



---

# ASTÉRISQUE <sup>56</sup>

## La Lettre de la Scam\*

---

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

---

décembre 2016



# SPRD : un gros mot ?

PAR ANNE GEORGET, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

Il arrive que des voix s'élèvent avec plus ou moins de violence, avec plus ou moins de malveillance pour dénoncer le fonctionnement et le rôle des sociétés d'auteurs (ou SPRD – sociétés de perception et de répartition de droits d'auteur). Qu'elles viennent de députés français ou européens, d'industriels qui rêvent d'accroître leurs marges ou de journalistes peu scrupuleux ou complotistes, il faut se méfier de ces dénonciations qui pavent la voie à la disparition du droit d'auteur « à la française » et à l'arrivée du *copyright* anglo-saxon. Il faut donc régulièrement tordre le cou aux rumeurs frappées au coin du mauvais sens.

Les SPRD sont accusées d'opacité, mais savez-vous que ce sont les seules entreprises de France à être contrôlées non seulement par un commissaire aux comptes, mais également par une Commission permanente sous l'égide de la Cour des comptes chargée de contrôler l'utilisation de l'argent public, alors que les SPRD sont de droit privé ? Chaque année, la commission de contrôle épluche la gestion des SPRD, dont la Scam : le recouvrement des droits, leur répartition, l'état de leur trésorerie, l'analyse de leur action culturelle... Un rapport annuel (entre 200 et 300 pages) rend compte de ses conclusions. Il est consultable par tout auteur qui le souhaite sur le site de la Scam (<http://www.scam.fr/La-Scam/Commission-de-contrôle-SPRD>).

Les SPRD sont souvent accusées de vivre grand train dans de luxueux bâtiments. Je vous renvoie à l'article<sup>1</sup> concernant l'achat de notre siège dans la très chic avenue Vélasquez dont les 38 000 membres de la Scam sont aujourd'hui copropriétaires. C'est notre bien commun. Nous serons peut-être heureux de cet investissement fait par les fondateurs et de pouvoir le revendre pour continuer nos actions culturelles si, un jour, les perceptions de copie privée, notamment, venaient à s'effondrer (ce dont rêvent les industriels). Ouvert à tous, notre siège abrite la Maison des auteurs et la salle de projection Charles Brabant, que chacun d'entre nous peut réserver pour la modique somme de 100 euros. 10 000 personnes, auteurs et leurs invités, ont été accueillis l'an passé ! Quant aux dépenses de fonctionnement, elles s'établissent de manière stable depuis des années à 12 % des perceptions, que la commission de contrôle valide sans commentaire.

On entend souvent aussi que les droits d'auteur seraient confisqués par une minorité d'auteurs nantis. Il fallait assister à la remise des Étoiles 2016 le 4 novembre dernier pour mesurer à quel point les aides de la Scam irriguent précieusement la création audiovisuelle. Il

est important de rappeler un principe de base du droit d'auteur depuis plus de deux siècles. L'auteur est associé au succès de son œuvre. Plus l'œuvre est exploitée, vue, diffusée, plus l'auteur doit être rémunéré. Cela est vrai pour la radio, l'écrit et l'audiovisuel. Avec une spécificité concernant la télévision la rémunération varie aussi selon la richesse du canal de diffusion des œuvres. Il est donc aisé de comprendre qu'en raison de la concurrence, les sommes versées par une chaîne pour rémunérer le droit de diffuser les œuvres ne peuvent aller qu'aux auteurs diffusés par cette chaîne. Il n'est pas possible de redistribuer les sommes versées par TF1 par exemple à des auteurs dont les œuvres font l'objet d'une diffusion sur un autre canal.

Soucieuse de soutenir ses auteurs souvent plus fragiles, la Scam dispose d'un budget d'action sociale (une solidarité prise sur les droits d'auteur de ses membres pour les pensions et l'aide sociale d'urgence, soit 2 175 429 € pour 2016) voté chaque année par l'assemblée générale et d'un budget d'action culturelle (2 596 500 € en 2016) alimenté par la copie privée. L'essentiel de ces sommes est affecté directement aux auteurs sous forme d'aide à l'écriture (Brouillon d'un rêve), de Prix (Étoiles, Grand Prix, Prix découverte), de voyages d'auteurs en festivals. Un moyen efficace de redistribution.

Les critiques sont bienvenues quand elles sont constructives, celles récurrentes sur la gestion collective masquent de plus en plus mal une philosophie ultralibérale qui s'accommoderait fort bien d'un chacun pour soi à l'anglo-saxonne qui signerait la fin du droit moral sur nos œuvres et la loi du plus fort sur le plan économique : pour les plus stars la possibilité de négocier des droits élevés directement avec les organes de diffusion, et les miettes aux moins connus, moins regardés – mais pas forcément moins talentueux. Comme son nom l'indique la gestion collective, c'est l'union fait la force : petits et grands, les membres de la Scam sont égaux dans l'application du droit d'auteur. ✱

<sup>1</sup> Astérisque 55, août 2016.

## SOMMAIRE

- 04 **Portrait** Patrick Jeudy
- 08 **Compte rendu** Territoires et création 2
- 11 **Social** La retraite
- 12 **État des lieux** Quelle place pour les auteurs radio ?
- 15 **Hors champ** Aquarius : Histoire d'une révolte
- 18 **Compte rendu** Écrire et accompagner le cinéma documentaire
- 20 **Hors champ** Hélène Cixous
- 23 **Droit des auteurs** Faillite d'une société de production
- 24 **Interview** Sylviane Tarsot-Gillery
- 26 **WWW** Tënk, les nouvelles plages du documentaire d'auteur
- 28 **État des lieux** 5 ans, 3 ministres de la Culture, 0 mesure
- 30 **Hors champ** Prix La Croix du documentaire

Directeur de la publication  
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction  
Stéphane Joseph  
Martine Mast

Conception graphique  
Direction artistique  
Catherine Zask

Graphiste assistant  
Joachim Werner

Photogravure  
Newmeric

Impression  
Frazier,  
tirage 10 000 exemplaires,  
décembre 2016

Astérisque est édité  
par la Société civile des  
auteurs multimedia.  
N° 56 – décembre 2016  
ISSN 2256-6872  
Société civile à capital  
variable.  
RCS Paris, D 323 077 479  
APE 923A

