



ASTÉRISQUE⁶⁵

La Lettre de la Scam*

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

juillet 2020



Prendre le chemin de l'anormalité

PAR LAËTITIA MOREAU, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

SOMMAIRE

- > Un statut en berne, des auteurs à la peine
- > Statistiques d'un désastre annoncé
- > Audiovisuel, quelles priorités législatives après la Covid ?

10 ÉTAT DES LIEUX COVID-19

Manon Ott Caméra au poing (levé)

12 PORTRAIT

Utopies de radio

16 TRIBUNE

Nulla dies sine Gallica

22 WWW

La traduction audiovisuelle sans langue de bois

24 ÉTUDE

Pour qui travaille le journaliste ?

26 POINT DE VUE

Le goût de l'audio

30 ÉTAT DES LIEUX

Palmarès des Prix

34 ACTION CULTURELLE

Les Étoiles 2020

36 ACTION CULTURELLE

La Scam en chiffres

38 RAPPORT D'ACTIVITÉ

Erratum

Une erreur de chiffre s'est glissée dans *Astérisque* 64, page 31, dans une question à Damien Couvreur concernant la rémunération des auteurs et autrices de doublage et sous-titrage : le tarif de 6 € la minute mentionné dans la question est hélas très loin des tarifs planchers proposés par les associations professionnelles.
Cf. l'étude en ligne www.scam.fr/detail/articleId/6517

Directeur de la publication
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction
Cristina Campodonico
Stéphane Joseph
Delphine Gancel

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask

Maquettiste
Anne Drezner

Photogravure
DiscNewmeric

Impression Frazier
tirage 9000 exemplaires

Astérisque est édité par la Société civile des auteurs multimedia.
N° 65 – juillet 2020
ISSN 2256-6872
Société civile à capital variable.
RCS Paris, D 323077479
APE 923A

Scam

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

NO
VOLVEREMOS
A LA
NORMALIDAD
PORQUE LA
NORMALIDAD
ERA EL
PROBLEMA

Santiago du Chili, décembre 2019. Dans la nuit noire, un immense slogan projeté sur la façade d'un immeuble brave un État policier de retour, si tant est qu'il ait un jour disparu. «No volveremos a la normalidad, porque la normalidad era el problema», «Nous ne reviendrons pas à la normale car la normalité était le problème». Voilà comment avec plusieurs mois d'avance, les Chiliens, ou plutôt certains d'entre eux, dans le tumulte des violentes émeutes qui ont secoué le pays, ont tracé la voie. Ne pas reprendre le chemin de la normalité quand celle-ci est anormale. La phrase fait aussi sens pour nous aujourd'hui. Il serait facile, en effet, de mettre sur le dos d'un petit virus tous les maux économiques et sociaux, si ce n'est de la planète, du moins de notre pays. Ces maux étaient là, en germe, latents ou déjà en ébullition. Le virus a joué un rôle de catalyseur, de révélateur, il n'a rien provoqué d'autre que la maladie et la mort. C'est déjà bien assez.

Nous vivons au rythme d'un déconfinement aux contours flous, assorti de la menace d'un nouveau confinement en cas de rebond de l'épidémie. Pas de retour à la normale donc. Or, la normalité pour des centaines d'auteurs et d'autrices depuis une vingtaine d'années, tous répertoires confondus – de la radio à l'écrit, en passant par le journalisme, la photo et le documentaire –, ce sont des revenus en baisse, des statuts de plus en plus précaires et la nécessité de cumuler des activités pour boucler les fins de mois. L'hybridation des statuts a gagné du terrain : auto-entrepreneuriat choisi ou imposé, Agessa, salaires, revenus accessoires, etc. Le résultat est qu'ils n'entrent dans aucune case.

La Scam, aux côtés des dispositifs proposés par l'État, a très rapidement mis sur pied un fonds d'aide d'urgence doté d'un million d'euros, financé en partie par les irrégularités. Nous voyons au fil des semaines qu'il est le seul à prendre en compte la diversité et la complexité de nos situations professionnelles. Ce fonds restera accessible jusqu'à la fin de 2020 car les conséquences de cette crise vont se faire sentir jusque là au moins. Certes, nous nous sommes réjouis de l'annonce d'une année blanche pour les intermittents, mais l'intermittence n'est pas forcément la règle dans notre secteur. Il sera urgent, à la rentrée, de plancher sur la question du statut de l'artiste-auteur prôné par le rapport Racine.

La solidarité entre auteurs est un impératif non négociable et nous avons mobilisé nos ressources pour faire front. Nous nous interrogeons, dans ce numéro d'Astérisque – dont certains articles ont été écrits avant le confinement –, sur la situation de l'ensemble des membres de la Scam. Car, s'il est moins évident que pour la musique ou le spectacle vivant, l'impact du confinement sur nos activités a été très important et perdurera dans la mesure où notre matière première est le réel. L'autorisation donnée par le gouvernement d'utiliser une partie des sommes provenant de la Copie Privée pour financer l'action sociale, notre fonds d'aide, faisait sens dans l'urgence, mais cette dérogation a ses

limites et n'est pas tenable dans le temps sauf à pénaliser l'action culturelle. Et ces auteurs et ces autrices qui se tournent vers le fonds de la Scam, ne doivent-ils compter que sur la seule solidarité de leurs confrères et consœurs quand d'autres bénéficient de la solidarité nationale ? La question mérite d'être posée car si la crise se prolonge, si nous ne pouvons pas reprendre nos activités, il faudra bien aider ceux qui ne bénéficient pas de l'année blanche et ne peuvent solliciter aucun autre dispositif d'aide à part celui de la Scam. Se posera alors la question du soutien de l'État.

Il sera tout aussi urgent, dès septembre, d'établir des pratiques professionnelles qui protègent mieux les auteurs et les autrices. Là non plus, aucune envie de revenir à la « normale ». Ne pas avoir de contrat et ne pas pouvoir justifier d'un travail en cours, que ce soit d'écriture, de préparation ou de tournage, nous a rendu encore plus vulnérables. Combien sont-ils dans l'audiovisuel, télévision et radio confondues, celles et ceux qui ont dû batailler, et parfois même se faire aider d'un syndicat, pour obtenir le chômage partiel faute de contrat ? S'il fallait une preuve de ce que nous dénonçons depuis des années, nous l'avons. L'absence de contrat signé au premier jour de travail nous fragilise, un virus l'a mis en évidence. Sur ce point, et c'est vrai dans tous nos répertoires, la contractualisation de nos relations de travail doit être un préalable obligatoire.

NO
VOLVEREMOS
A LA
NORMALIDAD
PORQUE LA
NORMALIDAD
ERA EL
PROBLEMA



Déjà pointent des inquiétudes sur les conditions de la reprise. Les premières pistes de réflexion indiquent, et c'est légitime, que les protocoles sanitaires envisagés vont alourdir la charge de travail et imposer un rythme plus lent. Aurons-nous plus de temps, plus de jours de tournage et de montage par exemple, ou serons-nous contraints de respecter des délais qui ne seront pas tenables ? Autre point d'inquiétude, le télétravail, notamment en montage. L'idée était déjà dans l'air du temps avant la crise, pour une meilleure rentabilisation des hommes et des machines au mépris sans doute de la nature même de nos métiers faits de rencontres, de contacts, d'échanges. Nous assistons depuis vingt ans à une forme de taylorisation, en particulier dans le journalisme et pour certains documentaires où la tendance est de confier chaque étape du travail de réalisation à une personne différente. Cette approche nuit tant à la qualité des œuvres, qui se standardisent, qu'à la qualité de l'information qui est proposée, puisque dans ces conditions il est difficile de défendre un point de vue.

Nous ne voulons pas revenir à la normale quand la normalité est le problème. Il est temps que nos répertoires soient considérés à leur juste valeur, nous existons trop peu pour le ministère de la Culture. Qu'aurait été le confinement sans télévision, sans radio, sans podcast, sans livres, sans vidéo, sans tutoriels, sans nos œuvres : sans nous, en somme ? En ces temps où la réalité dépasse la fiction, nos regards, nos analyses, nos sensibilités, notre capacité à mettre le monde en récit, sont plus que jamais nécessaires.

Plusieurs grandes voix, plusieurs regards hors du commun de notre famille nous ont quittés, victimes de la pandémie. Nous saluons ici leur mémoire et nous adressons nos confraternelles condoléances à leur famille. L'écrivain chilien Luis Sepúlveda fait hélas partie de ceux-là, il s'est éteint le 16 avril dernier à Oviedo en Espagne. Monument de la littérature, certains mots du *Vieux qui lisait des romans d'amour* résonnent pour toujours comme un hommage au travail des auteurs et des autrices : « Il prit la direction d'El Idilio, de sa cabane et de ses romans qui parlaient d'amour avec des mots si beaux que, parfois, ils lui faisaient oublier la barbarie des hommes. » ✪



Projection sur une façade d'immeuble, Santiago du Chili, hiver 2019.
Photo Matias Segura Soto

Un statut en berne, des auteurs à la peine

PAR ANNE CHAON, JOURNALISTE

Désirés, célébrés, acclamés, mais naufragés... les auteurs doublement punis par le confinement.

Des films et des séries. Des docs aussi, des visites virtuelles dans les musées et des lectures : classiques, poésies, premiers romans, BD et philo. Des podcasts en boucle et des récits radiophoniques en rêvant, en rangeant, en bricolant, en cuisinant... On n'aura sans doute jamais consommé autant de « culture » que pendant le confinement, le principal loisir et la meilleure alliée à défaut de traîner en terrasse ou dans les sous-bois. Mais quand la Scam a interrogé les présidentes et présidents des différentes commissions, tous ont relevé le paradoxe cruel entre ce festin de sons, d'images et de lettres et la désolation semée dans leur secteur par ces deux mois suspendus.

Présidente de la commission des images fixes, Bénédicte Van der Maar évoque un « arrêt total ». Brigitte Chevet, pour la commission du répertoire audiovisuel, « l'incertitude et l'angoisse ». Benoît Peeters (Écrit), des « livres mort-nés » et le découragement. Lise Blanchet (Journalistes), la « précarisation accentuée » du métier et, Karine Le Bail (Répertoire sonore), des « stratégies de survie » mises à mal et des projets déprogrammés. Pas mieux chez Laëtitia Moreau (Écritures et formes émergentes) qui espère juste que cette « crise douloureuse » déclenchera une réaction énergique sur le statut de l'artiste-auteur. Au-delà de leur amer constat, tous avancent mille idées pour sortir du naufrage et parer les prochains coups. Car la débrouille et les budgets d'équilibristes sont légion dans ces mondes où, pour survivre, on se doit souvent d'opérer avec plusieurs cordes à son arc et de jouer les « couteaux suisses », comme le soulignent certains d'entre eux.

Hormis peut-être pour l'écrit, photographe, enregistrer, capter le monde, le filmer impose de mettre le nez dehors : « À part photographe sa chambre ou ses chaussures, pour nous, le confinement a immédiatement signifié un arrêt total de la production », remarque Bénédicte Van der Maar. En parallèle, elle a vu la publication de ses reportages suspendue sine die, des expositions annulées et, dans le même souffle, des ventes de photos contemporaines, inscrites au catalogue d'une grande maison d'enchères, en disparaître soudainement, jusqu'à la fin de l'année : Pas reportées... annulées, insiste-t-elle.

Ce qui lui inspire deux réflexions.

« Avec ces deux mois, on a basculé plus vite dans l'ère numérique qu'au cours des vingt dernières années », avec l'hyperconsommation culturelle en ligne. « En photo, on avait déjà largement vécu cette crise. Mais elle rend encore plus urgent de protéger les œuvres et de modifier notre écosystème. » Il est devenu commun aux maisons d'édition « d'emprunter » une photo sans la payer pour orner la couverture d'un livre – celle qui, bien souvent, le fera mieux vendre. Et à la presse de diffuser un cliché sans penser un instant à en rémunérer le photographe, expose-t-elle en évoquant ces milliers de photos volées, jamais payées à leurs auteurs. « Aujourd'hui, 90% des diffuseurs suppriment les métadonnées de nos images et on ne récupère rien. » Inadmissible, et économiquement invivable. « Il faut arrêter cette gratuité de la photo. » C'est devenu vital pour nos métiers, sinon tout s'arrête. Des solutions techniques existent, qui permettent de tatouer chaque pixel d'un cliché afin d'en préserver son identité. « Tronqué, copié, recadré, il garde son ADN. »

Son autre sujet, alors que les sociétés de vente de photos d'art en ligne se développent, c'est le droit de tirage. Au début du XX^e siècle, la législation s'est alignée de fait sur celle de la sculpture. Jusqu'à aujourd'hui, une « photo d'art » ne peut être tirée à plus de 30 exemplaires signés de l'artiste. « C'est très insuffisant : ça marchait dans les années cinquante, mais aujourd'hui, avec le numérique, il nous faudrait pouvoir effectuer 300 tirages pour survivre. Une boîte comme YellowKorner vend à 5000. »

Bénédicte Van der Maar dénonce un « manque de volonté politique » de la France, quand l'Allemagne, avec Düsseldorf pour capitale européenne de la photo, mise déjà depuis longtemps sur la photo contemporaine. « Il faut défendre l'œuvre des vivants, pas seulement celle des morts », bataille-t-elle. « J'espère que la Covid éveillera les consciences et nous aidera à construire un marché sécurisé. Le numérique, c'est comme le feu : c'est extraordinaire mais ça peut tuer », conclut-elle joliment.

Ce que vit la photo résonne aussi chez les acteurs de l'image animée : avec le virus qui isole les équipes et les assigne à domicile, « les tournages ont été suspendus », résume Brigitte Chevet dont un 52 minutes qui devait être lancé mi-mars a été renvoyé « à juillet-si-tout-va-bien » – un documentaire de ce format, c'est un an de travail qui part en poussière.

« On se prépare un été angoissant... C'est le flou le plus absolu. Les auteurs déjà fragiles le sont encore plus, ils n'ont plus les moyens de refaire leur cagnotte », prévient-elle. Très vite, la commission audiovisuelle a fait voter un fonds d'aide d'urgence à l'image et au son. La Scam a fait appel à la solidarité des diffuseurs pour qu'ils reprogramment des documentaires afin d'aider les auteurs à engranger des droits. « Mais on a eu très peu de retours », avouait-elle mi-mai. « La Grande Vadrouille, c'est bien, mais il existe aussi beaucoup de docs très appréciés du grand public. » Elle en appelle aux grandes chaînes pour qu'elles « ne laissent

pas tomber les auteurs, qu'elles rediffusent leurs œuvres mais aussi qu'elles ne gèlent pas les projets déjà signés et repassent commande ».

Or du côté des sociétés de production – les boîtes de prod – toutes ne jouent pas le jeu de la solidarité, doux euphémisme. « Il existe beaucoup de boîtes, plus ou moins solides – certaines en grande difficulté – et au comportement plus ou moins vertueux. Certaines ont refusé le chômage partiel à leurs auteurs », explique Lise Blanchet qui, aux commandes de la commission des journalistes, en voit passer de toutes les couleurs – et des plus baroques.

Quand le contrat d'un documentaire est signé, le paiement ne se déclenche qu'au premier jour de tournage : si celui-ci est suspendu, l'auteur ne touche pas un centime malgré des mois de préparation. Et quand le tournage est terminé, encore faut-il pouvoir monter le film. « Et là, elles ne sont pas du tout vertueuses » et proposent du chômage partiel au réalisateur au travail : « Pour le coup, on bosse gratis ! »

La difficulté, commune à de nombreux auteurs, reprend Lise Blanchet, c'est la grande variété de statuts : pigistes, intermittents (pour l'audiovisuel), autoentrepreneurs, auteurs indépendants, etc. Début mai, le gouvernement a prolongé les droits des intermittents jusqu'à janvier 2021. Pour les autres, les employeurs font preuve d'une créativité sans limite pour réduire leurs charges, payant les journalistes en droits d'auteur ou honoraires : c'est illégal et n'équivaut pas du tout à un salaire en termes de protection.