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

# Patrick Jeudy :

« Je n'ai jamais eu de passion pour les Kennedy, ni pour Marilyn »

PAR ANNE CHAON, JOURNALISTE

Ça n'a pas l'air comme ça, mais le bureau est rangé. Sinon il serait noyé de petits papiers, des post-it colorés, des dos d'enveloppe, des feuilles arrachées au calepin. Avant les images, avant les archives, les films de Patrick Jeudy commencent ainsi: une idée, une image, un nom, quelques mots jetés sur des confettis qui atterrissent dans ses poches et finissent comme autant de petits cailloux semés sur la table de cette pièce de travail asphyxiée par les livres et les DVD. Les murs racontent les obsessions du patron, l'une d'elles au moins: JFK et le clan Kennedy, le président saisi à l'objectif ou au pinceau, le jour de son assassinat, le 22 novembre 1963 à Dallas. Une étagère entière est dévolue à cette journée funeste qui vit mourir au soleil le plus jeune président d'Amérique, la tête effondrée contre le tailleur rose de Jackie. .../...



photo Matthieu Raffard



À la famille Kennedy, les *Royals* de l'Amérique, il a consacré cinq films, davantage en comptant les *Marilyn* qui sont une autre façon de parler d'eux. Aujourd'hui encore, il réfléchit à un angle d'attaque pour revenir parler de Bobby, le jeune frère assassiné cinq ans après son aîné. Mais ce ne sont, il est vrai, que quelques traces sur une filmographie d'une centaine de titres. Pas de quoi fonder une addiction.

«Je n'ai jamais eu de passion pour les Kennedy, ni pour Marilyn. Mais avec tout le matériel emmagasiné à leur propos depuis plus de vingt ans, ils sont devenus mon petit théâtre. Ma troupe. Comme Jovet qui travaillait toujours avec les mêmes au TNP», avance-t-il. Gérard Miller, le psychanalyste complice sur plusieurs films, l'a remarqué : «Tu n'aimes pas les Kennedy, mais tu es amoureux des images des Kennedy».

Il met surtout en avant le génie du clan à forger sa légende en s'assurant de son enregistrement pour la postérité. «Les Kennedy ont créé le service cinématographique de la Maison Blanche chargé de les filmer en permanence. Quand ils n'y étaient pas, ils louaient des cameramen pour les suivre». Sur les plages et dans les jardins de Hyannis Port, leur résidence d'été, sur leurs voiliers, à cheval, en short et en maillot, avec les enfants, les frères et les cousins : le bonheur familial en celluloid saisi dans l'éclatante beauté de ses protagonistes. Avec eux, chaque plan, chaque cliché est une pub : ils ne sont jamais moches.

Mais ce Kennedy-là, gosse de riche à la dentition *ultra-brite*, n'a jamais touché Patrick Jeudy. «J'avais dix ans en 1960. Dans la cour de récré à Limoges, les copains étaient tous pour JFK mais moi, c'était Nixon : avec ses pantalons froissés et son visage mal rasé, le mec n'avait pas le code. Il me ressemblait».

Dans sa chemise blanche impeccable et rasé de frais, environné de souvenirs, de livres et de photos qui disent assez que «le code» lui, il a fini par le trouver, le réalisateur fait revivre le gamin complexé qu'il était, fils d'un imprimeur gaulliste dans une ville rouge, rarement payé par les candidats malheureux aux élections locales mais resté fidèle à l'homme du 18 juin. «Nixon pour moi, c'était comme Poulidor, les deux se ressemblaient et me ressemblaient». L'un et l'autre, il les a traqués avec une égale obstination mais pendant longtemps, personne n'en voulait. «Nixon restait le sale type, Poulidor, le perdant» — il lui aura fallu près de trente ans pour obtenir une commande de film pour chacun des deux.

À l'inverse, le fonds d'images laissé par les Kennedy, même expurgé par Jackie après la mort de JFK, justifie et nourrit ce long compagnonnage avec le sujet, fournissant une matière première presque inépuisable au cinéma de Patrick Jeudy dont les récits, qu'ils parlent de l'Amérique, de la photo ou de l'Indochine se nourrissent d'archives minutieusement dépiautées, entremêlées et tricotées, puis recollées façon puzzle.

«Je pars d'une séquence qui ne constituera pas forcément un début ou une fin, autour de laquelle je bâtirai un récit. Parfois je me lance parce que je dispose des plans qui me permettront de raconter quelque chose. Une promesse de narration qui me permet de dérouler un point de vue».

C'est ce qui s'est passé avec les images d'Eva Braun : comme les Kennedy mais bien avant eux, la compagne d'Hitler se fait complaisamment filmer dans une mise en scène toujours flatteuse voire sublimée d'elle-même et de son corps d'athlète. Mais elle filme elle aussi, en pellicule couleur 16 mm, l'esprit familial et campagne du Berghof où Hitler reçoit ses amis et flatte des petits enfants blonds. Comment utiliser ces images confisquées en 1945 par les Alliés qui montrent le *führer* dans son bonheur domestique, mais ignorent la guerre et la barbarie ? TF1 vient d'en acquérir les droits, mais quel point de vue adopter ? «Le film était monté, la musique posée, mais il me fallait les sous-titres».

C'est un psy qui trouve l'issue. Par ailleurs client assidu des divans, Patrick Jeudy contacte Gérard Miller dont il lit les chroniques dans *Libération*. «On s'est vu, il m'a quasiment dit «Allongez-vous». Puis, «Qu'avez-vous voulu raconter ? J'étais bien emmerdé...».

Miller suit son idée : ces images c'est ce qu'ont vu les yeux d'Eva Braun. Celles-là et pas les autres, de Berlin en feu, de la destruction de l'Europe, des Juifs d'Europe, les camps, la mort, montées en contrechamp. Le film s'ouvre en silence sur des bombardements. Puis une voix : «Non, ce n'est pas vrai. Il ne se passe rien dans le ciel de Berlin». Les *Yeux d'Eva Braun* (1991) signe la première collaboration Miller-Jeudy.

D'autres suivront : *Marilyn malgré elle* (2002), sur les deux années de l'actrice à New York en formation à l'Actor Studio, dont les seules images existantes, celles de son ami le photographe Milton Greene, servent le récit ; *Ce que savait Jackie* (2005) et *Il n'y a pas de Kennedy heureux* (2011). «Jamais je ne me serais autorisé des titres aussi forts» avoue le réalisateur qui rend à Miller son lyrisme tragique. Chaque fois, il lui présente un film monté auquel manque la parole. «Je raconte mon histoire, lui, raconte la sienne. À un moment il prononce un mot et je vole ce qu'il dit. On s'utilise mutuellement».

Quand Gérard Miller passe à son tour à la réalisation, Patrick Jeudy perd son psy. Mais il est déjà tombé sur un autre. Alors qu'il met la dernière main à son *Nixon, l'Homme que vous avez aimé haïr* pour France 5 (2007) et pense en avoir terminé avec Marilyn Monroe, cette enfant désolée, la grande prêtresse du documentaire à France Télévisions, Patricia Boutinard-Rouelle l'appelle et prévient : «Tu ne peux pas dire non» en proposant d'adapter le livre de Michel Schneider, *Marilyn, Dernières Séances*.

«Quel bonheur ! J'avais essayé d'en acquérir les droits, mais ils étaient déjà pris» — et pour cause. Cette fois il s'agit d'une fiction, une histoire belle et triste qui imagine les rendez-vous pendant deux ans, ses deux dernières années, de Marilyn avec son psychanalyste Ralph Greenson, dont on ne sait s'il l'a empêchée de mourir plus tôt ou précipité sa fin. Une fiction, un roman, il faut inventer les images manquantes. Une jambe croisée décroisée, une bande magnétique qui tourne, une silhouette à sa coiffeuse, des images subreptices, presque subliminales, qui complètent l'archive sans jamais basculer dans le docu-fiction. «Fiction, documentaire... pour moi c'est un film avant tout. En littérature il existe autant de possibilités de récits que de livres : je rêve de faire la même chose au cinéma, mais on est vite catalogué dans ce milieu».

Nous y voilà. Patrick Jeudy pense qu'on ne l'aime pas. Une centaine de films et dix-huit ans de psychanalyse n'y ont rien changé. «On aime bien me critiquer», glisse-t-il, en admettant un fond de parano. D'ailleurs, il a tellement peur qu'on dise du mal de lui qu'il préfère s'en charger, lâcher en passant qu'il fait «des films à deux balles». Il n'en croit rien bien sûr. C'est juste sa façon de déminer le terrain, de faire sauter l'angoisse avant qu'elle ne l'étreigne. En son for intérieur, il reste *Le Petit Chose* limougeaud, un Poulidor incompris — dont le triomphe dans la Milan-San Remo en 1961 lui procura la plus pure des joies.

## «J'ai appris à rêver avec un bout de son, une image».

D'une famille de musiciens tout de même, certains comme solistes internationaux, spécialisés dans les cuivres. Lui c'est le cor d'harmonie. «Quand j'ai arrêté, ma mère eut cette formule très lacanienne malgré elle : «il avait honte de son cor» — un délice psychanalytique. «J'ai arrêté la musique pour faire du théâtre, mais c'est la photo qui m'a donné envie de faire des films» raconte-t-il sous un encadrement du *Baiser de l'Hôtel de Ville*, tirage soigné et signé du maître auquel il a consacré un film (*Robert Doisneau, tout simplement*, 2000). Mais pour sortir de Limoges il part d'abord faire son service militaire au Cinéma des Armées.

«J'ai appris à rêver avec un bout de son, une image, un plaisir d'artisan. J'étais assistant, on faisait des films de formation tournés en hélicoptère, en sous-marin, en Transall, c'était une manière de passer une année formidable». Un plaisir d'enfant dans sa caisse à jouets traverse son regard. Mais il y a plus, dans cette évocation, qui commence comme un récit de Tonton Flingueur. «J'ai travaillé avec un type, cameraman à Diên Biên Phu, qui avait eu la jambe arrachée au premier jour de la bataille. Charismatique en diable, il se trouvait avec toute la bande Schœndorffer, Chancel... Un mythe chez les reporters de guerre. Il a fait la guerre avec une jambe de bois. C'est lui, André Lebon, qui m'a donné le goût de l'Indochine». L'Indochine, notez bien, pas le Vietnam ou le Laos, mais cette poussière d'empire hexagonal qui attirait comme un aimant les mauvais garçons de la métropole venus chercher une bonne fortune ou la rédemption. Rarement trouvées l'une ou l'autre. Et finissaient le plus souvent rongés par «le Mal Jaune», opiomanes et ruinés avant même d'avoir eu quelque chose à perdre.

Patrick Jeudy en a fait une évocation émouvante dans «*Aventure en Indochine*» (2012), fiction bâtie sur les archives et illustrée par les encres sèches d'un jeune dessinateur, Jérémie Gasparutto, qui narre une série de destins

français, jeunes gens éperdus d'aventure, de l'après-guerre à la chute de Diên Biên Phu, le 7 mai 1954. Il y avait déjà eu dès 1994 *Les Quatre Lieutenants français*, sa première fiction écrite avec Louis Garrel, qui reste à ce jour son enfant chéri, son film préféré.

«J'ai été bercé par les récits des anciens d'Indochine, derniers témoins souvent rugueux d'une guerre oubliée». Il y revient plusieurs fois, entre *Hélie de Saint-Marc, un Homme d'Honneur* (1996) pour lequel il confesse une passion presque filiale et *Diên Biên Phu, le Rapport secret* (2004). Pour ce travail, il fait exceptionnellement parler les anciens, face caméra, pour compenser l'absence d'images. La bataille n'a pas été filmée, ils sont sollicités en contrepoint du rapport officiel, commandé pour établir les responsabilités dans ce désastreux Verdun du Haut Tonkin puis hâtivement enterré au Fort de Vincennes.

Ce sont celles-là, insiste-t-il, ses véritables passions. L'Indochine et la photo. «Mais pour pouvoir continuer de faire des films sur le Mozambique, il faut aussi faire du populaire» lui a enseigné Thierry Garrel, patron du doc chez Arte. Il en a fait d'ailleurs, comme la série *Destins* avec Frédéric Mitterrand qui revisite Marlène, B.B., la Reine d'Angleterre, Onassis ou... Kennedy. À l'aube des années quatre-vingt-dix, «cette série m'a ouvert» juge-t-il.