« Il y a des contrevenants partout et cette crise va encore accroître la précarisation : des boîtes de prod vont fermer, des médias se regrouper encore davantage et, au final, il y aura moins de travail. Le métier de journaliste était déjà difficile, il le sera encore plus », prédit-elle.

Karine Le Bail se heurte aussi à cette grande variété de situations à la commission répertoire sonore, avec des auteurs autoentrepreneurs payés à l'œuvre, qui n'ont pas touché un centime depuis le début du confinement. « Et pourtant, la radio restera comme un des grands médias du confinement avec un immense besoin d'écouter des informations et des histoires. »

« Ceux qui ont des contrats de grille, avec des émissions fixes, ont leur salaire maintenu même quand elles ont été déprogrammées – notamment sur les antennes de Radio France, engagées de plus à ne procé-

der à aucun licenciement », précise-t-elle. Mais ce n'est pas la même chanson pour les documentaristes ou les podcasteurs et producteurs indépendants. « Tournages annulés ou reportés sans garantie, diffusions déprogrammées, toute la chaîne, déjà précaire, est fragilisée. » Elle en appelle à un « fonds de création » auprès du ministère de la Culture – un rapport a été rendu – afin de soutenir ces auteurs qui, pour survivre, n'ont d'autres choix que de multiplier leurs sources de revenus. « Ce sont de véritables couteaux suisses : ils savent tout faire, mais nombre d'entre eux sont en surmenage », résume Karine Le Bail. « Il n'existe aucun dispositif de soutien à la création radiophonique. Certains auteurs crient famine et on n'a aucun moyen de les aider. »

« Avec des profils aussi différents, on ne rentre dans aucune case », renchérit Laëtitia Moreau, à la tête de la commission écriture et formes émergentes qui regroupe une vaste variété de talents. Elle aussi recourt à la métaphore du « couteau suisse » : la plupart des auteurs surnagent dans une économie de survie, qui compte sur le circuit des salles de cinéma et des festivals – tous à l'arrêt depuis la mi-mars. « En faisant le tour, j'ai réalisé que cette catégorie d'auteurs, parmi les plus fragiles, ne sont même pas en mesure de prouver que leurs revenus ont baissé. » Sur le papier, poursuit-elle, plusieurs pourraient prétendre à un fonds de soutien, mais « la grande diversité de leurs sources de revenus fait qu'ils ne sont éligibles à aucun. Ils ne rentrent pas dans les dispositifs mis en place... »

La solution, à ses yeux, est de créer enfin un statut simplifié d'auteur-auteurice qui réponde à cette réalité, comme le préconise le rapport Racine, rendu en janvier au ministre de la Culture. « Il faut faire de cette crise une occasion d'avancer, traduire ce moment douloureux en gains concrets. Créer une case pour les incasables. »

Tous le savent et le redoutent : le temps perdu ne se rattrape guère, ne se rattrape plus. « La plupart des festivals ont été annulés ou reportés sine die, or pour les jeunes auteurs Jeunesse, comme en BD d'ailleurs, ce sont les festivals et les interventions en milieu scolaire qui permettent de tenir, de se faire connaître et rémunérer », rappelle Benoît Peeters, président de la commission de l'écrit qui parle de « perte sèche ». Pour lui, l'impact est particulièrement douloureux pour les auteurs Jeunesse.

« Les auteurs de l'écrit ont des revenus irrégu-

liers qui rentrent mal dans les aides d'État et correspondent mal aux critères prédéfinis. » Tiens, tiens... Plume, micro, caméra : même combat, évidemment. Eux aussi, à défaut d'un statut clair et défini, ont du mal à se faire reconnaître comme profession.

« Au-delà des festivals, beaucoup de livres ont été reportés », reprend Benoît Peeters. Renvoyés à des jours meilleurs, sans date arrêtée, ni même promesse de survie. D'autres, sortis entre le début de l'année et la mi-mars, à la veille du confinement et de la fermeture brutale des librairies, sont « mort-nés » poursuit-il : « Sans compter les éditeurs qui revoient leur stratégie, annulent les premiers romans et ne misent plus que sur les best-sellers... Éditeurs et libraires vont avoir besoin de trésorerie. »

Quand un livre ou un album paraît, il faut une chaîne de bonnes fées pour le présenter au monde, des éditeurs et des libraires pour le défendre, la presse pour le mettre en avant. « Pour les jeunes auteurs, c'est la double peine. » Un ouvrage porté parfois pendant plusieurs années, s'il n'est pas défendu, sombre dans le cimetière des œuvres sans destin, au risque de créer de graves dommages, financiers mais aussi psychologiques, chez leurs auteurs. « Je vois beaucoup de découragement, d'à-quoibon... J'ai déjà entendu de jeunes auteurs me dire, cette fois je lâche », assure Benoît Peeters qui redoute qu'au passage de cette crise se perdent des auteurs singuliers, des voix uniques.

La réponse ? un statut d'auteur, enfin, une bonne fois. Qu'on s'appuie sur le rapport Racine. « Qu'on arrête de considérer que la culture relève d'une consommation gratuite et interchangeable. L'incurie de nombreuses années se paie aujourd'hui au prix fort. Nous ne sommes plus dans le temps de l'analyse, mais dans celui de l'urgence », martèle-t-il. Depuis le début du déconfinement, tribunes et pétitions interpellent les autorités pour leur demander de réagir au plus vite pour sauver l'art lyrique, les théâtres, les musées, l'édition et les libraires... Le public donne raison aux signataires : les lecteurs se sont jetés sur les librairies dès le 11 mai, dopant les ventes de livres : +233% en une semaine (11-17 mai) en valeur et +178% en volume. Bien mieux que l'an dernier à la même époque. Un véritable cri d'amour. ✪

Statistiques d'un désastre annoncé

PAR PHILIPPE BAILLY,
FONDATEUR DE NPA CONSEIL



photo Catherine Zask

Des liens renforcés avec le public, mais une situation économique profondément dégradée. Maintes fois souligné depuis le début de la crise sanitaire, le paradoxe devient plus palpable et mesurable, au fur et à mesure que paraissent les statistiques d'activité pour le premier trimestre.

S'agissant des grands médias, les pertes de recettes publicitaires ont commencé à être quantifiées : fin mars, après deux semaines de confinement seulement, le recul était de 9,7% pour la télévision, par rapport à la même période de 2019, de 10,3% pour la radio, de 12,5% pour la presse écrite, et même de 17% pour le cinéma, soit un manque à gagner déjà supérieur au total à 130 M€. Le repli s'est accentué au mois d'avril, à tel point qu'au 1er mai, l'IREP¹ prévoyait une chute de 23% pour l'ensemble de l'année (près de 2 Mds€ perdus) « sous réserve de la réouverture quasi complète de l'économie en septembre », ce qui n'est pas acquis à ce stade.

Pour la presse s'y sont ajoutées la fermeture de nombreux points de distribution, due à la Covid, et la crise – plus structurelle celle-là – ayant conduit à la mise en redressement judiciaire de Presstalis. L'information est d'autant plus inquiétante que les recettes d'abonnements et de vente au numéro représentent encore 5,2 Mds€, soit plus de la moitié du chiffre d'affaires du secteur

(à titre de comparaison, les ventes de supports numériques ne dépassaient pas 900 M€² en 2018).

Le constat est analogue dans l'édition, après que les librairies ont dû baisser leurs volets jusqu'au 11 mai et alors que le numérique représente encore moins de 5% des ventes de littérature³ : d'après Livres Hebdo, le chiffre d'affaires a plongé de 33% au mois de mars, et de 11% sur l'ensemble du premier trimestre. Un quart des maisons d'édition⁴ estiment qu'elles perdront plus de 40% de leur chiffre d'affaires sur l'année 2020, complète le SNE après une enquête auprès de 250 d'entre elles⁵.

Pour les professionnels du cinéma et de la production audiovisuelle, la suspension des tournages s'est ajoutée à la mise à l'arrêt des salles. Du scénariste à l'exploitant en passant par les producteurs, les distributeurs et la filière technique, c'est l'ensemble de la branche qui a durement subi les conséquences de la crise sanitaire.

Concernant les salles de cinéma, le ministre de la Culture a indiqué travailler à une réouverture « début juillet ». En admettant même que celle-ci se fasse sans contrainte d'espacement réduisant la jauge utile, et sans réticence des spectateurs à en reprendre le chemin, on peut estimer à 55 millions au moins le nombre d'entrées qui manqueront à l'appel en 2020 (sur la base des chiffres 2019), et à plus de 400 M€ la perte

de recettes de billetterie (hors ventes de confiserie, boissons et merchandising). Du côté de la production de films de cinéma, plusieurs dizaines de tournages se sont interrompus le 16 mars (150 selon certaines estimations) et le protocole sanitaire défini pour leur reprise pendant la phase de déconfinement entraîne un surcoût évalué à 30%, en plus des limitations que la distanciation impose sur un plan artistique. Quant à la production audiovisuelle, Thomas Anargyros indiquait le 27 avril qu'une « centaine de tournages avaient été arrêtés en fiction, documentaire ou spectacle vivant », rien que pour les sociétés membres de l'USPA dont il est le président, ajoutant que « chaque mois d'arrêt représente une perte potentielle de 100 M€ de chiffre d'affaires⁶ ».

Évaluer les conséquences de la fermeture des salles de concert ou de théâtre, et de l'annulation des festivals programmés avant le mois de septembre est plus complexe : celles-ci forment un ensemble de cercles concentriques, de la mise à l'arrêt des équipes employées par ces lieux ou manifestations, aux artistes et techniciens qui voient leur saison sévèrement amputée, en passant par les retombées sur l'économie locale (1 450 communes bénéficiaient de l'implantation d'une salle de spectacle ou d'un festival de musiques actuelles en 2012).

Fin mars, le Prodis évaluait à « 590 M€

la perte totale de chiffre d'affaires pour les professionnels (recettes de billetterie, contrats de cession de spectacles, locations de salle, recettes annexes de bar, sponsoring, etc.) causée par l'interruption forcée des activités [...] du 1^{er} mars jusqu'au 31 mai 2020 ». Les modalités retenues pour le déconfinement (fermeture prolongée pour les salles de spectacle, et annulation de tous les festivals programmés avant septembre) conduiront peut-être à revoir sensiblement ce chiffre à la hausse. S'agissant de l'environnement local (hôtels, restaurants, etc.), le Prodis estimait en 2017 ces retombées à 1€, pour 1€ de chiffre d'affaires dans le secteur du spectacle vivant musical et de variétés.

Il est difficile d'être exhaustif, au-delà, dans l'évaluation des dommages collatéraux de la Covid-19. Mais au moins peut-on avoir en tête les creux à prévoir dans les recettes de la redevance pour copie privée (faute d'achat significatif d'électronique grand public pendant le confinement) et dans celles du COSIP (faute de TSA sur les billets non vendus pendant le confinement, et avec l'effet report sur 2021 du chiffre d'affaires perdu par les chaînes).

Au final, et presque de façon tautologique en période de maintien obligé au domicile, les gagnants sont, forcément, à chercher du côté des services dématérialisés.

Aux premières heures du confinement, les sites Web des principaux quotidiens ont vu leur audience doubler ou tripler, sans éviter, on l'a vu, le plongeon des recettes publicitaires. Reste pour la presse à table sur la conversion en abonnés digitaux d'une partie significative de ces lecteurs.

Pour les services de musique en ligne payants (Deezer, Spotify, etc.), l'usage, à l'inverse, est allé décroissant puisqu'ils sont souvent utilisés pendant les trajets quotidiens.

Les principaux bénéficiaires sont donc plutôt à aller chercher du côté de la SVoD. Lancé le 7 avril, Disney+, à titre d'exemple, avait conquis au bout d'une semaine près de 7% des Français (données NPA Conseil/Harris Interactive). Mais, faute d'avoir pu mener à bien la transposition de la directive SMA, le chiffre d'affaires généré ne se traduira pas, à ce stade au moins, en obligations de financement de la création pour les leaders du secteur (Netflix, Amazon et Disney+).

Sur un terrain non marchand, enfin, on peut citer encore le lien renforcé pendant le maintien à domicile entre les artistes et leur public, via les réseaux sociaux. Mais parce que la culture ne peut vivre seulement d'amour et d'eau fraîche, on mesure plus que jamais l'aspect critique des mesures de soutien public déjà annoncées (« l'année blanche » pour les intermittents notamment) et de celles qui seront encore à prendre. *

¹ Institut de recherches et d'études publicitaires

² Panorama des industries culturelles et créatives 2019 ; <https://www.culture.gouv.fr/Media/Medias-creation-rapide/EY-France-Creative-Panorama-des-ICC-2019.pdf>

³ https://www.sne.fr/app/uploads/2019/06/RS19_Synthese_Vweb01_VDEF.pdf

⁴ <https://www.cnews.fr/culture/2020-05-05/les-ventes-physiques-de-livres-en-chute-libre-en-ce-debut-dannee-953807>

⁵ <https://www.sne.fr/actu/impact-de-la-crise-sur-les-editeurs-le-sne-devoile-les-resultats-du-sondage-realise-aupres-de-ses-membres/>

⁶ <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/coronavirus-les-societes-de-production-audiovisuelle-sont-dans-limpossibilite-de-reprendre-les-tournages-le-11-mai-plaide-thomas-anargyros-1198483>

Audiovisuel : quelles priorités législatives après la Covid ?

PAR **HERVÉ RONY**, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA SCAM

Avant la crise sanitaire, un consensus avait fini par se faire jour pour la présentation au Parlement d'une « grande loi audiovisuelle » embrassant l'ensemble des problématiques du moment : gouvernance du service public, droits d'auteur, assouplissement de certaines obligations des chaînes de télévision, mise en place de quotas pour les plateformes de vidéo à la demande, etc.

Il s'agissait de moderniser la loi fondatrice de 1986 à l'heure du numérique et de la présence d'acteurs tentaculaires – de Google à Facebook en passant par Netflix, Disney, Amazon et consorts – opposant aux médias traditionnels leur puissance financière phénoménale, leur dextérité à répondre aux attentes du public et leur capacité à faire fi des contraintes auxquelles les acteurs européens, français en particulier, sont soumis. Même si le confinement a montré une bonne tenue des chaînes historiques, voire une attractivité renouvelée, ne nous mentons pas : l'heure est à l'implosion du paysage audiovisuel.

Dans ces conditions, le projet de loi devait d'une part transposer trois directives européennes, toutes favorables aux intérêts des créateurs, d'autre part fixer un cadre réglementaire adapté aux réalités du nouveau contexte dans lequel évoluent les médias.

Aujourd'hui faut-il maintenir une « grande loi », ou y renoncer et ne conserver de la réforme que les dispositions essentielles les plus urgentes ? Dans la situation actuelle, l'urgence est de transposer les directives qui constituent de réelles avancées :

- **La directive sur les droits d'auteur**, adoptée après une bataille homérique, contre Google notamment, marque un tournant. Les milieux de la culture et des médias, très unis, et grâce au soutien d'une poignée de députés inflexibles, ont emporté une belle victoire : l'obligation pour les « fournisseurs de partage de contenus » sur le Net, des plateformes type YouTube ou des réseaux sociaux type Facebook de conclure des accords pour rémunérer les auteurs et de lutter contre la présence d'œuvres illicite.