Ce qui ne le prive pas d'éplucher les 650 pages de *Pictures of Pain*, récit minutieux de Richard Trask de la seule journée du 22 novembre 1965, ou des milliers d'heures de super-8 shootées par les badauds au passage du cortège présidentiel pour *Dallas, une Journée particulière* (2015). Avant de revenir à Jane Mansfield et *Poulidor Premier*, enfin. «Un universitaire californien m'a demandé une copie pour montrer à ses étudiants ce qu'est un perdant magnifique». Quelle revanche.

Pourtant Patrick Jeudy pense toujours qu'il est «l'homme qu'on adore critiquer : c'est un milieu où on est très vite catalogué, je ne suis pas bien vu». Mais pour quelqu'un qui «n'a pas le ticket», il vient de prendre deux commandes, un Romy Schneider pour Arte et la grande bataille de Bir-Hakeim pour France 5. Le grand écart toujours, mais c'est tant mieux car il ne craint rien de plus que ne plus pouvoir faire de films. Mais aucune chaîne au monde ne répondra à cette anxiété. ✱

# Territoires et création 2 : un paysage toujours en transition

PAR ISABELLE REPITON, JOURNALISTE

Nouvelles régions, nouvelles règles du CNC pour les documentaires dits fragiles, financés par des télévisions locales, réforme de France 3 : le paysage de la production documentaire issue des régions est en pleine mutation. Ces changements permettront-ils enfin de mieux réussir la décentralisation ?



Catherine Zask

Le 11 octobre dernier, la Scam en partenariat avec le Syndicat des producteurs indépendants (SPI), organisait les secondes rencontres professionnelles sur le thème « Territoires et création ». En juin 2015, la première rencontre sur ce thème avait tenté de faire un bilan de la décentralisation en matière de création et production audiovisuelle. Un bilan qui faisait le constat du semi-échec à voir se développer, hors de l'Île-de-France, des pôles de création et de production dynamiques et pérennes. Le débat d'alors intervenait dans un climat tendu, sur fonds de réforme du Compte de soutien documentaire, alors que le CNC avait décidé de ramener à plus de vérité les devis de production soutenus par certaines chaînes locales, via des apports en industrie, et, en attendant d'obtenir cette transparence, avait gelé certains projets. L'incertitude régnait aussi sur les politiques audiovisuelles des futures grandes régions, et sur l'avenir des régions de France 3 dans ce redécoupage.

Seize mois plus tard, les rencontres se sont ouvertes dans un climat apaisé. Des discussions entre le CNC, les professionnels, et les nouveaux exécutifs des régions sont nées de nouvelles règles. La

renégociation d'un accord Documentaire entre France Télévisions et les syndicats de producteurs va débiter. Mais tous ces changements annoncés restent à mettre en place à partir de 2017. Et la question du manque de moyens des diffuseurs locaux reste entière. La première table ronde concernait « L'engagement des collectivités territoriales dans la création audiovisuelle », la seconde celui des « Télévisions locales et régionales dans la création ».

## Le CNC réforme et élargit son soutien à la création locale et régionale

Chacune d'elles a donné l'occasion aux représentants du CNC de réexpliquer les nouvelles modalités des aides, adoptées par le conseil d'administration du Centre. Alors que le cadre des relations entre le CNC et chaque région est en rediscussion pour renouveler les conventions triennales, pour 2017-2019, Julien Neutres, directeur de la création, des territoires et des publics du CNC, a donné les pistes du nouveau conventionnement, dessinées à la suite d'un tour de France du CNC à la rencontre des exécutifs.

Depuis dix ans, la politique territoriale du CNC a consisté à abonder le soutien à la production des régions selon la règle du 1 pour 2 (1 euro du CNC pour 2 euros d'une région). Désormais, le Centre veut proposer un accompagnement plus global, de la création des œuvres jusqu'à leur diffusion et leur exploitation. Pour favoriser l'émergence de talents, il va expérimenter un soutien aux bourses de résidence d'auteurs mises en place par les régions. Côté exploitation, pour favoriser le renouvellement des publics dans les salles, le CNC cofinancera avec les régions, selon la règle du 1

pour 2, 20 à 30 postes de médiateurs et animateurs culturels par région. Enfin, pour accompagner les télévisions locales, le CNC encourage les régions à signer avec ces diffuseurs des contrats d'objectifs et de moyens (COM), en abondant les fonds consacrés à la création par des chaînes sous COM à hauteur de 1 euro pour 3 euros.

Toutefois, Julien Neutres a répété qu'il appartenait à chaque région de définir les objectifs et la stratégie de sa politique audiovisuelle, et pas au CNC qui ne pouvait intervenir qu'en soutien. En marge du débat, il s'est dit confiant de conclure des conventions avec les treize grandes régions.

Vincent Leclercq, directeur de l'audiovisuel et de la création numérique au CNC, a détaillé les modifications apportées au Règlement général des aides (Rga), pour une entrée en vigueur au 1<sup>er</sup> janvier 2017. Ces modifications visent à construire une solution « transparente et durable », pour préserver l'espace de création et d'émergence de jeunes talents que représentent les chaînes locales pour le documentaire. Le changement de règles, publié au Journal Officiel, résulte de mois de concertations avec les professionnels autour des documentaires dits « fragiles », au budget inférieur de 150 000 euros, financés notamment par les chaînes locales.

La règle qui fixait un plafond de 50 % d'argent public dans le financement d'un film coproduit par une TV locale, pour bénéficier d'un soutien du CNC, conduisait à gonfler les devis pour faire baisser la part de l'apport des collectivités territoriales, principales financeuses des TV locales. Elle est assouplie ; le plafond pourra être augmenté à 80 %, sur demande avec justificatifs.

Les projets qui ne réunissent pas les critères d'accès au compte de soutien automatique — 25 % d'apport d'un diffuseur et 12 000 euros — passeront systématiquement en commission sélective. Les producteurs qui disposent d'un compte automatique sont autorisés à présenter ces projets au compte de soutien sélectif. Perçu comme moins sécurisé par les producteurs, le sélectif « fait peur » a admis Vincent Leclercq. Pourtant, « 60 % des projets présentés y

sont acceptés et souvent mieux soutenus qu'à l'automatique ».

## Des régions volontaristes, un financement centralisé

Ces mesures sont-elles susceptibles de changer la donne ? Il est trop tôt pour le dire. Les trois régions représentées au premier débat par Éric Correia, conseiller régional en charge des droits culturels, de l'innovation et de l'économie créative de la Nouvelle Aquitaine, Patrick Thil, conseiller régional et vice-président de la commission culture de la Région Grand Est, et indirectement Malika Aï Gherbi Palmer, directrice de Pictanovo, le pôle de soutien aux acteurs de l'image de la région Hauts-de-France, font preuve d'un volontarisme politique éprouvé en matière de soutien à l'audiovisuel. Ils se sont voulu rassurants. La Nouvelle Aquitaine devrait consacrer à l'audiovisuel et au cinéma une enveloppe budgétaire au moins équivalente à l'addition de celles des trois ex-régions (Aquitaine, Limousin, Poitou-Charentes) qui la composent, a indiqué Éric Correia, qui a « bon espoir de voir augmenter le budget consacré au documentaire ». En effet, la région a signé un COM avec la chaîne bordelaise TV7, qui déclenchera un abondement du CNC, et elle compte développer un fonds alternatif pour le webdocumentaire et les nouveaux médias. En ex-Aquitaine, avec l'action ancienne de l'agence culturelle du Conseil Régional ECLA, un tissu de soixante structures et entreprises audiovisuelles a pu se développer.

En Grand-Est, si l'accouchement de la fusion de l'Alsace-Lorraine-Champagne-Ardenne a été difficile, « il n'est pas possible de diminuer les budgets liés à la culture, en dépit de la baisse des dotations des collectivités territoriales. La culture est déterminante dans la crise française » a insisté Patrick Thil. Une position reprise par d'autres participants : ce n'est plus seulement un retour sur investissement dans la culture en termes d'emplois et d'activité économique locale qui motive les élus locaux, mais une urgence politique. « Nous ne pouvons oublier l'insatisfaction et le sentiment d'abandon que ressent la ruralité, qui se traduit dans le vote protestataire » a averti l'élu du Grand Est. Grand Est dans

son projet de conventionnement avec le CNC s'est fixé deux priorités : l'aide à la production et à la diffusion de la culture et de l'art, en mettant l'accent sur le soutien aux salles de cinéma et aux télévisions locales.

Cette nécessité est pleinement assumée, dans les Hauts-de-France, où le Front National aurait pu emporter les dernières élections. Le nouvel exécutif régional présidé par Xavier Bertrand a fait une annonce spectaculaire : le doublement des moyens dédiés à la culture pendant sa mandature.

Les Hauts-de-France sont constitués de deux régions aux passés bien différents en matière de soutien à l'audiovisuel et au cinéma, a rappelé Malika Aï Gherbi Palmer. Le Nord-Pas-de-Calais creuse depuis trente ans son sillon, tandis que la Picardie a eu une action plus discontinue. Le fonds d'investissement dans la filière audiovisuelle, tous segments confondus sera multiplié par 2,5 pour atteindre 7 à 8 millions d'euros, avec une attention particulière portée aux auteurs. La filière documentaire bénéficiera de 1,5 million d'euros dont 150 000 pour l'écriture et le développement (soit dix projets de plus soutenus), 500 000 sur la production (soit vingt à vingt-cinq projets aidés), sans compter 1 million par an sur les nouvelles écritures et nouveaux supports. Les télévisions locales, Grand Lille TV et VWeo, ont obtenu des fréquences pour étendre leur zone de couverture et des COM entre elles et la région sont en préparation, dotés de 800 000 euros. « On veut que les documentaires produits avec les TV locales puissent trouver des passerelles vers le marché national » a indiqué la dirigeante de Pictanovo. Anne Feillou, auteure réalisatrice, représentante de la Boucle documentaire, a présenté quelques enseignements de l'étude Films en Bretagne *Production documentaire : un regard hexagonal*<sup>1</sup>, qui vient d'être publiée. Cet état des lieux chiffré de la production documentaire sur la période 2012-2015, montre qu'une décentralisation de la production s'est amorcée, mais seul un petit tiers de la production s'initie hors de l'Île-de-France. La qualité des productions régionales, n'est pas en cause. Mais elles restent dans une .../...

économie limitée du fait du centralisme des principaux financeurs que sont les chaînes nationales. En 2015, seules 12 % des entreprises ayant produit du documentaire pour les chaînes nationales de France Télévisions et 13 % de celles ayant produit du documentaire pour Arte France étaient établies hors Île-de-France.

Il ressort très clairement que les régions les plus dynamiques sont celles où a existé un fort volontarisme des politiques publiques. En ex-Aquitaine, de l'aide à l'écriture, aux bureaux des auteurs, aux entreprises de production, ces politiques ont porté leurs fruits, a témoigné Anne Feillou, soulignant l'importance du dialogue et des échanges entre la région et les professionnels. Mais ces politiques territoriales ne peuvent au mieux, que compenser, le centralisme du financement par les chaînes nationales, sans développer une filière à l'économie prospère.

### Télévisions locales: quel modèle pour demain ?

Pour Jérôme Duc-Maugé, fondateur de Cocottes-minute productions à Lyon, l'enjeu de la décentralisation est la diversité des points de vue, des genres, des formats. Face à son échec, la réponse n'est pas forcément : « Produire local pour manger local ». À l'heure des plateformes Svod, des nouveaux diffuseurs, « les TV locales sont-elles le modèle de demain ? » s'est-il interrogé. Depuis sa création en 2002, Cocottes-minutes a toujours réinvesti en écriture et développement pour proposer des projets ambitieux et toucher peu à peu les diffuseurs nationaux et internationaux. En revanche, il n'a jamais produit pour la chaîne lyonnaise TLM : « Avec une chaîne qui ne met pas d'argent, il n'y a pas de modèle économique » a conclu le producteur.