- **La directive SMA** (sur les services de médias audiovisuels) fixe l'obligation pour les plateformes de vidéo à la demande de proposer au moins 30% d'œuvres européennes ; ce taux est inférieur à celui imposé aux télévisions linéaires qui, lui, se situe à 50%. Parler de victoire, comme on l'a dit, est sans doute excessif mais à l'origine le texte fixait ce taux à 20%. Là encore les députés ont bataillé contre de nombreux États membres. Quand l'Europe joue contre son camp ! Ces services devront aussi financer la production audiovisuelle : la loi permettra donc d'établir enfin une concurrence loyale entre chaînes historiques et plateformes.
- **La directive câble-satellite**. Ce texte régit les diffusions de programmes transfrontalières dans l'Union depuis 1993. Modifié en 2019, il précise désormais, à la suite d'un arrêt de la Cour de justice de l'Union européenne (affaire SBS) et des interprétations divergentes susceptibles d'avoir un grave impact sur la rémunération des auteurs, que le diffuseur qui transmet directement ses programmes à ses téléspectateurs et, le cas échéant, le distributeur qui reprend

ces programmes et les propose à ses abonnés sont tous deux redevables des droits d'auteur. Juridiquement, chacun est responsable d'une « communication au public », laquelle ouvre droit à rémunération. Et ce sans que la chaîne de télévision puisse s'exonérer du paiement des droits pour la « part » qui relèverait de la distribution de ses programmes aux abonnés du distributeur. Ces directives vont toutes dans le sens d'un soutien aux créateurs. Leur transposition ne peut être retardée.

En revanche, de multiples dispositions du projet de loi ouvertes à débat sont plus délicates à trancher et l'on peut s'interroger sur la possibilité qu'aura le Parlement d'en débattre compte tenu du bouleversement du calendrier législatif. L'organisation du service public fait partie des sujets les plus sensibles. La création d'une holding, France Médias, pour chapeauter Radio France, France Télévision, l'INA et France Médias Monde signe, aux yeux du ministre de la Culture, l'ambition affirmée de l'État pour un audiovisuel public fort. Certes,

la Scam l'a dit et répété, une structure de regroupement n'est rien si le service public n'a pas les moyens adaptés à sa mission. Or la sanctuarisation des financements en faveur de la création ne suffira pas pour affronter la concurrence des plateformes. Ce n'est pas en baissant d'1 euro le montant de la CAP (ex-redevance) que le gouvernement pourra convaincre de ses ambitions. Et ne doit-on pas être très inquiet quand le nouveau rapporteur général du budget, le député LREM Laurent Saint-Martin, et le ministre du Budget jugent le système de financement du service public « injuste » ? Plutôt qu'une critique qui ne pourra que délégitimer le système, ont attendu d'eux un nouveau dispositif qui garantisse à la fois des moyens ambitieux et l'indépendance de l'audiovisuel public. On attend toujours.

Autre sujet, la fusion du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) et d'Hadopi pour former une instance unique, l'Arcom. Avoir une seule institution de régulation capable d'embrasser médias traditionnels, médias en ligne et lutte

contre les contenus illicites est positif. C'est une bonne manière de faire « entrer » le droit d'auteur au sein de l'instance de régulation de l'audiovisuel. Le président actuel du CSA y est au demeurant sensible.

Enfin, mentionnons le volet des allègements de contraintes des télévisions privées : troisième coupure publicitaire, levée des jours interdits pour les films cinématographiques. Ce ne sont pas des assouplissements révolutionnaires ; tant mieux car la Scam qui défend les œuvres patrimoniales n'a aucun intérêt à voir le groupe TF1 ou M6, qui sont désireux de baisser les droits, avoir des obligations de production moins exigeantes.

La crise sanitaire et son corollaire, la crise économique, vont peser dramatiquement sur les créateurs. Dans ce contexte, si les dispositions du projet de loi audiovisuelle conservent tout leur sens, c'est aussi et surtout un plan de relance de la filière culture et médias qui s'impose. ✪

Manon Ott

Caméra au poing (levé)

PAR ANNE CHAON, JOURNALISTE

Pendant un an, Manon Ott a filmé Les Mureaux et ses habitants en oblique, laissant venir à elle les plus réticents, les plus défiants.



photo Raffard-Roussel

Une cité, juste avant le jour. Aux façades, les fenêtres s'éveillent une à une. En bas, de rares passants glissent, pressés, à pied ou à vélo. La rumeur de la rue parvient, lointaine et confuse.

Une dune, la nuit. Une main tisonne la braise et dérange les brandons qui sursautent autour du foyer. «Les délinquants, les criminels, pour moi ce sont des résistants économiques.» La nuit encore. Du toit de sa tour, un jeune homme contemple les contours de sa ville, qu'il imagine cernée d'une haute muraille qu'il faudrait parvenir à franchir pour s'échapper. S'élever et s'évader, comme les lanternes lâchées par les petits, en bas.

Pendant un an, Manon Ott a filmé Les Mureaux et ses habitants en oblique, laissant venir à elle les plus réticents, les plus défiants. Sociologue et cinéaste, elle a convoqué ses deux casquettes pour faire aboutir *De cendres et de braises* (écrit avec le soutien de la bourse de la Scam «Brouillon d'un Rêve») : un film réalisé «avec», et non «sur», la population du quartier. Elle y tient et y insiste car chez elle, seul le «nous» fait foi.

Elle dit «nous», elle dit «on», rarement «je». Manon Ott croit au groupe, au collectif qui donne corps, renforce et enrichit. Le lieu de notre rencontre en témoigne : Etna, un atelier partagé à Montreuil avec une cinquantaine de cinéastes où, du matériel – argentique et vidéo – au pot de Nescafé, tout est mis en commun. Tout, c'est surtout les idées, le travail, l'entraide, le soutien. On sursaute : tout, vraiment ? Dans le monde volontiers égotiste du cinéma, qui valorise la dimension individuelle de la création, l'affirmation du nous surprend.

«C'est moins vrai dans le cinéma documentaire et expérimental où, pour survivre, on a besoin de créer des alliances et des synergies», nuance-t-elle. «On n'est pas dans un cinéma commercial, ce qui impose de trouver d'autres moyens de produire – d'où la mise en commun du matériel. Mais aussi pour ce qu'on apprend du groupe. Sinon, c'est un métier solitaire.» Avec Etna, poursuit-elle, «on organise des partages d'écriture, on se montre ce qu'on fait. Et on accepte simplement le regard des autres, par définition bienveillant, qui nous aide à affirmer ce qu'on veut dire».

«J'ai toujours fait partie de collectifs, ça aide à avancer», résume-t-elle. En 2003, elle a fondé avec d'autres cinéastes – photographes, dessinateurs, créateurs – le collectif «Les Yeux dans le monde» pour réfléchir à la place que l'art peut prendre pour accompagner les luttes sociales. Avec lui, elle organise un festival autour de l'exil et des migrations et des ateliers dans les quartiers populaires. Bien avant de planter sa tente et sa caméra aux Mureaux. L'idée, déjà, qu'on apprend toujours des autres, de l'échange et de la rencontre. Même au sein d'Etna, elle appartient à un sous-groupe, un collectif féminin – elle dit «non mixte» – de douze femmes cinéastes, «La Poudrière». Femmes et cinéma ? oui, il y a bien un sujet – plus besoin de faire un dessin.

Silhouette menue et juvénile, le chignon d'or vénitien relevé sur la nuque, les mains resserrées autour de son thé chaud, Manon Ott affirme d'une voix douce des convictions profondes, ciselées par un vocabulaire précis. Le groupe, donc, et l'engagement – elle dit «la lutte», utilisant à dessein

un vocable dissout dans le chômage et la précarisation. «Je me sens depuis toujours une âme de militante.»

Fille d'artisans, élevée dans un minuscule village de Franche-Comté puis à Besançon, elle se souvient de son excitation lors des mouvements lycéens : «l'idée qu'on pouvait bloquer, arrêter le cours des choses. Voir qu'on peut peser». À la fac, à Paris, où elle est venue étudier les sciences sociales, elle rejoint les mouvements altermondialistes. Puis, à l'EHESS – la prestigieuse École des hautes études en sciences sociales –, elle se jette dans la mêlée qui fait échec au CPE du gouvernement Villepin. Depuis janvier, elle «saute d'AG en AG» pour défendre les budgets et les statuts de la recherche publique ou débattre de la réforme des retraites, de l'intermittence. «Avec la lutte, on se sent vivant», lâche-t-elle.

D'où lui vient cette fibre ? de Besançon, peut-être : la capitale horlogère de France est un bastion historique de la lutte ouvrière, pétrie par le combat des Lip et celui des ouvriers de l'usine textile Rhodiacéta. En 1967, Besançon a accueilli le premier des groupes Medvedkine – un second, à Peugeot-Sochaux, voit le jour un an plus tard –, rare expérience de cinéma militant réalisé en association avec les ouvriers. Chris Marker, Juliet Berto, Jean-Luc Godard ou Joris Ivens, une quarantaine de cinéastes contribuent à produire une imagerie militante en 16 et en 8 mm. Le nom qu'ils ont choisi est un hommage au cinéaste soviétique Alexandre Medvedkine, inventeur du «ciné-train» qui traversait les campagnes en filmant paysans et ouvriers, pour projeter ses images à l'étape suivante. Une histoire découverte après coup, au cours de ses études, par Manon Ott mais qui tisse comme un fil entre sa ville et sa vie d'avant et sa double casquette de sociologue et de cinéaste.

À l'université d'Évry, en région parisienne, le professeur Ott dispense aux étudiants en sociologie un cours intitulé «Cinéma et société» qui les éveille à l'histoire du cinéma documentaire, politique et militant, les amène à réfléchir au sens de la «parole filmée», convoque Jean Rouch et Edgar Morin – parmi d'autres : «Très tôt, les sciences sociales, les anthropologues et les ethnologues en particulier, ont su se saisir du cinéma pour leurs recherches», rappelle-t-elle. Elle donne aussi des cours pratiques sur la photo documentaire et sur l'écriture cinématographique et la réalisation. Outre Évry, elle est régulièrement invitée à donner des master classes ou à animer des ateliers dans d'autres universités. Parce qu'elle vit de la recherche et produit un cinéma exigeant, Manon Ott relève qu'elle subit la double précarisation des enseignants-chercheurs et du cinéaste intermittent. «L'étape se resserre», glisse-t-elle.

Mais c'est aussi sur cette double compétence qu'elle assied son travail cinématographique. «Les sciences sociales apportent une dimension critique et analytique», explique-t-elle, refusant toute dichotomie entre la recherche et la création : «Les deux se rencontrent : dans la recherche aussi, il y a une part d'intuition, d'imagination. Et dans le cinéma, un travail de recherche, une enquête qui s'écrit.»

Aux Mureaux, elle a procédé avec les habitants comme l'aurait fait Jean Rouch avec les Dogons : en immersion. *De cendres et de braises* était d'ailleurs, à l'origine, son travail de thèse en sociologie, même s'il est aussi devenu un

livre (*De cendres et de braises. Voix et histoire d'une banlieue populaire*, Anamosa, 2019) accessible au plus grand nombre et richement illustré en plus du long métrage sorti en salles et salué dans les festivals.

Rien d'acquis, au démarrage : dans le livre, elle cite le sociologue Christian Bachmann, un spécialiste de la politique de la ville, qui disait des quartiers populaires qu'ils sont «des champs d'investigation minés». Le passage des caméras de télévision et des reporters pressés, la distorsion ressentie face aux images qu'ils en retirent et qu'ils renvoient pour justifier les préjugés qu'ils sont parfois venus chercher, ont fini par asseoir une défiance et une méfiance solides. «La plupart du temps, les seules personnes étrangères au quartier que les habitants rencontrent sont des policiers ou des journalistes», justifie Manon Ott. Quand elle arrive en 2011, M6 vient de commettre un reportage que les jeunes ont jugé caricatural et sensationnaliste. Décourageant. «Il fallait s'en défaire pour pouvoir construire quelque chose ensemble.» La chercheuse-cinéaste va donc s'employer à déminer le terrain et à détoxifier les relations. Trois ans durant, elle multiplie les allers-retours entre la gare Saint-Lazare et les Mureaux – 40 km de voies ferrées, une frontière invisible mais un autre monde. Dans cette exploration, elle est accompagnée de son compagnon et compère Gregory Cohen, également cinéaste et chercheur en sciences sociales : ensemble, comme toujours depuis leur rencontre en 2002, en plus de partager le quotidien ils coopèrent, s'épaulent, s'entraident. Chacun se met au service de l'autre et soutient son projet. Gregory Cohen a été à ses côtés tout au long de ses recherches, de son approche patiente. Et elle l'a soutenu dans l'écriture de son premier long métrage de fiction, *La Cour des murmures*. «Il m'a accompagnée sur mon projet et moi j'ai fait de même», de l'écriture du scénario, au tournage et au montage. «Ça donne de la force.»

«Quand on s'est rencontré on faisait tous les deux de la photo et on avait tous les deux le projet d'un reportage en Inde.» Après de nombreux voyages, ensemble ils coréalisent *Narmada*, leur premier long métrage : une lente descente de la Narmada, l'un des sept fleuves sacrés de l'Inde, entravé par un réseau de trente barrages qui noient les temples et les villages. Manon Ott et Gregory Cohen s'intéressent aux mouvements sociaux qui s'organisent sur les rives parmi les paysans et les pêcheurs lésés, auxquels on a vendu le progrès et l'avenir mais qui ne mesurent que les pertes au présent. Déjà, le couple travaille en immersion, s'installant plusieurs mois par an dans les villages de la vallée pour y «partager un quotidien, comprendre et ressentir les lieux».

Après trois ans d'allers-retours, de participation aux associations, il décide de s'implanter aux Mureaux pour s'impliquer davantage et s'établir à demeure pendant un an dans un appartement du quartier de la Vigne-Blanche. Là, le tournage peut commencer. «Parce qu'on avait travaillé la préparation, il s'est passé quelque chose aux Mureaux. Le film est devenu un processus de création partagée, un espace d'expression dont chacun pouvait se saisir.» Au fur et à mesure, la réalisatrice montre les rushes aux protagonistes, quitte à retourner les scènes parfois. «Avec les CROMs [une association de jeunes gens], on s'est rendu compte que face caméra, quand ils parlaient, ça ne fonctionnait pas et qu'il valait mieux reprendre la scène, en les installant en demi-cercle.»

Les discussions s'enchaînent, les souvenirs d'enfance, des pères qui embauchaient en trois-huit chez Renault, à Flins, à la précarité extrême des petits jobs d'aujourd'hui : les nouveaux prolétaires sont livreurs, vigiles ou autre, sans la force du groupe pour les défendre. «Avant, on voyait des escargots, y avait même des zhérissons. Aujourd'hui, y a même plus de buissons», lâche un colosse avec tristesse. Dans ce constat, la disparition des escargots, des buissons et des «zhérissons» résume à elle seule la lente dégringolade du quartier, construit dans les années soixante pour héberger en urgence la main-d'œuvre massivement importée du Maghreb et d'Afrique pour l'usine voisine de Renault-Flins – jusqu'à 23 000 ouvriers dans les années 1970.

Comment ne pas trahir cette parole donnée ? Comment convaincre Momo, un ancien braqueur en colère qui se proclame «résistant politique», de se confier autour d'un feu, dans les dunes de la baie de Somme. Ou Yannick, le rappeur à tresses qui lit Aimé Césaire et Rimbaud, la nuit, dans le parking d'un immeuble vide – celui de son enfance, promis à la démolition – qu'il garde contre les ombres des SDF en quête d'un abri.

Momo pose LA question : «Je vous raconte ma vie, c'est bien pour vous. Mais moi, ça me rapporte quoi ?»

«Il n'y avait rien de gagné entre la jeune chercheuse-cinéaste et lui», écrit Manon Ott dans le livre, induisant que Momo, comme les autres, espérait, exigeait même, «un autre regard sur la banlieue».

Manon Ott filme en noir et blanc, un parti pris esthétique et poétique, surtout la nuit. Mais aussi une manière supplémentaire de «déplacer le regard», pour s'éloigner des images d'actualité sur les cités et ouvrir d'autres imaginaires, explique-t-elle. Le film, sans commentaire, procède par fragments, restituant des rencontres : «il laisse respirer et donne à entendre des paroles, intimes ou politiques, de personnes qu'on entend peu par ailleurs». Une vision «sensible» de la cité, insiste-t-elle. Ce qu'elle appelle «un pas de côté». La caméra, dès lors, devient «un médiateur, un outil pour se raconter» et non un obstacle aux confidences.