L'opération vérité sur la contribution des TV locales est achevée. En 2015, 35 chaînes locales ont déclaré au CNC la liste précise de leur matériel et les tarifs pratiqués en apport en industries aux productions. Entre 2014 et 2015, la production de documentaires par les chaînes locales en tant que premier diffuseur a chuté de 247 heures à 145. Le montant total des budgets a aussi été

quasiment divisé par deux, à 3,7 millions d'euros, dont 63 % sous forme d'apport en industrie, conséquence à la fois de la baisse des volumes produits et de la plus grande vérité des devis. Entre 2012 et 2015, six des trente-deux chaînes locales engagées dans la coproduction documentaire ont cessé d'émettre, dont Normandie TV, TLT à Toulouse et LCM à Marseille même si dans le même temps des candidats (TV Azur, Media Sud) à la reprise des fréquences se manifestent. Pour Dominique Renauld, directeur général de Vosges Télévision et président de l'Union des télévisions locales de service public (TLSP), l'heure n'est donc pas à l'optimisme béat : « rien, ou pas grand-chose, n'a changé, les ressources des TV locales ont baissé. Nous cherchons toujours notre économie ». Si l'espace ouvert par des chaînes locales à de nouveaux talents, de nouvelles écritures et des regards divers est désormais reconnu, Dominique Renauld rappelle qu'« avec 1,5 million d'euros de budget, il est difficile d'avoir un rôle moteur. 2017 va offrir un cadre qui facilitera les choses, mais les process mis en place par le CNC sont très contraignants et tout n'est pas réglé », a-t-il estimé. La signature de COM avec les régions permettra certes aux chaînes locales de mieux financer la production, mais cela ne résout en rien la fragilité de ces chaînes, ne leur permet pas de se développer, et, tend à refermer leur ligne éditoriale sur des problématiques uniquement régionales.

Cyril Perez, élu du SPI et producteur chez 13 Productions, établie à Marseille (et à Paris) et Olivier Sarrazin, auteur réalisateur, et président des auteurs réalisateurs des Hauts-de-France (Safir) et de la Boucle Documentaire, ont l'un et l'autre exprimé leurs attentes vis-à-vis de France 3, alors que s'ouvre la négociation entre France Télévisions et les producteurs de documentaires. Cyril Perez regrette que la réforme du Cosip documentaire ait conduit les régions de France 3 à financer moins de films par an : 270 au lieu de 300, à hauteur de 10 400 euros en numéraire pour un 52' au lieu de 9 000 auparavant (plus un apport en industrie de 30 000 à 40 000 euros). Il considère que mieux vaut 30 œuvres de plus

que 1 400 euros de plus ou de moins sur un film. Il regrette le déplacement en deuxième partie de soirée de *La Case de l'oncle Doc* (rebaptisée *Qui sommes-nous ?*), qui donnait le samedi après-midi, une visibilité nationale aux documentaires initiés par les régions. L'absence totale de communication faite par la chaîne autour des documentaires produits par les régions nuit aussi à leur visibilité. Olivier Sarrazin attend aussi des clarifications de la redistribution des cartes de France 3 en régions, partenaire important qui se laisse « désirer » ces derniers temps dans les Hauts-de-France.

Olivier Montels, directeur des antennes et des programmes régionaux de France 3, n'a pu être très précis sur la réorganisation de France 3, la procédure d'information-consultation en cours des instances du personnel interdisant de communiquer à l'extérieur sur la réforme. On sait déjà qu'elle conduira à treize directions régionales (calquées sur les nouvelles régions) avec un directeur régional et un délégué antenne et programmes qui sera à « 100 % sur l'éditorial, hors information ». Olivier Montels espère que l'enveloppe de 10 M€ consacrée aux documentaires initiés par les antennes de France 3 (métropole et outre-mer) sera maintenue, dans le nouvel accord Documentaire France Télévisions/producteur, ce qui, dans un contexte de régression des ressources du groupe n'est déjà pas « symboliquement innocent ». Pour lui, la programmation plus tardive des documentaires des régions a permis de s'écarter d'une ligne éditoriale très « *mainstream* » requise pour le samedi après-midi, et d'être plus libre dans les sujets et les narrations. France 3 aide à l'écriture trois séries de documentaires en régions. L'une d'elle de 13 x 26' (un film par région) sur le *Premier vote*, est produite par De Films en Aiguilles. Il a aussi demandé aux régions de réfléchir à des programmations exceptionnelles de Nuits Documentaires.

Rendez-vous dans un an pour analyser l'impact de tous ces changements. ✪

<sup>1</sup> <http://filmsenbretagne.org/production-documentaire-un-regard-hexagonal/>

# Retraite : dernière ligne droite pour la régularisation des cotisations

PAR PASCALE FABRE, DIRECTRICE DES RESSOURCES HUMAINES ET DES AFFAIRES SOCIALES

La distinction entre assujettissement et affiliation à l'Agessa a été et est encore aujourd'hui mal comprise par un grand nombre d'auteurs qui ont cru que le simple fait de payer des cotisations sous forme de précompte leur permettrait d'acquiescer automatiquement des droits à l'assurance vieillesse. Or seuls les auteurs affiliés, c'est-à-dire ceux dont les revenus artistiques perçus au cours d'une année civile ont été supérieurs au seuil d'affiliation (soit 8 649 € en 2015) et qui ont fait la démarche de s'affilier auprès de l'Agessa, ont acquis des trimestres de cotisation sur leurs droits d'auteur. Depuis plusieurs années la Scam, aux côtés d'autres SPRD et organisations professionnelles, se bat pour que soit prise en compte cette situation lourde de conséquences pour certains auteurs.

Un problème jugé suffisamment grave pour que les ministres des Affaires sociales et de la Culture s'engagent, dans une lettre adressée à la présidente de la Scam en juillet 2015 :

- mettre en place un précompte de la cotisation vieillesse pour les artistes auteurs déclarant en traitements et salaires (il devrait intervenir au plus tard le 1<sup>er</sup> janvier 2019)<sup>1</sup> ;
- instaurer un dispositif de régularisation des cotisations prescrites.

À ce jour et après plus d'un an et demi de concertation, seul le projet de circulaire prévoyant les modalités de cette régularisation est finalisé. Voici l'économie du dispositif.

Prévu pour entrer en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 2017, il permettra à certains auteurs de payer rétroactivement les cotisations d'assurance vieillesse plafonnées sur leurs revenus artistiques. Sont visés principalement :

- les artistes auteurs de l'Agessa pour les années durant lesquelles ils ont été assujettis mais dont la cotisation vieillesse plafonnée n'a pas été appelée ;
- les artistes auteurs qui ont par ailleurs cotisé au régime général au titre d'une activité salariée et assimilée pendant ces mêmes périodes ;
- les artistes auteurs dont l'activité relève aujourd'hui de la Maison des artistes (MDA) mais qui n'a pas été reconnue comme telle par le passé.

Suivant les situations, la régularisation permettra à l'auteur soit de valider des trimestres de cotisations au titre des revenus artistiques — s'il n'a pas déjà validé des trimestres au titre du régime salarié pour ces périodes, soit de bénéficier d'une assiette de droits plus importante intégrant à la fois les revenus salariaux et les droits d'auteur<sup>2</sup> dans la limite toutefois du plafond annuel de la sécurité sociale (38 616 € en 2016).

Les auteurs ayant déjà fait liquider leur retraite pourront y

accéder. Ils devront toutefois mesurer l'impact financier du dispositif car la pension sera recalculée uniquement pour l'avenir. Les périodes pouvant donner lieu à régularisation devront être postérieures au 31 décembre 1975 et l'auteur pourra choisir de régulariser une ou plusieurs périodes d'au moins trois années civiles consécutives, dans la limite de cinq périodes.

Avant même de faire valoir ce droit, chaque auteur devra se procurer un relevé de carrière du régime général, ce document permettant de repérer les trimestres manquants par année civile ainsi que les périodes pour lesquelles les droits d'auteur n'ont pas été pris en compte (téléchargeable sur le site <https://www.lassurance retraite.fr>).

À l'initiative de l'auteur, la procédure de régularisation sera limitée dans le temps. Les auteurs auront jusqu'au 31 décembre 2021 au plus tard pour adresser leur demande à la Caisse nationale d'assurance vieillesse des travailleurs salariés (CNAVTS), accompagnée des pièces justificatives requises. À quel prix cette régularisation ? Pour calculer le coût de la régularisation, il faudra appliquer aux revenus en droits d'auteur considérés, le taux de cotisation vieillesse salarié plafonné, mais aussi un coefficient de revalorisation applicable aux cotisations ainsi qu'un taux d'actualisation de 2,5 % par année civile révolue entre la date du versement de la régularisation et la fin de la période d'activité en cause.

Plus la régularisation portera sur des années anciennes, plus elle sera coûteuse. Ce coût pourra dans certains cas être récupéré rapidement sur le montant de la future pension, il faut donc le comparer au coût d'une décote. Par ailleurs, le versement de la régularisation pourra être échelonné en mensualités sur une ou plusieurs années (d'un à cinq ans maximum). À signaler également : les montants versés chaque année au titre de cette régularisation seront déductibles du revenu imposable.

Face à la complexité du dispositif et pour accompagner les auteurs qui le souhaitent, la Scam mettra en place des ateliers en début d'année 2017. Pour tout renseignement, vous pouvez également adresser un courriel à [dh@scam.fr](mailto:dh@scam.fr). ✪

<sup>1</sup> Le précompte signifie que cette cotisation serait prélevée à la source sur les droits d'auteur (par les SPRD, les producteurs, les éditeurs, etc.).

<sup>2</sup> À l'exclusion des revenus accessoires et des rémunérations versées par des diffuseurs étrangers, non pris en compte.

# Radio : quelle place pour les auteurs ?



PAR HERVÉ MARCHON, JOURNALISTE

Alors qu'une nouvelle génération d'auteurs radio a éclo dans les années 2000 avec l'avènement des outils numériques, peu vivent de leur métier faute de diffuseurs capables de les rémunérer. À l'initiative de sa Commission sonore, la Scam a voulu comprendre pourquoi le métier d'auteur radio était un « château de cartes économique ». Dix mois d'enquête et des dizaines de professionnels (auteurs, artistes sonores, journalistes, directeurs de radio, responsables syndicaux, créateurs de start-up) interrogés sur tout le territoire français, cette étude d'une cinquantaine de pages, dresse le tableau inédit d'une profession passionnée mais fatiguée, et d'un secteur contraint par des restrictions économiques. Le marché émergent des podcasts et des webradios, où de nouvelles formes radiophoniques apparaissent, pourrait bousculer cette économie et profiter aux auteurs. Pourtant si le numérique représente une formidable opportunité de création, son modèle économique est encore balbutiant donc précaire. La publication de cette étude a été complétée par une journée de discussion à la Scam le 27 septembre où auteurs et diffuseurs<sup>1</sup> ont débattu avec le public.

Avec ses 850 radios réparties sur l'ensemble du territoire (radios commerciales, locales, associatives, nationales privées et publiques), la France est l'un des pays les plus radiophoniques d'Europe. Mais, paradoxe, les auteurs de reportages, de documentaires ou de fictions radio n'arrivent pas à vivre de leur travail. La Scam compte plusieurs milliers d'auteurs de radio dont environ 900 seulement déclarent au moins une œuvre par an. Radio France et Arte radio sont les deux structures qui rémunèrent le plus d'auteurs. Comptons aussi Nova et des radios associatives.

« Le gâteau radio est tout petit », dit Silvain Gire, directeur éditorial d'Arte Radio, « mais il y a beaucoup de monde autour ». Même constat dans la bouche de Sandrine Treiner, directrice de France Culture, l'autre gros employeur des auteurs radios : « La radio ne garantit pas des

heures aux producteurs si ce n'est à ses producteurs de grille » (les producteurs d'émissions récurrentes), explique-t-elle. « Depuis que je suis à la tête des programmes de France Culture, je veille à ce que les auteurs producteurs fidèles puissent faire leurs heures d'intermittence. Je préfère 40 auteurs réguliers à 150 occasionnels ». Après une période où Radio France a ouvert ses portes à une vague de nouveaux auteurs, la porte se referme. « Nous ne savons plus où mettre les auteurs », renchérit Maurice Clément-Faivre, directeur de CAMCF, coopérative d'auteurs basée en Haute-Garonne dont la distribution d'œuvres radio auprès des diffuseurs est l'activité principale. Ses clients, plus d'une centaine de radios associatives partout en France « sont en zone de saturation », dit-il.