«Edgard Morin disait que la caméra – ou le micro – contient déjà le public, qu'elle permet une adresse bien plus large : Momo comprenait qu'en me parlant, il parlait au-delà de moi.» À chaque étape, la réalisatrice tient compte des remarques, organise des projections au cours du montage. À la fin, la confiance accordée ne sera jamais retirée. Les protagonistes du film, dont beaucoup ont accompagné la sortie en participant aux débats organisés dans les salles, se sont reconnus et se sont approprié ces images.

«Un soir, [le philosophe] Jacques Rancière est venu participer à un débat : ce qui le touchait, leur disait-il, c'est qu'ils sont devenus les artistes de leur propre vie.» Une remarque qui la trouble parce qu'elle traduit au plus près le passage de la recherche au cinéma : «Réaliser un film, c'est aussi essayer de regarder et de saisir le monde dans sa dimension sensible.» ✨

Utopies de radio

PAR DAVID CHRISTOFFEL, POÈTE, PRODUCTEUR RADIO, MUSICOLOGUE ET COMPOSITEUR D'OPÉRAS PARLÉS

Le cercle vicieux est clair : là où les canons à dépêches saturent, les médias traditionnels se sentent pris au piège d'une hyper-simplification de leurs stratégies.

Alors que le débat démocratique se voit dégradé, les audiovisuels publics ne seront en mesure de rompre le cercle vicieux qu'en osant faire confiance à la création pour permettre l'expression de l'utopie, et la formulation de ce à quoi pourrait ressembler un monde meilleur.

Il ne s'agira pas ici de dire que les médias sont les seuls responsables de tous les maux de la société. Les audiovisuels publics sont le résultat de choix politiques, dont tous les citoyens sont théoriquement complices. Nous sommes collectivement coupables de laisser leurs succès d'audience s'imposer comme le motif de fierté principale des chaînes de radio publiques, de ne pas nous faire les comptables de la diversité des voix, des tons, des formats, des genres musicaux et radiophoniques que nos antennes diffusent. À l'échelle qualitative, la demande des auditeurs cherche à être saisie par ce qu'ils entendent avant d'être soucieux de l'ampleur de l'adhésion de l'auditoire.

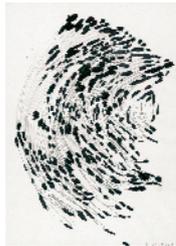
Au contraire, en intériorisant des critères de réussite imposés par le marché de l'attention, les médias subventionnés finissent par incorporer des idéologies de production de moins en moins distinctes de celles des médias marchands. C'est

pourquoi, au lieu de se concevoir comme une institution fermée ou comme un rempart aux décriptages condescendants (ou infantilisants), il est urgent que la pédagogie s'inverse et que les médias publics ouvrent leurs antennes aux voix citoyennes.

Qui parle ?

Si nous parlons ici des audiovisuels publics, c'est pour souligner qu'au-delà de la Maison de la radio, il y a les radios libres, mais aussi des webradios scolaires et tous les tiers lieux où résonnent des sons créatifs. C'est-à-dire qu'il n'y a pas un service public de la radio, mais des milliers d'initiatives citoyennes qui cherchent à servir l'intérêt général par la radio. En fétichisant l'expression, on défend l'écriture de tel ou tel auteur comme un petit jardin stylistique qui fonctionne en vase clos.

Les modes de répartition des droits d'auteur soulèvent des questions décisives. S'il est incitatif et vertueux qu'un barème permette de donner plus de droits à la minute pour un documentaire que pour une rubrique, il semble vicieux qu'un



dessin Catherine Zask

documentaire sur une chaîne nationale bénéficie d'une valeur minutaire bien supérieure à celle d'un documentaire diffusé sur une radio locale, au point que la répartition des droits d'auteur amplifie la hiérarchie des auteurs en respectant les inégalités de poids économique des diffuseurs.

Juridiquement, la chose est entendue : le diffuseur rémunère les auteurs dont les œuvres sont diffusées sur son antenne, la somme qu'il verse à la société est fonction de son chiffre d'affaires qui, fait du marché, est lui-même lié à sa quantité d'audience. Si l'on hérite de Beaumarchais l'idée d'un droit d'auteur qui associe l'auteur au succès de son œuvre, ouvrir la réussite des œuvres à des critères moins quantitatifs, c'est-à-dire plus résistants aux logiques concurrentielles, devrait donc passer par une vision plus mutualisée du droit d'auteur et, pourquoi pas, plus assurantielle. Et s'il fallait chercher le bien commun dans un calcul des probabilités, de même que les mutualistes d'une société d'assurance se prémunissent collectivement contre les risques de catastrophe naturelle, on pourrait imaginer un système de valorisation des risques pris par les auteurs. Sitôt, la curiosité de tous serait piquée : à quoi pourra bien ressembler une création audiovisuelle rémunérée au risque ?

Dans un *monde idéal*, un invité de Radio Campus Tours devrait recevoir autant de droits d'auteur que s'il était invité dans une émission de France Inter. Dans un *monde pré-idéal*, tous les invités devraient savoir qu'ils sont potentiellement juridiquement des auteurs. Si bien que, dans le *monde réel*, nous courons à notre perte chaque fois que nous omettons de le leur dire et de les inciter à faire valoir leurs droits d'auteur. En plus d'une question de répartition des richesses collectives, ce partage des consciences peut changer le ton de la démocratie : en tant que co-auteur, l'invité peut être associé au contrat de communication engagé avec l'intervieweur et l'auditoire. Entendu dans ces termes, être auteur est la conséquence d'une sensibilité citoyenne à l'expression plus qu'une compétence, un métier ou la privatisation de pratiques expressives. Quand la responsabilité des dires redeviendra collective, la réponse aux infox ne consistera plus dans une traque aux mauvais émetteurs, mais dans la prolifération d'espaces de recherche collective de la vérité.

Les audiovisuels publics réellement souhaitables devraient être au moins assez collaboratifs pour ne pas enfermer la vérité dans des logiques de frontières qui, en surlignant la coupure entre les dires rigoureux et les fausses nouvelles, bloquent la liberté d'expression dans un esprit de sérieux qui ne garantit même plus la vitalité de la pensée, en tournant au cercle vicieux : les décrypteurs tirant maintenant un profit médiatique de la circulation des infox, les

conflits d'intérêts sur la transparence ont fait de la vérité un chèque de cavalerie. Puisqu'il faut des falsificateurs pour faire vivre les professionnels du *fact checking*, il n'est plus d'actualité de demander aux audiovisuels publics de déconstruire une à une les fausses nouvelles produites pour auto-alimenter les canons à correction des dépêches, mais de développer des écosystèmes éditoriaux suffisamment alternatifs pour couper court aux logiques perverses dans lesquelles nous a enfermés le jeu méritocratique d'économie mixte du « ils nous bluffent, mais on vous les décrypte ».

La logique manichéenne qui oppose naïvement bon grain et mauvaises graines se diffuse à tous les niveaux du casting dans le défilé des « bons clients » sur les plateaux (radio ou télé). Tout en nourrissant le réductionnisme des noms prestigieux, un bon client n'est jamais qu'un invité qui consent (et, en plus, met de l'ardeur) à obéir au format, à concourir à la méritocratie des discours qui réduit trop souvent le débat à un concours de grandes (ou belles) gueules.

Amateur ou professionnel, l'auteur d'une parole creuse révèle que c'est tout le contexte qui est en perte de consistance. Pour remettre de la responsabilité collective dans la pertinence générale des débats, faut-il imaginer des dispositifs inédits ? Maintenant que des journalistes de service public jouent leur propre rôle dans une fiction produite par Canal+ (*Baron noir*), que se passerait-il si la matinale de France Info était, tout un hiver, présentée par un auteur de fiction ? Est-ce que chacun ne serait pas autrement citoyen si, un jour dans sa vie, il était tiré au sort pour animer un débat ?

Jusqu'où créer ?

Par définition, l'invention s'arrête où commence le calcul de rentabilité. Quand l'auditeur est pris pour une part de marché, les manières de s'adresser à lui sont littéralement comptées. En s'émancipant des recettes du privé, en sortant des logiques de mercato, le service public doit commencer par inventer ses propres critères de succès et, pour ce faire, investir son propre rythme. S'il n'y a que vingt-quatre heures dans une journée et si le manque de temps est l'excuse systématique pour justifier le peu de création sur les antennes, pourquoi la radio continue-t-elle de faire comme s'il n'y avait qu'une saison par an ? En repensant ses propres saisonnalités avec des grilles renouvelées à chaque

solstice, mais aussi à chaque équinoxe, les programmes pourraient penser l'auditeur dans son rapport à la nature, plus que dans ses problèmes de consommation.

Les évolutions technologiques ne sont pas seulement des opportunités marchandes, elles sont aussi des outils de « re-paramétrages expressifs », et donc autant de moyens d'imaginer de nouvelles temporalités de vie, des variations énonciatives spécifiques aux jours de la semaine, par exemple. L'épanouissement de la discordance des temps suppose un désenclavement intégral des voix du passé, à commencer par un accès universel aux archives sonores, élargies à tous les acteurs qui œuvrent sans but lucratif.

Si on peut toujours regretter que la radio publique ait drastiquement diminué les heures dédiées à la création depuis quelques années, on doit d'abord se rappeler que les créneaux choisis étaient des créneaux marginaux. Soutenir et défendre les audiovisuels publics consiste donc à exiger d'eux une variation des formats de radio d'art et d'essai à tous les maillons de la chaîne et, par conséquent, la lecture journalistique de l'exercice radio. L'information n'est ni l'ADN des radios de service public ni leur unique mission. La pluralité inconditionnelle des genres radiophoniques, suppose une telle ouverture des critères de radiogénie que les questions d'éducation aux médias sont inséparables de l'éducation par l'art, de l'éducation populaire, c'est-à-dire de la production : en remédiant à toute infantilisation dans les ateliers radio, il s'agira d'horizontaliser toute forme de radiophonie à venir. « Dé-mâcher » le propos et, contre l'injonction à la lisibilité maximale (qui est le corollaire de la trivialité grandissante des enjeux), faire confiance à la complexité jusqu'à ouvrir l'imaginaire d'invention du futur seraient alors la priorité du *media training* énonciativement éco-responsable. Nos médias publics devraient être exemplaires au point que leurs formats devraient sidérer de pertinence les manières d'engager le débat public et par suite, naturellement, de s'imposer aux délibérations démocratiques.

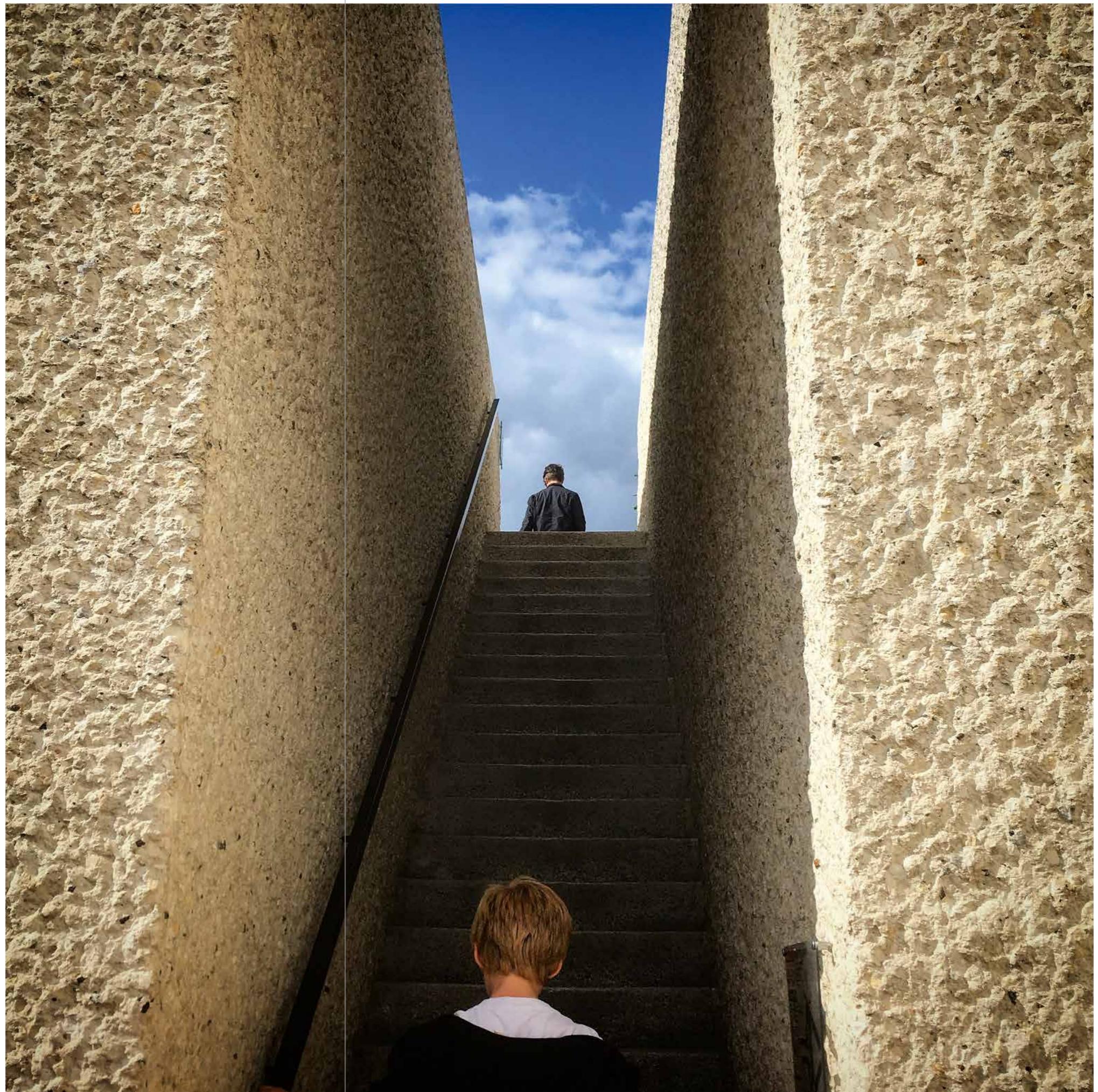
Partout

L'heure est certainement trop grave pour écarter les scénarios vraiment nouveaux ou idéaux. Concrètement, qu'est-ce qui pourrait concourir à « dé-privatiser » les fonctions éditoriales ? Les exemples peuvent être plus ou moins fantaisistes : confier, chaque semaine, la réécriture du conducteur à une compositrice ou à un compositeur ; faire des trêves régulières d'identification des chaînes pour purger tous les tics de posture liés à leurs particularismes et, sur toutes les antennes publiques, lancer un détimbrage aléatoire des voix comme antidote au culte de la personnalité généralisé par l'hyper-peopolisation des programmes. Bref, il s'agit de multiplier les moyens pour assurer une présence régulière et fréquemment impromptue de voix différentes et multiplier l'intervention surprise de nouveaux genres radiophoniques sous-usités : confrontations d'archives, gameplays, reconstitutions historiques.

Devant de telles propositions, il y a toujours des gens hautement responsables pour dire qu'il y a là « à boire et à manger ». Ce qui est vrai. Et c'est pourquoi la radio se démocratisera à partir du moment où l'on prendra un peu plus de temps pour chercher, entre nous, ce qu'il y a vraiment à « boire » et ce qu'il faut vraiment « manger ».

Comme il ne saurait venir en renfort de l'existant, un Fonds de soutien à la création et à l'invention sonore ne sera vertueux que s'il ouvre la perspective d'hétérotopies radiophoniques et, pour ce faire, d'économies sonores parallèles, en permettant une décentralisation intégrale des territoires de création, par une intelligence territoriale aux formats adaptés et adaptables. Pourquoi ne pas imaginer, par exemple, des résidences à itinérance variable d'éducation aux médias et à l'invention sonore, sous des modalités re-discutables par les bénéficiaires au cours de la mise en œuvre des projets soutenus. Penser l'auteur en mouvement et la notion d'œuvre en devenir, suivant des cadres de production non pré-établis. Ainsi, pourront se multiplier les ponts entre radios associatives, webradios scolaires, artisans de podcasts, chaînes nationales par des échanges de programmes aux archives mises en commun et à la disposition de tous. Car, s'il doit abonder dans le sens d'une nouvelle écologie des voix, ce Fonds pourra devenir un levier pour faire advenir le plus important : une égalité du temps de parole entre journalistes et poètes.

Car cet exercice d'utopie ne serait pas complet sans une profonde évolution des modes de gouvernance... Il pourrait s'agir de donner à un auteur la possibilité de réécrire la grille de France Inter une journée par mois ou d'organiser une préemption citoyenne des ondes en confiant la direction des chaînes à des jurys citoyens. ✨



Elias, Magritte et Pingusson
« Quelques jours avant le confinement,
au Mémorial des martyrs de
la déportation à Paris, construit
par Georges-Henri Pingusson.
Elias remontait les marches et j'ai cru
voir Magritte sans son chapeau. »

Julien Donada, photographe et cinéaste

Nulla dies sine Gallica

PAR JEAN CLAUDE BOLOGNE, HISTORIEN, ESSAYISTE, ROMANCIER

Présenter Gallica, pour un écrivain, c'est parler de son outil de travail.

J'ai l'enthousiasme facile et une propulsion naturelle à m'approprier tout ce qu'on met à ma disposition. J'ai jadis feuilleté compulsivement les fiches dans les tiroirs de Richelieu ; frétillé devant les premiers catalogues numériques ; dès sa mise en ligne en 1997, Gallica m'a excité les neurones. Vingt ans n'ont pas guéri l'addiction. *Nulla dies sine Gallica*, dirais-je en paraphrasant Apelle : je me surprends encore à vérifier à trois heures du matin une référence qui m'empêchait de dormir. Six millions de documents en pyjama : de quoi bénir l'insomnie. Et le confinement, vécu ces derniers temps, n'a fait qu'aggraver l'addiction !

Le bon artisan est celui qui forge lui-même ses outils : les outils informatiques ont besoin d'être configurés pour être efficaces. On juge de leur qualité à la diversité et à la finesse des critères de recherche, mais aussi aux possibilités qu'ils offrent de s'adapter à nos requêtes, de les personnaliser en fonction de nos besoins, de les mémoriser et de les enrichir en permanence. Même s'il reste une marge de progression, c'est un atout de Gallica parmi les bibliothèques numériques existantes.

Sa principale force réside dans la richesse des métadonnées. Face à des millions de références qu'il devait créer et restituer en un temps record, Google-Livres (puisqu'il faut l'appeler par son nom) a adopté la stratégie du lièvre : partir vite et glaner les informations en cours de route. La stratégie de la tortue a donné à Gallica la victoire du long terme — si tant est que la compétition soit achevée. Rareté des doublons, références plus fiables (sur les dates, mais aussi les noms des auteurs, ou sur la distinction entre titres d'œuvre et de collection) et plus nombreuses : l'interrogation thématique et la requête par type de document permettent de limiter plus rapidement le champ de recherche.

Dans les bibliothèques virtuelles, en effet, le principal problème du chercheur n'est plus de trouver les sources, mais de ne pas se laisser submerger par leur prolifération, d'éliminer les références non pertinentes, d'identifier les éditions fiables, d'éviter les doublons... De ce point de vue, Gallica apporte une solution performante. Le tri et l'affinage progressif des résultats, quoique encore approximatifs, épargnent les feuilletages fastidieux. Et la fonction de recherche par proximité est étonnante d'efficacité ! Quelques progrès sont encore à réaliser, notamment sur l'affichage et le classement des occurrences d'un terme dans les résultats, mais l'outil est en perpétuel développement.

Les différences d'approche se sont accentuées entre les deux bibliothèques numériques. La recherche générale présente encore des faiblesses dans Gallica, plus efficace dans la recherche avancée. Sur Google, en revanche, cette dernière est désormais bien cachée

et n'a guère évolué, mais l'intégration de la requête sur les livres dans le moteur de recherche général est appréciable. L'accent est alors mis sur la facilité de consultation : rapidité de réponse (la complexité de Gallica se paie par la lourdeur du chargement), reconnaissance de caractère systématique (Gallica n'a pas ocrisé tous ses livres anciens), dimensionnement des serveurs (la forte fréquentation de Gallica, durant le confinement, a souvent bloqué les requêtes). Si l'on s'en tient aux strictes nécessités de la documentation, les deux outils, fondés sur des stratégies distinctes, restent indispensables.

Mais cette différence de stratégie ne se résume pas à ses conséquences pratiques. Pour un auteur, le recours à Gallica est aussi un choix idéologique. Si elle est née bien avant son concurrent américain, la base française a connu une impulsion décisive en 2005, lorsqu'une tribune de Jean-Noël Jeanneney, à l'époque président de la BnF, relève le « défi » lancé par ce qui s'appelait encore *Google Print*. C'est alors le choix du droit d'auteur contre une conception du *fair use* proche du piratage organisé. À la fois lieu dématérialisé (un site accessible à tous) et espace d'accueil physique (certains documents ne sont communiqués qu'en salle de lecture), la BnF s'adapte mieux aux différents stades de protection des documents. L'option patrimoniale s'y oppose nettement à l'exploitation commerciale. Si les principes juridiques ont depuis évolué, la différence est encore flagrante sur plusieurs points, notamment sur les possibilités d'appropriation et de partage d'un outil.

En effet, forger soi-même son outil, dans le monde du 2.0, cela s'apprécie aussi à la façon dont on peut contribuer à son enrichissement. C'est le second défi qu'a dû relever Gallica, surtout pour une bibliothèque issue d'un service public et d'une histoire multiséculaire de culture descendante. Instrument de référence, elle doit garantir l'unicité des sources (dans leur forme stricte d'origine) et la stabilité du format (pour les consultations futures) afin que les informations soient vérifiables à tout moment, conditions indispensables à une utilisation scientifique. Or, cela ne peut se faire que dans un système d'autorité qui limite et valide d'éventuelles modifications. C'est un des enjeux de toute la culture Internet, qui doit trouver un juste équilibre entre l'enrichissement participatif et la fiabilité du contenu.

L'appropriation, sur Gallica, reste pour cela limitée aux démarches fondamentales : paramétrer les préférences, sauvegarder les requêtes, télécharger un document ou un rapport de recherche, se tenir informé des apports congruents par un flux RSS, mettre en ligne ses découvertes sur les réseaux sociaux... Pour le reste, il faut se laisser porter par les suggestions de la page d'accueil qui, dois-je l'avouer, m'ont toujours paru plus ludiques qu'opérationnelles. Du moins permettent-elles de faire rebondir de façon aléatoire la recherche. Internet, qui permet de savoureux vagabondages au fil de sa toile d'araignée, a redécouvert la *sérendipité*, face cachée de la recherche qu'il est enfin permis d'assumer !

Le 2.0 n'est pas et ne peut être dans l'ADN d'une bibliothèque patrimoniale. Cela n'empêche pas qu'il fasse d'intéressantes incursions dans Gallica. Le tout nouveau projet Gallicarte en constitue un ingénieux jalon. À partir d'un document (image ou carte) de Gallica, un « outil participatif » permet aux internautes de le géolocaliser ou de corriger les données suggérées par les algorithmes. Si le côté ludique est privilégié dans sa présentation (« de quoi se lancer quelques défis amusants »), l'appel aux « corrections collaboratives » permettra un réel enrichissement des collections. Les résultats seront avalisés par un modérateur de la BnF. Parmi les « défis Gallica » qui bénéficient d'un *hashtag* sur son compte Twitter, la géolocalisation dépasse de loin les invitations à « jouer » avec la culture.

La mise en place d'une résidence artistique visant à faire dialoguer le corpus patrimonial de la BnF avec celui d'autres cultures (en l'occurrence du Bénin en 2019) offre également à des artistes des possibilités expérimentales qui inscrivent le fonds historique dans la création contemporaine. L'opportunité de tester les nouvelles fonctionnalités ou celle de proposer un projet visant à améliorer le site, sont tout aussi importantes pour l'ouvrir à ses utilisateurs sans dénaturer sa vocation première.

Tel est le défi posé à Gallica. À une époque où le nombre de grands lecteurs diminue, où la sacralisation de la culture n'a plus de raison d'être, il faut trouver un équilibre entre une vocation patrimoniale (pour laquelle la BnF est

la mieux armée) et de nouvelles pratiques (pour lesquelles la concurrence est rude). Conquérir de nouveaux publics, notamment plus jeunes, sans se couper du monde des chercheurs, préserver l'intégrité, dont on reste le garant, tout en s'ouvrant aux démarches participatives et à l'appropriation artistique. En fait, combiner le sérieux de l'outil et l'attrait du jeu. Si certaines tentatives peuvent laisser perplexe, c'est qu'elles s'adressent à d'autres publics qui entretiennent d'autres rapports à la culture. Mais l'essentiel est de se sentir membre d'une communauté, celle des *Gallicanutes*, qui partagent le même amour de la culture considérée comme un enrichissement collectif et non comme un produit de consommation.

La présence d'une équipe se perçoit constamment dans Gallica et contribue à créer une communauté d'intérêt ou de complicité. Une équipe restée inventive durant la période de confinement, imaginant chaque jour des jeux pour les enfants, rendant hommage aux soignants, rebondissant sur l'actualité avec un décalage chronologique (ah, le pangolin au XVII^e siècle, la quarantaine au XIX^e). Et l'on se sent vraiment en famille lorsqu'on nous signale, à deux heures du matin, une fréquentation excessive du site en nous assurant que l'équipe travaille activement à résoudre le problème ! Tout va bien : nous ne restons jamais seuls. ✨



Catherine Zask

La traduction audiovisuelle sans langue de bois

PAR CHARLES KNAPPEK, JOURNALISTE

Une étude diligentée par la Scam met en lumière la dégradation des conditions de travail et de rémunération des traductrices et traducteurs de l'audiovisuel.

On pressentait les difficultés rencontrées par les traductrices et traducteurs de l'audiovisuel. L'étude réalisée à l'automne 2019 par la Scam en collaboration avec l'Ataa et le Snac, auprès de 1 162 membres de la profession les a confirmées à tous les niveaux : bien que diplômée et expérimentée, cette population très majoritairement féminine (trois professionnelles sur quatre), urbaine, souffre de la dégradation régulière de ses conditions de travail et de rémunération. Les résultats de l'enquête rendue publique en juin 2020 mettent ainsi en lumière la vulnérabilité des traductrices et traducteurs en bout de chaîne de la production audiovisuelle. Les modalités mêmes de leur métier favorisent cette fragilité : en tant qu'indépendants exerçant presque toujours exclusivement à leur domicile, ils rencontrent rarement leurs commanditaires, ne signent

« Je ne connais personne qui pratique le tarif syndical. »

Madeleine Lombard

presque jamais de contrats et jouissent d'une reconnaissance à géométrie variable – il n'est pas rare par exemple que leur nom soit omis des génériques.

Dès lors comment s'étonner de la baisse de leur niveau de rémunération ? Celle-ci trouve sa cause principale dans le rapport de force inégal entretenu par les laboratoires face à une main-d'œuvre dont le nombre ne cesse d'augmenter. Les quelques dizaines de jeunes diplômés qui sortent chaque année des écoles de traduction-adaptation n'ont souvent pas d'autre choix que d'accepter des tarifs très bas en début de carrière. Dans ce contexte, le non-respect du tarif syndical apparaît comme la norme pour une écrasante majorité de traductrices et de traducteurs. En doublage télévisuel, seuls 9 % déclarent être payés au tarif syndical recommandé de 50 euros la minute, contre 44 % en deçà de 25 euros la minute. Pour le sous-titrage en exploitation télévisuelle, seulement 5 % déclarent bénéficier du tarif syndical de 3,10 euros le sous-titre. À l'opposé, 31 % gagnent moins d'1 euro au sous-titre et 54 % entre 1 et 2 euros. La situation est équivalente s'agissant de la rémunération au feuillet en *voice-over* : à peine 5 % déclarent être payés au tarif syndical recommandé de 39,5 euros le feuillet tandis que 40 % gagnent moins de 20 euros le feuillet.

Les jeunes sont particulièrement touchés par la faiblesse des rémunérations : « Je ne connais personne qui pratique le tarif syndical », ironise Madeleine Lombard, jeune traductrice-adaptatrice de 29 ans. Mais l'ancienneté ne préserve pas davantage de l'érosion des revenus : débutants ou chevronnés, les traductrices et traducteurs subissent uniformément la tendance imposée par les laboratoires. Professionnelle expérimentée – elle est dans le métier depuis 1999 –, Hélène Inayetian confirme qu'il faut dans ce contexte « travailler plus » et « dans des délais de plus en plus courts » pour conserver le même niveau de ressources. Son confrère Frédéric Dussoubs, vingt-cinq ans de traduction-adaptation au compteur, abonde : « Il y a une quinzaine d'années on vivait correctement de notre activité. Aujourd'hui c'est plus difficile. Ce qui fait l'attrait du métier, en particulier une très grande liberté, est contrebalancé par une insécurité croissante vis-à-vis des laboratoires. » La conséquence est que les traductrices et traducteurs de l'audiovisuel ont tendance à accepter plus de commandes, et donc à augmenter leur temps de travail. Ils sont 79 % à déclarer travailler le week-end et seulement 52 % à s'accorder plus de trois semaines de vacances par an. 18 % se contentent même de deux semaines de congés annuels.

Malgré ces efforts, dont l'impact sur la vie personnelle des personnes concernées n'a pas été quantifié, le niveau moyen de revenus reste modeste pour l'ensemble de la profession. Si la majorité des répondants déclare être rémunérée en droits d'auteur et adhère à ce titre massivement aux sociétés de gestion collective (Scam pour le documentaire, Sacem pour la fiction), une part significative exerce sous le statut de micro-entrepreneur. C'est dans le sous-titrage que cette proportion est la plus élevée (28 %). En cumulant d'éventuels revenus salariés issus d'activités complémentaires, 69 % des traductrices et traducteurs déclarent gagner moins de 40 000 euros nets par an. Ils sont même 50 % à se situer sous la barre des 20 000 euros annuels. La situation est encore moins bonne au regard des seuls droits d'auteur puisque 50 % des répondants en perçoivent pour moins de 20 000 euros annuels. Les mieux lotis sont les spécialistes du doublage, qui affichent des revenus un peu plus élevés que les autres branches de la profession : 16 % gagnent entre 40 000 et 60 000 euros nets par an.

Mais au global, le revenu moyen reste corrélé à la faible capacité de la profession à négocier ses tarifs et ses modalités de travail : seules 10 % des personnes interrogées affirment ainsi « toujours » négocier leurs tarifs et 11 % voient leurs délais de paiement « toujours » respectés. Il est également très difficile d'imposer une séparation stricte entre les missions traditionnelles de la traduction-adaptation et les missions annexes qui

« Il y a une quinzaine d'années on vivait correctement de notre activité. Aujourd'hui c'est plus difficile. »

Frédéric Dussoubs

viennent alourdir le travail, sans toujours faire l'objet d'une rémunération spécifique. Quand elles sont à la charge de la traductrice ou du traducteur, les opérations de conformation ne font ainsi « toujours » l'objet d'une rémunération complémentaire que dans 7 % des cas. À l'opposé, 40 % répondent « jamais ».

Dans ce contexte financier précaire, le versement de droits alloués par les sociétés de perception et de répartition – la Scam pour les traductions-adaptations de documentaires et la Sacem pour les sous-titrages et doublages de fictions – constitue une part non négligeable des revenus globaux. Les droits versés par la Scam représentent par exemple entre un quart et la moitié de la rémunération de 12 % des répondants. Il faut néanmoins noter que 28 % n'ont pas répondu à la question, ce qui fausse grandement le résultat. Les entretiens individuels réalisés avec plusieurs traductrices et traducteurs laissent penser que ces droits de diffusion pèsent en réalité bien plus lourd : la plupart des personnes interrogées ont confié qu'ils représentent chaque année les deux tiers du total de leurs ressources.

Leur disparition placerait donc la profession dans une situation qui deviendrait vite intenable. Aujourd'hui les principaux commanditaires finaux restent les chaînes de télévision publique (80 %) et privées (77 %), pour le compte desquelles la Scam et la Sacem reversent d'importants droits à la diffusion. Mais ce n'est pas le cas des services de VOD/SVOD, typiquement Netflix, ou des plateformes de partage, également grands pourvoyeurs de travail pour les traductrices et traducteurs : 57 % déclarent que leur travail est diffusé sur des services VOD/SVOD et 49 % sur des plateformes de partage. *

L'étude est consultable en ligne : www.scam.fr/detail/articleId/6517

Pour qui travaille le journaliste ?

#1 *Un peu d'histoire à la rescousse*

PAR **HERVÉ BRUSINI**, JOURNALISTE,
ARTICLE ÉCRIT EN FÉVRIER 2020

La Scam interroge, par cette question fondamentale, des femmes et hommes journalistes pour une série d'articles.

Simple et cruciale question. Apparemment, la réponse qui dirait « pour le public » ne semble plus évidente. La tentation serait d'en débattre dans les fracas de l'actualité, sur le champ de bataille de l'info: là, maintenant. Qu'il soit ici permis de résister à l'injonction du temps réel. Essentielle, l'interrogation mérite davantage. Elle pousse à l'introspection. Seule l'histoire permet de sortir de l'habituelle invocation – fût-elle sincère – de toutes les qualités de rigueur professionnelle ou d'honnêteté morale chères aux journalistes. Ceci n'est donc que la tentative de réponse de quelqu'un qui n'est pas historien, mais journaliste.

Alors, vous me suivez? Tendez l'oreille cela vient de loin. De l'époque où des fondamentaux se mettaient en place, afin de nous aider – sans le savoir –, à penser la réponse.

« Les journaux sont enlevés et disputés à mesure qu'ils paraissent; on les lit à haute voix dans la rue, dans les voitures publiques, dans les ateliers, dans les magasins, dans les familles [...] » C'est monsieur Gassigneul qui s'émerveille ainsi à la une du *Petit Journal*. Il n'est ni le rédacteur en chef ni le fondateur du titre né en 1863, mais son imprimeur. L'homme se réjouit de voir ses rotatives tourner à plein régime. Et de clamer ainsi le 24 septembre 1869 la sanction chiffrée du succès: « nous dirons le chiffre exact du tirage du *Petit Journal* d'hier. Il a été vendu 373 000 exemplaires de ce numéro. Les demandes s'élèvent à 400 000 aujourd'hui ». Un



« Marchande de journaux »,
carte postale publiée
par Kunsli Frères éditeurs,
avant 1904. Musée de
la Carte Postale, Antibes.

imprimeur qui s'exprime en première page, cela n'est certainement pas un hasard. On ne saurait mieux manifester pour qui travaillaient nos chers confrères du quotidien en vogue. Tout simplement, pour le tirage. Tel est peut-être ici, le premier nom donné au «public», cette foule anonyme impossible à connaître jadis, si ce n'est par les chiffres de vente. Un feuilleton sanglant était à l'origine de ce «record d'audience». L'affaire Troppmann, ou la chasse au *serial killer*. Huit personnes d'une famille alsacienne, les Kinck, assassinées par un ouvrier mécanicien, Jean-Baptiste Troppmann. Cinq mois de gros titres. De la découverte des cadavres à Pantin, à l'exécution du coupable, aucun détail sanglant ne fut épargné au lecteur. Ce que M. Gassigneul confirme à sa manière, dans les premières lignes de son triomphant édito : «jamais crime n'a excité à ce point, émotion et curiosité». Une formule – comme on le sait désormais – promise au succès. Mais à trop chercher la vente en surmultiplié, on a pris le risque d'exaspérer. Le «petit reporter» inventait parfois l'horreur «encore plus» sordide, le scandale «encore plus» croustillant. La fausse nouvelle pouvait fréquenter le crapoteux. Une aubaine pour «ceux d'avant», les tenants d'une presse d'opinion politique et littéraire. Ces derniers qui se voyaient maintenant dépassés, ringardisés par ces journaux qui n'évoquaient plus les batailles parlementaires ou théâtrales, y allaient de leur mépris, voire de leur haine à longueur de colonnes. Car la presse n'œuvrait plus pour l'élite, l'entre-soi de l'époque. La loi de 1882 avait introduit l'instruction obligatoire, le peuple savait désormais lire et écrire. La presse d'information de masse était née – sous l'égide de la loi de 1881 –, et par définition, l'ambition du plus grand nombre chevillée dans les lignes de plomb. Avec elle, dans le même temps, en contrepoint presque indissociable, la critique, la polémique, la colère. L'acte de naissance de cette défiance consignée noir sur blanc, existe bien. C'est une revue, habituée à débattre des idées, qui vint interroger, le but et les méthodes de cette presse nouvelle. Le 4 décembre 1897 dans la *Revue bleue*, Henry Bérenger, un intellectuel, rédigeait une apostrophe intitulée «Les responsabilités de la presse contemporaine». «Il y a, écrit-il, une crise de l'école, il y a une crise du Parlement, il y a une crise de la presse. Tout le monde le sait, et tout le monde en discute [...] Nous voudrions que la crise de la presse contraignît tous les intellectuels à réfléchir sur les conditions faites au journalisme contemporain et sur les moyens de l'améliorer.» Les accents de modernité de ces quelques lignes surprennent. C'est qu'est ici posé, il y a plus de cent vingt ans, un acte d'accusation demeuré presque intact à travers le temps. Ce qui est aussi rassurant que navrant. Bérenger interroge : «Qu'est-ce qu'un journaliste dans un journal?» et l'on entend : «Pour qui travaille-t-il? À quoi sert-il?» En pleine affaire Dreyfus, «les scandales de Panama, poursuit Bérenger, l'affaire Vacher, celle du docteur Laporte, semblent prouver que la presse, par ses informations hâtives et retentissantes, égare l'opinion publique, l'affole au moment même où elle la renseigne et l'informe». Un sociologue ombrageux était passé par là. Dans sa mise en cause en effet, Bérenger s'appuyait sur les travaux d'Alfred Fouillée. Agrégé de philosophie, ce dernier croyait aux «idées-forces». Selon lui, comme la presse d'information parlait des crimes, de la corruption, et qu'elle n'hésitait pas à sombrer dans la pornographie, c'est elle qui propageait ces «idées» devenues alors forces destructrices. La presse, disait-il, «glorifie les actes illégaux», «les images colorées [déjà] des assassinats engendrent un vertige homicide». La presse

opérerait à la façon d'un agent contagieux. Et le socialisme cher à M. Marx ne ferait qu'aggraver la situation, aux dires de Fouillée. Car la misère avancée par les tenants du socialisme pour expliquer, voire excuser, cette terrible situation n'est pas la cause originelle. Non. Le journalisme est bel et bien le véritable instigateur de «l'atmosphère morale troublée, orageuse, fiévreuse [...] de cet état électrique perpétuel [de la démocratie]», accuse Fouillée dans la *Revue des deux mondes*, en 1897. Là encore la charge n'est pas sans rappeler des réquisitoires plus contemporains.

Et Bérenger d'annoncer une vaste enquête dans toute la presse de l'époque.

Premières questions : «Estimez-vous que la presse française ne remplit pas son office légitime? Et quels remèdes verriez-vous à ces maladies du journalisme?» Bérenger précise : «Vous apparaissent-elles comme incurables et constitutives, ou croyez-vous que tout en conservant à la presse son entière liberté, on lui rendrait sa vraie fonction d'éducatrice sociale par une organisation plus logique et des mœurs plus sévères?» Bérenger souhaitait l'instauration d'un «Conseil de l'Ordre du journalisme». Un tel discours évoquait le journalisme d'opinion qui depuis longtemps déjà s'était forgé tout un système de représentation, une hiérarchie. Avec d'un côté, «un grand journalisme que distinguerait sa dignité, et de l'autre, un petit journalisme méprisable», comme le résume l'historien Christian Delporte. Or, «le méprisable» était alors sur le point de balayer «le digne». «En 1888, pour la première fois, les ventes d'un quotidien dépassèrent le million d'exemplaires», constate l'historien Gérard Noiriel. L'interpellation de la *Revue bleue* a fait mouche. Toute la planète éditoriale s'est sentie mise en demeure d'avoir à répondre. À la une de nombreux quotidiens du moment, le questionnaire est évoqué tantôt sur un ton moqueur, tantôt avec le plus grand sérieux. Comme un matériau historique de premier plan, des signatures restées historiques à maints égards vont définir enfin, par écrit, ce qu'est ce journalisme que certains décrient, et qui est pourtant massivement lu. Alors pour qui travaillaient les journalistes? Place cette fois, aux coupables eux-mêmes, les journalistes, qui vont surtout évoquer le «pourquoi» ils sont à la tâche.

La troupe de ces gens de plume est éclectique. Ils sont sinistres ou glorieux. Un antisémite notoire sera le premier à être publié. Le patron de la *Libre parole*, Édouard Drumont, lâche dans un sarcasme : «Maintenant que les députés n'osent plus parler de rien à la Chambre, ce n'est que par le journal que les Français apprennent ce qui se passe, ont les moyens de se faire une opinion, peuvent avoir l'illusion de vivre sous un gouvernement libre [...] La presse, quelle que soit la cause qu'elle serve, [...] est la seule qui puisse donner aux hommes la joie profonde d'entendre parler librement des choses qui les intéressent.» Voilà pour l'anti-dreyfusard Drumont. Beaucoup d'autres parleront de l'actualité et de l'opinion. Depuis les années 1880, rapporte Gérard Noiriel, le mot actualité s'était en effet «répandu dans le discours public. Chaque jour, les quotidiens de masse imposaient désormais les sujets dont tout le monde devait débattre et les personnages que tout le monde devait connaître». En produisant de «l'information» pour le plus grand nombre, les journalistes affirmaient travailler à l'édification, de la démocratie. Dans un tel office, un mot prend toute son importance :

vérité. En 1897, même si l'on parle de mensonge ou de fausse nouvelle, la quête de la vérité n'est pas l'argument premier avancé par les journalistes. Il figure par exemple à quatre reprises dans l'article suivant signé, cette fois, Jean Jaurès. L'auteur qui vise d'autres objectifs, se présente comme «député et publiciste». De fait l'élu socialiste de 38 ans, ne fondera *L'Humanité* que sept ans plus tard. «Il ne me paraît pas possible de régler et de «moraliser» la presse, réplique Jaurès aux souhaits de Bérenger. Elle est un reflet de l'état social; et c'est celui-ci qu'il faudrait transformer [...]» Et d'ajouter : «Sans l'intervention de la presse qui par sa diversité, désagrège et désorganise toutes les opinions, les préjugés haineux resteraient à l'état de bloc.» Si la presse agissait dans le même sens, elle supprimerait toute vérité. Le pluralisme, comme on dirait maintenant, garantirait ainsi grâce à des journalistes médiateurs, la possibilité démocratique. Voilà qui (là encore) n'est pas sans écho. Avec ce but ultime, conclut le député journaliste engagé, de parvenir à la «dissolution du régime capitaliste». Un journalisme de combat donc qui travaille pour une cause.

Et en 1897, l'époque n'en manque pas. Les révoltes ouvrières, l'explosion au grand jour de l'affairisme, le choc des idéologies et plus globalement le bouleversement mondial des techniques, de l'économie, etc. À maints égards les passerelles existent avec les jours que nous traversons. En tout cas, la plupart des journalistes signataires, comme Georges Clemenceau, Max Nordau, Maurice Talmeyr ou Émile Zola, ont célébré la liberté. L'auteur du «J'accuse» en a même fait une condition *sine qua non* : «la vérité ne peut être que par la liberté», assène-t-il. Seule voix dissonante, celle de Raymond Poincaré. Le futur président de la République écrit ces mots : «La confiance instinctive et superstitieuse en l'information typographiée s'en va peu à peu mais sûrement [...] L'ouvrier, le paysan commencent à se dire qu'un article de journal n'a pas plus d'importance qu'une conversation tenue dans un café.» Eh oui, déjà! Un signal faible, dirait-on de nos jours. Et les femmes journalistes, existaient-elles? Pour qui travaillaient-elles? 1897, la même année que le questionnaire Bérenger, voit la naissance du journal *La Fronde*. Remarquable acuité, modernité de ce journalisme de lutte face aux injustices subies par les femmes. Sous la houlette de Marguerite Durand, «elles ont l'impertinence de faire œuvre de leur cerveau», affirmait l'éditorial du 9 décembre. Bataille déjà conduite pour le droit à l'avortement avec Melle Séverine, revendication d'une condition qui ne soit plus celle de ménagère ou de courtisane avec Marie Anne de Bovet, au moins ces journalistes-là ne s'interrogeaient guère sur la finalité de leur emploi. Cette «nouvelle femme, une journaliste», comme le dit le critique des médias W. Joseph Campbell, c'est principalement aux États-Unis qu'on l'a vue investir peu à peu les colonnes des grands quotidiens. Autant d'exploits, de défis lancés par la jeune Nellie Bly dont les journaux français ont salué en 1889 un tour du monde resté fameux car réalisé en soixante-douze jours. Moins que Phileas Fogg, le héros inventé par Jules Verne. L'écrivain français que Bly avait rencontré, félicita «l'intrépide». Ce succès international montre assez le lien indissociable entre le «comment» et le «pour qui» travaillaient les journalistes. Certes, il s'agissait de faire de Bly l'héroïne de ses propres papiers. Mais le reportage supposait bel et bien une implication physique. Il fallait «aller y voir». Un enjeu quasi vital pour Bly. C'était aussi et surtout une garantie de vérité. Celle

du «terrain», le lieu même de l'enquête et de son ambition politique. Bly était en mesure de dénoncer d'insupportables conditions sociales parce qu'elle les avait vécues. Elle était devenue elle-même, clandestinement, tantôt ouvrière en usine ou à la mine, tantôt malade en asile, etc. Elle inventait l'investigation en immersion, avec à la clé le scandale et l'interpellation politique. Bref, elle était ce «témoin-ambassadeur» dont parle la politologue Géraldine Muhlman. Celle qui convie lecteurs et lectrices à découvrir si ce n'est l'inaccessible, en tout cas «le caché». On a appelé cela, le journalisme coup de force (*stunt journalism*), dirigé contre l'état de fait. Préfiguration du journalisme *muckraker*, ou fouille-merde, ainsi que l'avait baptisé le président Théodore Roosevelt face à une autre femme journaliste Ida Tarbell. Cette dernière s'en était prise à la Standard Oil de John D. Rockefeller. On lui doit les lois antitrust américaines. À l'instar de Bly, Tarbell fut remarquée en France, en particulier pour son «travail minutieux, conduit sans haine, mais aussi sans égards ni ménagements». Implicitement, le journalisme à la française reconnaissait ainsi ses différences. Plus adepte du style, parfois moins soucieux des faits, mais toujours dans cette vision du travail du reporter : «qui n'est pas de faire plaisir, non plus du tort, il est de porter la plume dans la plaie», comme le disait Albert Londres. Dénoncer. Pas d'hésitation entre «le voile ou un peu de lumière. À d'autres le voile!» clamait le grand reporter.

Bien, nous revoici aujourd'hui. Vous les voyez sur la table ces figures – trop – rapidement évoquées? Il y a là quelques fondamentaux du métier comme de sa critique. Le reportage. L'engagement. La rigueur. La puissance de l'argent. La séduction du plus grand nombre... Qu'est-il advenu de tout cela? Vous êtes songeurs. À quoi bon ce rappel historique. Il est vrai que désormais, les images, les informations nous parviennent en un clin d'œil, que la statistique a puissamment redéfini l'information, que nombre de citoyens ne se reconnaissent plus dans les images de l'information, qu'au pays de Bly et Tarbell, on parle de faits alternatifs... Le désarroi, au moins le malaise, sont bien là. Mais pour qui travaille le journaliste? Même si les sondages successifs de *La Croix* pointent une perte de crédibilité, d'autres, comme ceux des Assises du journalisme de Tours, affirment que les journalistes demeurent utiles. Mieux, lors d'une série de rencontres entre citoyens et journalistes, une douzaine de médias a posé le principe d'une co-construction de l'information. Il ne s'agirait alors plus de travailler «pour» mais «avec». Comme si à l'ère numérique, il avait fallu plus de cent vingt ans au journaliste pour descendre de son piédestal, et plus de cent vingt ans au citoyen, pour acquérir les savoir-faire du journaliste. ✪

Le goût de l'audio

PAR ISABELLE SZCZEPANSKI, JOURNALISTE

Parti de loin en termes de catalogue disponible et d'appétence des publics, le livre audio est désormais entré dans la vie des Français, et particulièrement des jeunes.



dessin Catherine Zask

Cette évolution, encore en cours, est le fruit de l'investissement des éditeurs, de l'implication des auteurs, et la conséquence directe des évolutions technologiques.

L'enregistrement d'œuvres littéraires ou documentaires n'est pas récent, il est intimement lié à la pratique ancestrale de la lecture publique, mais sa transformation en secteur de l'édition à part entière a été largement facilitée par les évolutions technologiques récentes. C'est pourquoi l'émergence de ce qu'il est convenu d'appeler le « livre audio » est souvent étudiée avec la montée du livre numérique, qui est considéré comme son frère. En 2019, le livre audio a d'ailleurs fait son entrée – très remarquée – dans le baromètre Sofia/SNE/SGDL sur les usages du livre numérique. L'on y a notamment appris que 7,7 millions de Français ont déjà écouté un livre audio, et que 78 % d'entre eux font partie des 22 % de Français qui ont déjà lu un livre numérique, ce qui confirme la parenté des deux modes de lecture. Particularité de ces deux formats : la jeunesse de leurs utilisateurs. Ce sont en effet les 15/24 ans qui écoutent le plus de livres audio (21 % contre 9 % des 65 ans et plus) et lisent le plus de livres numériques (34 % contre 12 %).

Éditions abrégées

Nous sommes loin du temps où le livre audio était réservé aux personnes qui, pour des raisons de santé, n'avaient pas ou plus accès au livre écrit. « Au départ, le public du livre enregistré était un public malvoyant. Le livre enregistré sur phonographe s'est développé au Royaume-Uni pour des soldats rentrés de la guerre 1914-1918, et qui avaient perdu la vue », nous explique Valérie Lévy-Soussan, présidente directrice générale d'Audiolib, filiale d'Hachette Livre qui publie des livres audio depuis 2008. Les supports disponibles d'alors ne permettaient bien souvent pas d'enregistrer les œuvres dans leur intégralité, les disques ne pouvant dépasser un peu plus d'une heure. Cette limite technologique pourrait expliquer le développement, avant même l'avènement du Compact-Disc et du MP3, de l'appétence de publics voyants pour le livre enregistré dans certains pays et pas dans d'autres.

« Une des raisons pour lesquelles le livre audio était mal perçu en France jusqu'à il y a quelques années, est que nous n'aimons pas les éditions abrégées. Or, avant, nous étions contraints de faire court par la durée des disques, soixante-quatorze minutes », poursuit Valérie Lévy-Soussan. Les publics américain ou allemand n'ont pas eu cette antipathie pour les œuvres abrégées en format papier. Le livre audio « abrégé » s'y est donc naturellement développé plus tôt qu'en France – à la fois en termes d'audience et de catalogue. Autre barrière, celle de l'éducation. Comme le souligne justement Valérie Lévy-Soussan, en France, « jusqu'à huit ans on trouve cela normal qu'un enfant écoute des livres, puis dès qu'il sait lire, ça s'arrête ». Il y a d'ailleurs, depuis longtemps, une offre française tout à fait qualitative de livres audio destinés aux jeunes enfants qui ne savent pas encore lire, qui forment un marché séparé.

Retard, et opportunité

Les différences culturelles de pays à pays sont confirmées par les chiffres. D'après le baromètre Sofia, un peu moins de 12 % du public français de plus de 14 ans a déjà écouté un livre audio, contre 50 % des Américains de plus de 12 ans, selon les chiffres de l'association des éditeurs de livres audio aux États-Unis (APA). Les acteurs français du secteur perçoivent clairement ce retard relatif comme une opportunité : pour preuve, les investissements réalisés depuis une dizaine d'années, avec une croissance phénoménale du catalogue d'œuvres francophones disponibles. Le constat général est qu'il y a un alignement d'éléments permettant le développement du marché français du livre audio : la technologie le permet, les Français sont équipés via leur téléphone, leur tablette ou leur ordinateur, et les jeunes marquent leur appétence pour ce format. Il faut encore, pour que ce secteur continue de croître, que

L'offre satisfasse le public, qui est également sollicité par les podcasts, les jeux en ligne, ou encore les plateformes de streaming de musique. « Il y a une question d'offre : plus le catalogue varie, plus on atteint une clientèle étendue. Il faut produire des livres audio qui correspondent à ce que le public achète au quotidien en librairie », résume Valérie Lévy-Soussan. Roman, livre pratique, ouvrages de vulgarisation scientifique ou historique, science-fiction : rien n'échappe désormais au livre audio.

Au total, l'on compte à ce jour en France une soixantaine d'éditeurs de livres audio, dont certains sont spécialisés dans ce format, et d'autres non. Après Hachette (Audiolib), Gallimard s'est également lancé, avec Madrigall. Parmi les autres acteurs, l'on peut par exemple citer Sixtrid, basé à Orléans ou encore Editis, qui a inauguré en 2018 sa marque de livres audio, Lizzie. Le développement d'outils comme « Livres », l'application de lecture d'Apple, pour accommoder le livre audio est salutaire : les éditeurs français de livres audio rencontrent régulièrement les représentants de la « marque à la pomme » pour définir la meilleure manière de mettre en avant les nouvelles œuvres. L'arrivée en 2017 de la plateforme dédiée au livre audio Audible, filiale d'Amazon, a créé l'événement. « Nous avons une relation double avec Audible : client et concurrent » explique Valérie Lévy-Soussan. « Il est indéniable qu'il y a eu un effet d'entraînement quand ils ont accéléré leur développement à partir de 2017. Ils ont compris qu'il n'y avait pas suffisamment de livres audio en français et se sont mis à acheter des droits et à devenir éditeurs. »

Les pionniers

Le livre audio francophone, s'il partait de loin avant 2008, ne partait pas de nulle part, bien au contraire. Aucune description du paysage français du livre audio francophone ne serait complète sans la présentation de ses pionniers, et particulièrement Les Éditions des Femmes et Frémeaux. Les Éditions des Femmes ont ainsi réalisé un travail remarquable, dès 1980, pour que des femmes qui ne savaient pas lire aient

accès à la culture par oral. « On n'a peut-être pas encore commencé à penser la voix », disait alors, prophétique, Antoinette Fouque, pilier des Éditions des Femmes, à l'origine du lancement des livres enregistrés pour cette maison.

Frémeaux, le label de production musicale de Patrick Frémeaux, s'est lancé dans le livre audio par passion de l'histoire. « J'ai appris que les discours du général de Gaulle étaient édités aux Éditions de la Serpe, la maison d'édition reliée au Front National. Au vu de l'importance historique de ces discours pour la France, nous avons décidé de produire un coffret de CDs en reprenant tous les enregistrements », nous confie Patrick Frémeaux. C'était en 2000. « Grâce à vous, c'est tout un patrimoine sonore que nous retrouvons avec émotion », lui avait alors écrit Jacques Chirac. Depuis, Frémeaux poursuit sa quête d'enregistrements rares et précieux. Il a ainsi retrouvé, avec l'aide des héritiers et plus particulièrement de son petit-fils Nicolas, des enregistrements de livres de Marcel Pagnol par lui-même. Frémeaux a également beaucoup travaillé avec l'Ina. Quand aucun enregistrement privé ni archive de l'Ina n'est disponible, « nous enregistrons des grands textes lus par de grands artistes », explique Patrick Frémeaux. On songe notamment aux *Essais* de Montaigne lus par Michel Piccoli.

Né dans le « physique », l'avènement du « numérique » a représenté un tournant pour Frémeaux : « nous sommes devenus leaders du livre audio sur les catégories sciences humaines et philosophie. Notre chiffre d'affaires sur le livre audio se partage aujourd'hui entre 55 % sur le numérique et 45 % sur le physique ». Contrairement à d'autres maisons, Frémeaux a en effet maintenu la distribution physique. Même si « 95 % de son catalogue est disponible en numérique », elle conserve des relations privilégiées avec un réseau de 2200 libraires qui vendent ses livres audio.

Le livre audio est devenu un terrain fertile pour les auteurs contemporains, auxquels les maisons d'édition font souvent appel pour lire leurs propres œuvres. Comme l'explique

Patrick Frémeaux, même s'il se spécialise, de son propre aveu, « dans les auteurs morts », « tout dépend si l'auteur est un bon diseur ou pas, mais s'il a un minimum de technique de diction, il a toute légitimité à incarner le texte » ; et de raconter que « quand Camus lit Caligula, il fait rire la salle : il veut que ce soit humoristique. Je ne l'aurais pas su sans l'avoir entendu ! »

« Je me suis réconciliée avec mon texte »

L'autrice Léonor de Récondo a une expérience particulièrement intéressante en la matière, puisque ce n'est pas son éditeur – Sabine Wespieser – qui a édité ses livres audio. « Pour ma maison d'édition, cela a représenté un gain financier », explique-t-elle, puisqu'il y a eu transfert de droits. Les frais d'enregistrement, de mise en avant et de communication ont été pris en charge par ses éditeurs audio. Les maisons d'éditions moins équipées peuvent ainsi rentabiliser leur catalogue sans faire les investissements, forcément importants, requis par le livre audio. Le premier livre de Léonor de Récondo à avoir été enregistré était *Pietra Viva*. L'éditeur, Sixtrid, avait demandé au comédien Lazare Herson-Macarel d'en faire la lecture. Léonor de Récondo est venue au livre audio avec son quatrième ouvrage, *Amours* : « mon premier enregistrement d'un de mes livres est arrivé très naturellement, grâce au directeur de Sixtrid : *Pietra Viva* était déjà sorti chez eux. Un jour, il m'a demandé si ça m'intéresserait d'enregistrer *Amours*, j'ai dit oui ! » Elle en garde un souvenir qu'elle juge fondateur : « *Amours* était sorti en format papier en janvier 2015. Nous avons enregistré le livre audio en juin 2015. Avant l'enregistrement, j'avais une relation difficile avec le livre : j'avais l'impression qu'à force d'en parler pour le promouvoir, j'avais essoré, vidé le texte. Nous l'avons finalement enregistré en une seule journée, au lieu des deux jours prévus, et quand je l'ai parcouru à nouveau pendant l'enregistrement, dans sa linéarité et dans son intégrité, j'ai eu l'impression qu'il s'était « re-gorgé » de vie. Je me suis réconciliée avec mon texte. » Quatre ans plus tard, Léonor de Récondo a enregistré avec Audiolib *Manifesto*, son troisième roman, une auto-fiction très intime retraçant les derniers instants de son père : « s'il y avait un texte que je voulais lire, c'était bien celui là ! »

Festivals !

Grâce au renouvellement et à la qualité de l'offre, des événements sont désormais dédiés au livre audio. Le festival organisé chaque année à Strasbourg par l'association La Plume

Le confinement imposé a été bénéfique pour le livre audio, avec une augmentation moyenne de 45% sur la période par rapport à début mars pour Audiolib, notamment. Il est cependant difficile d'affirmer si cette augmentation est due à l'arrivée de nouveaux clients, ou à davantage d'actes d'achat de la part de clients déjà existants. À noter, le succès d'œuvres au format audio dont le thème était lié à la pandémie, telles que *La Peste* d'Albert Camus, éditée par Gallimard, et dont plus de 4 000 exemplaires ont été téléchargés en mars.

de Paon, est la référence en la matière. Sur une semaine, l'association fait le tour du livre audio, avec des lectures à voix haute, des présentations par des auteurs, des castings de voix. « C'est un festival, et pas un salon », nous confie Cécile Palusinski, présidente de l'association, en ajoutant que « les éditeurs sont néanmoins présents au travers d'ateliers. Nous avons aussi des rencontres professionnelles ». Ainsi, pour l'édition 2019, La Plume de Paon avait organisé, entre autres, une conférence sur l'état des lieux du livre audio en France, et une autre sur le marché américain, présentée par l'association des éditeurs de livres audio aux États-Unis (APA). Cécile Palusinski souligne que le livre audio francophone a énormément de succès à l'étranger : « le rayonnement de la langue française peut aussi passer par là : nous avons des auteurs qui circulent ainsi à travers le monde. Le livre audio peut être un outil d'apprentissage du français à l'étranger. Si tout va bien, en mai, nous organiserons les premières rencontres francophones du livre audio ».

En une petite dizaine d'années, le livre audio francophone a parcouru un chemin remarquable, et permet désormais à des publics rajeunis de lire encore davantage, en voiture, en jardinant, en dessinant, en marchant dans la rue, dans les transports publics. Le travail de tous les professionnels du secteur, par l'enrichissement du catalogue, permet aux Français d'écouter-lire ce qu'ils souhaitent : romans classiques ou contemporains, œuvres documentaires, ouvrages de vulgarisation scientifique, de développement personnel, d'histoire : le livre audio n'a plus de limites. Ce faisant, les œuvres et leurs auteurs ont une nouvelle voix. Comme le dit Léonor de Récondo : « plus la littérature s'empare de formes nouvelles, plus l'œuvre existe ». ✪

Prix Scam 2020

Prix d'honneur

Prix Jean-Marie Drot
Claude Guisard

Sonore

Prix pour l'ensemble de l'œuvre
Hélène Hazera

Prix de l'Œuvre sonore
Amandine Casadamont
Chasseurs
France Culture, 2019

Prix Découverte sonore
Fanny Lacrosse
Naufrage en pleine terre
INSAS, ACSR, RTBF, 2019

Prix du podcast documentaire
Maëlle Sigonneau
et Myriam El Kotni
Im/patiente (« Je dois m'inquiéter ? »)
Nouvelles Écoutes, 2019
Prix remis le 20 octobre 2019,
dans le cadre du Paris Podcast Festival

Audiovisuel

Prix Charles Brabant
pour l'ensemble de l'œuvre
Françoise Romand

Prix de l'Œuvre audiovisuelle
Stéphane Manchematin
et Serge Steyer
L'Esprit des lieux
Les Films de la pluie, Ana Films, 2018

Prix Découverte audiovisuelle
Christophe Yanuwana Pierre
Unti, les origines
Ardèche Images,
Bérénice Media Corp, 2018

Grand Prix du documentaire
national
Valérie Müller
Danser sa peine
Chrysalide Productions, 2019
Prix remis le 25 janvier 2020 à Biarritz,
dans le cadre du Fipadoc

Prix international de la Scam
Elvis Sabin Ngaïbino
Makongo
Makongo Films, 2020
Prix décerné en mars 2020 à Paris,
dans le cadre du Cinéma du réel

Prix Anna Politkovskaïa
Madeleine Leroyer
Numéro 387
Little Big Story, Arte, 2019
Prix décerné en mars 2020 à Créteil,
dans le cadre du Festival international
de films de femmes

Mention spéciale
Prix Anna Politkovskaïa
Alexandra Pianelli
Le Kiosque
Les Films de l'œil sauvage, 2020

Prix de l'Œuvre institutionnelle
Anne-Sophie Emard
F comme fleuve
Dersu & Uzala, Centre Hospitalier
Sainte-Marie, 2019

Mention spéciale
Prix de l'Œuvre institutionnelle
Anne Kunvari
Mon enfance au CADA
Candela, Association Philia, 2019

Images fixes et écrit

Prix du Récit dessiné
Frédéric Pajak
Manifeste incertain, volume 8.
Cartographie du souvenir
Les Éditions Noir sur Blanc, 2019

Images fixes

Prix Roger Pic
Sandra Reinflet
VoiE.X, artistes sous contraintes
2019

Mention spéciale Prix Roger Pic
Nicolas Boyer
Cent-huit vues sans Mont Fuji
Hans Lucas, 2019

Prix Pierre et Alexandra Boulat
Axelle de Russé
Dehors
Hans Lucas, 2018
Prix remis le 5 septembre 2019
à Perpignan, dans le cadre du festival
Visa pour l'image

Prix Mentor
Lionel Jusseret
Home
2019
Prix remis le 21 novembre 2019
à la Scam

Écritures et formes émergentes

Prix de l'Œuvre expérimentale
Randa Maroufi
Bab Sebta
Barney Production, Mont Fleuri
Production, 2019

Prix de la vulgarisation
Val so Classic
Interlude
Prix remis le 21 septembre 2019
à Avignon, dans le cadre du Frames
Web Vidéo Festival

Prix Vidéastes
Charlie Danger
Les Revues du Monde
Prix remis le 8 octobre 2019 à Paris,
dans le cadre du Festival Médias
en Seine

Journalisme

Prix Christophe de Ponfily
pour l'ensemble de l'œuvre
Claude Guibal

Prix Scam de l'investigation
Éric Quintin
et Marie-Pierre Raimbault
Religieuses abusées,
l'autre scandale de l'Église
Dream Way Productions,
Arte France, 2018
Prix remis le 14 mars 2020 au Touquet,
dans le cadre du Figra

Prix Émergences
Marin Martinie
Template Message
EnsAD, 2018, animation
Prix remis le 7 décembre 2019
au Centquatre-Paris, dans le cadre
de la 4^e édition de L'Open Factory

Mention Prix Émergences
Corentin Laplanche-Tsutsui
Râ226
EnsAD, 2018

Prix Nouvelles écritures
Camille Ducellier
Chef-fe
UPIAN, 2019, websérie
Prix remis le 24 janvier 2020 à Biarritz,
dans le cadre du Smart Fipadoc

Écrit

Prix François Billetdoux
Hélène Gaudy
Un monde sans rivage
Actes Sud, 2019

Les Étoiles de la Scam

PAR CARMEN CASTILLO, PRÉSIDENTE DU JURY

Le Jury

Il n'était d'autre choix en ce début du mois d'avril : le jury devait se retrouver sur un écran morcelé. Pourrions-nous réussir à travailler ? Comment pourrais-je saisir par ordinateurs interposés les nuances de nos paroles échangées ? Comme chaque année, notre mission était de choisir 30 étoiles sur 60 films présélectionnés par la Commission du répertoire audiovisuel. Puisque nos tournages et autres chantiers étaient à l'arrêt, nous étions plus disponibles – même si le temps filait à grande vitesse – et avons décidé de nous offrir trois longues séances avant la plénière. D'un rendez-vous à l'autre, nous avons traversé l'écran et avons créé un espace commun : une équipe.

Et parce que je n'étais qu'une personne de plus à côté de Jennifer Deschamps, Joël Farges, Samuel Lajus et François Reinhardt, la tension qui m'habitait au départ de cette expérience a disparu ; je me suis oubliée. Toutes et tous de générations et de parcours différents, nous avons regardé les films non comme des réalisateurs, mais comme des sujets ouverts et attentifs à chaque film. Nos sensibilités, nos subjectivités, ont été mises à l'écoute des autres, sans calcul, sans crainte, sans ego. Bel apprentissage. Par-delà nos expériences et nos goûts, nos affinités électives devant la scène du cinéma documentaire d'aujourd'hui ont bâti un socle où il était possible et si enrichissant de réfléchir. C'est qu'on ne pense jamais seul. Entre nous, des paroles libres, du respect, de la lenteur, et une énergie salvatrice dans cet étrange « entre-temps ». Il nous fallait choisir et même si nous avons tous, inévitablement, quelques regrets, nous sommes sereins : nous avons travaillé avec rigueur et engagement.

La sélection

À l'évidence, nos regards ont été empreints du moment que le monde traversait, et de l'inévitable question qui se posait avec une acuité nouvelle : le documentaire, le cinéma sont-ils autre chose que des grains de sable lancés à la face du rouleau compresseur mondial ? Permettent-ils de s'opposer à une seule inégalité, de réparer une seule injustice ? Tout cinéaste a envie de répondre oui, et nombre de films y contribuent par le simple fait de révéler l'invisible au grand jour, que ce soit sous la forme d'une investigation implacable, en revisitant l'histoire, ou en évoquant des douleurs et des joies de cette

humanité dont l'existence est niée – et que, parfois, seul le cinéma documentaire parvient à éclairer. C'est tout ce large éventail de films que nous avons eu l'honneur d'avoir sous nos yeux et la responsabilité d'apprécier. Pour certains, exceptionnels par leur parti pris de réalisation, un cri de joie unanime ; pour d'autres, nous avons partagé en confiance, nos impressions, nos chocs, nos questions ou nos doutes. Chaque film était unique, il était là, devant nous, face à nos solitudes, mais il tissait des liens. Chaque film avait une histoire particulière de production et de diffusion, certains réalisés à petits budgets, d'autres mieux dotés, certains avaient déjà été reconnus, d'autres avaient été diffusés trop discrètement. Mais ils avaient presque tous cet air de famille : une audace dans la forme, un courage dans le contenu, une originalité dans la manière de raconter une histoire, bref le regard d'un créateur.

Le documentaire et la pandémie

Le documentaire est fait de ce paradoxe, c'est à la fois la vision personnelle de l'auteur et une disponibilité forte, une écoute attentive de l'autre, des autres, c'est une subjectivité en acte et une ouverture sur le monde, portée par le désir d'un inconnu à découvrir et à révéler. Il exige une liberté totale de l'esprit et c'est cette liberté qui rend les films puissants et attirants. Le formatage est une fermeture ; par les figures imposées, par la répétition du même, par le manque de personnalité, il génère l'ennui. Le formatage n'incite qu'à des réponses calibrées, prévisibles. Le documentaire ouvre les questions.

Ce que nous avons expérimenté dans ce temps de pandémie, où l'irréel régnait au risque de nous rendre prisonniers de nos peurs pour toujours, c'est la puissance du documentaire. Je le savais, mais je l'ai vécu cette fois dans mon corps. Dans ce huis-clos nous avons pu respirer l'air du monde, souffrir avec une humanité unifiée et nous réjouir avec elle. La rencontre d'un regard d'auteur, de personnes et d'histoires de l'ailleurs, a redonné en cette période critique de l'épaisseur à notre quotidien, une ligne de perspective, un horizon. De cela, encore plus qu'avant, nous pouvons remercier ces films et ces réalisateurs, et espérer que les étoiles les aident à continuer leur singulier chemin. *

Au temps où les Arabes dansaient de Jawad Rhalib

Diffusion Arte Belgique
Production : RTBF, Wip, R&R Productions et Zonderling

Belinda*

de Marie Dumora
Diffusion Universciné
Production : Gloria Films, Les Films d'Ici, Quark Productions et Digital District

Coming out de Denis Parrot

Diffusion Canal+
Production : Dryades Films et Upside Télévision

Delphine et Carole, insoumuses

de Callisto Mc Nulty
écrit par : Callisto Mc Nulty, Alexandra Roussopoulos et Géronimo Roussopoulos
Diffusion RTS
Production : Les Films de la Butte, Alva Film, Le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir et INA

Torture propre : une invention américaine d'Auberi Edler

Diffusion RTBF
Production : Program 33 et Arte France

La Face cachée de l'art américain

de François Lévy-Kuentz
Diffusion France 3
Production : Cinétévé

Falconetti

de Paul Filippi
Diffusion France 3 Corse
ViaStella
Production : France 3 Corse
ViaStella

Goodbye Jerusalem* de Mariette Auvray et Gabriel Laurent

Diffusion ViàVosges
Production : Les Films du Tambour de Soie, Lyon Capitale TV et ViàVosges

Le Grand bal*

de Laetitia Carton
Diffusion OCS Novo
Sanosi Productions

L'Homme a mangé la terre

de Jean-Robert Viallet
Diffusion Arte
Production : Arte France, Cinephage productions, Les Films du Tambour de Soie, RTBF, Stenola productions

Le Liséré vert

de Gilles Weinzaepflen
Diffusion Alsace 20
Production : Sancho et Compagnie et ViàMirabelle

M

de Yolande Zauberman
Diffusion Ciné + Club
Production : CG Cinéma et Phobics Films

Madame Saïdi

de Bijan Anquetil et Paul Costes
Diffusion Tènk
Production : L'Atelier documentaire et Le Fresnoy

Manuel de libération

d'Alexander Kuznetsov
Diffusion Edition Nour Films
Petit à Petit Production

Miss Mermaid

de Pauline Brunner et Marion Verlé
Diffusion France 3 Bretagne
Production : Wendigo Films et France Télévisions

Mon nom est clitoris

de Daphné Leblond et Lisa Billuart-Monet
Diffusion Be TV
Production : Iota Production, Pivonka et CBA

Le Monde selon Amazon

d'Adrien Pinon et Thomas Lafarge
Diffusion RTBF
Production : Little Big Story et Les Films du Rapide-Blanc

Nofinofy*

de Michaël Andrianaly
Diffusion TVR Tébéo
Production : Les Films de la pluie, Imasoa Film et Tébéo Tébésud TVR

Overseas

de Sung-A Yoon
Diffusion BeTV
Production : Iota Production, Les Films de l'Œil Sauvage, Clin d'oeil Films et CBA

Le Pacte Hitler-Staline

de Cédric Tourbe
Diffusion Arte
Production : Agat Films & Cie et Arte France

Le Procès contre Mandela et les autres*

de Nicolas Champeaux et Gilles Porte
Animation graphique : Oerd Van Cuijlenborg
Diffusion Arte
Production : UFO Productions, Rouge International et INA

Religieuses abusées, l'autre scandale de l'église

de Marie-Pierre Raimbault et Éric Quintin
en collaboration avec Elizabeth Dreviron et Gwénaél Giard Barberin
Diffusion Arte
Production : Dream Way Productions et Arte France

Rencontrer mon père d'Alassane Diago

Diffusion Ciné+ Club
Production : Les Films d'Ici, Les Films Hatari, Studio Orlando, Manuel Cam et Karoninka

Retour à Kigali, une affaire française de Jean-Christophe Klotz

Diffusion France 3
Production : Les Films du Poisson

Samouni Road*

de Stefano Savona
écrit par : Stefano Savona, Léa Mysius et Penelope Bortoluzzi
Diffusion OCS City
Production : Picofilms, Dugong, Alter Ego Production, Arte France

Selfie

d'Agostino Ferrente
Diffusion Arte
Production : Magneto Presse, Arte France et CVD Casa delle Visioni

La Tête et le cœur de Gaël Breton et Édouard Cuel

écrit avec la participation de Hans Bourbon
Diffusion Demain TV
Production : L'Arbre Productions, Demain TV et CMM

Une nouvelle ère*

de Boris Svartzman
écrit par Boris Svartzman et Laurine Estrade
Diffusion ViàVosges
Production : Macalube Films, Prima Luce, ViàVosges et Boris Svartzman

Vacancy

d'Alexandra Kandy Longuet
Diffusion RTBF – La Trois
Production : Eklektik Productions, RTBF, CBA et Shelter Prod

Village de femmes* de Tamara Stepanyan

Diffusion TV78
Production : La Huit, Hayk Film Documentary Studio et TV78

*Ces films ont été soutenus à l'écriture par la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam.

La Scam en chiffres

Extraits du rapport d'activité
et de transparence 2019
disponible sur www.scam.fr

Les auteurs et autrices de la Scam

- Au 31 décembre 2019, la Scam compte 46 110 membres dont 628 canadiens et 3 281 belges.
- La proportion de femmes est de 37% et celle des moins de 50 ans est de 40%.
- En 2019, 1 853 auteurs et autrices ont rejoint la Scam.

Les perceptions de droits

- En 2019, la Scam a collecté 110 millions d'euros de droits d'auteur (+ 4,2% après la baisse en 2018).
- Les perceptions 2019 se composent à 69% d'encaissements au titre des exploitations de l'année en cours. Elles seront majoritairement versées aux auteurs et autrices en 2020.
- Les chaînes de télévision (historiques, TNT, thématiques et locales) constituent toujours la première source de perception avec 51% des droits collectés.

Les répartitions de droits

- Avec un montant de 103,10 millions d'euros, les sommes réparties aux ayants droit sont stables.
- Plus de 57% des sommes versées en 2019 correspondent à des exploitations de l'année 2018.
- 81,9% des droits répartis concernent l'audiovisuel, 7,3% la radio, 4% les exploitations Web (+ 47,1%), 3,8% l'écrit, 2,8% les journalistes, et 0,2% les images fixes.

- 35 829 ayants droit ont bénéficié d'une répartition en 2019, soit 78% des membres.

Les œuvres déclarées

- 235 573 œuvres audiovisuelles ont été déclarées au répertoire de la Scam en 2019 soit une hausse de 66,4% due aux œuvres des vidéastes du web.
- Le répertoire de la Scam est désormais constitué de 1 136 918 œuvres audiovisuelles.
- 14 332 déclarations d'œuvres radiophoniques ont été enregistrées en 2019 (+16,7%).
- 12 121 auteurs et autrices de l'écrit ont bénéficié d'une répartition au titre de la copie privée, de la reprographie et du droit de prêt.

Les actions culturelles

- En 2019, la Scam a consacré 2 597 305 € aux actions culturelles (+1,9%). Ce budget est principalement alimenté par une partie des sommes perçues au titre de la copie privée sur les ventes de supports vierges.
- Les bourses *Brouillon d'un rêve* représentent 29% des dépenses culturelles. 1 685 candidatures ont été déposées au sein des différents répertoires et 149 bourses ont été attribuées.
- Le Festival des Étoiles du documentaire au Forum des images a franchi le cap des 5 000 spectateurs.
- La Maison Agnès Varda de la Scam a accueilli 2 613 visites en 2019. L'espace de travail,

les ressources en ligne (Ina Mediapro, Tènk...), la salle de visionnage sont appréciés des auteurs et autrices, comme les permanences juridiques, fiscales, sociales et *Brouillon d'un rêve*; ou encore la vingtaine d'ateliers professionnels.

- 137 événements ont été organisés par les auteurs et les autrices en salle de projection Charles Brabant.

L'action sociale

- En 2019, la Scam a attribué 2 625 534 € au titre de l'action sociale à 2 567 auteurs et autrices :
- 2 547 734 € au titre de la contribution senior à 2 524 bénéficiaires;
 - 77 800 € au titre du fonds de solidarité à 43 bénéficiaires.
 - 91 dossiers de retraite ont été régularisés.

Le conseil juridique

En 2019, la direction juridique a traité 1 926 demandes de conseils par courriel, approfondies par 821 rendez-vous. ✪



Covid Selfie par Julien Donada