Auteurs en surnombre pour diffuseurs fragiles, le tableau n'est pas gai : déficit de 16,5 millions en 2016 pour Radio France, budget production d'Arte radio en augmentation de seulement 10 000 euros en quatre ans. Et des radios associatives vacillantes où l'on recense quatre points de faiblesse : montant du FSER (fonds de soutien à l'expression radiophonique) qui n'augmente pas (bloqué à 29 millions d'euros depuis 2011, il vient d'être porté à 31 millions fin septembre, a annoncé le ministère de la Culture), changement du découpage régional qui fait peser une incertitude sur la continuité des subventions régionales, déploiement de la RNT avec qui les radios FM vont devoir composer économiquement, et baisse du chiffre d'affaires publicitaire des radios commerciales de 14,6 % depuis 2006 (chiffre d'affaires qui détermine le montant de leur versement au FSER et à la Scam).

Le marché français de la création radio est bouché, les auteurs se tournent alors parfois vers l'étranger, notamment la Belgique (RTBF et ACSR) ou la Suisse (RTS). Mais les places y sont limitées. En France, ils ont réclamé à France Culture une revalorisation de leur cachet. Sandrine Treiner précise qu'il « a déjà augmenté de 20 à 41 % sur les tranches documentaires » et qu'elle ne peut faire plus. Dans ces conditions, beaucoup d'auteurs disent qu'il n'y a aucun intérêt financier à travailler pour la radio mais un « intérêt intellectuel et promotionnel ». « Je

suis de la dernière génération qui croit que la radio peut être un métier à plein temps », dit Alexandre Héraud, producteur à Radio France de 1991 à 2016. « Auteur radio n'est pas un métier salarié », jette Sandrine Treiner. David Christoffel, auteur qui collabore avec de nombreux diffuseurs, refuse cette précarité associée à la condition d'auteur : « Sous prétexte que nous sommes des artistes, des bohèmes, on nous impose un statut bohème ». « En France, nous avons une conception très romantique de l'auteur qui nous vient du XIX<sup>e</sup> siècle », décrypte Denis Bourgeois, directeur du Créadoc d'Angoulême qui forme des auteurs polyvalents (radio, télévision, cinéma, littérature). « Écrire ne s'apprendrait pas, mais serait un don de dieu. Une telle vision est destructrice pour le rôle et la place sociale de l'auteur ». Une vocation, plutôt qu'un métier. Les auteurs radio ne pourraient donc former une profession structurée par un cadre légal, une convention collective, un sentiment d'appartenance commune.

Auteur radio, métier solitaire, mais aussi métier de solitude qui en décourage beaucoup. « Mon studio c'est mon ordinateur », raconte une auteure radio. Pour ne pas passer des heures enfermées à la maison et pour voir un peu de monde, elle descend parfois au café où elle pose son portable « sur un coin de table ». La nouvelle génération d'auteurs radio explique avoir intégré la précarité dans son fonctionnement professionnel. « C'est dur de vivre de la radio si tu as pour seul but de gagner de l'argent », confie une jeune auteure. « Oui, ce n'est pas difficile de faire de la radio. Ce qui est difficile c'est d'être payé pour en faire », dit une autre qui gagne sa vie en pigeant pour la télé. Pour boucler les fins de mois, les auteurs radio exercent une autre profession alimentaire.

« Ce sont mes droits d'auteur qui me servent de trésorerie d'appoint », dit une auteure. « Avec les droits d'auteur et le complément chômage, je m'en sors », rajoute un autre qui travaille pour Radio France, Arte radio ou des radios associatives. « L'intermittence c'est le prix de la liberté et de l'indépendance. Mais tout peut s'écrouler en quelques mois », explique-t-il. Tous les auteurs intermittents rencontrés pour cette enquête racontent que leur système économique est un château de cartes : retirer une collaboration et c'est la perte de son statut. Alors ils courent après leurs heures, négocient la durée de leurs contrats plutôt que le montant de leur rémunération toujours trop faible. Dans ces conditions financières fragiles beaucoup d'auteurs avouent ne pas payer leurs cotisations à l'Agessa (la sécurité sociale des auteurs), parce qu'ils ont « besoin de cet argent pour vivre ». La précarisation des auteurs radio est due aussi au « temps phénoménal » à faire du travail administratif : envoi de dossier, réservation de train, d'hôtel,

comptes. « C'est du temps perdu pour développer mes autres projets ». Les auteurs y perdent de vue la qualité artistique de leur production. La créativité se dilue dans la précarité.

Autre cause de la perte de créativité des auteurs radio, l'uniformisation de la production radio : « La radio est envahie par les magazines, la musique et les news », dit une auteure. « On va vers un espace qui fait la course à l'actualité », déplore un autre. Un formatage de la radio désigné par un barbarisme qui revient dans toutes les bouches : « journalisation ». Il raconte la radio qui, faute de moyens de production, adopte de plus en plus les codes journalistiques, même dans ses genres les plus singuliers comme le documentaire voire la création sonore. Il n'est pas l'expression d'un quelconque mépris pour la profession de journaliste dont les conditions de travail se dégradent fortement.

Les auteurs radio ont l'impression d'être « devenus des prestataires, des fournisseurs de contenus », comme l'exprime une auteure aguerrie. « Nous croulons sous une information qui nous parle de tout et dans un temps toujours plus court », écrivait Docrf (Collectif des producteurs de documentaires de Radio France créé au sortir de la longue grève qui a paralysé les antennes du service public au printemps 2015) en début d'année. « On ne peut plus expérimenter en radio », a confirmé Christophe Deleu, auteur et universitaire, lors de la journée de débats à la Scam le 27 septembre dernier. Les auteurs reprochent à la radio de se recroqueviller dans ses studios et de « coller » à l'actu, aux anniversaires, aux gens connus.

Arnaud Contreras a dressé un bilan édifiant de sa plongée dans les archives de la radio à la recherche de reportages sur les expéditions scientifiques : « À partir des années 2000, la radio ne se déplace plus sur le terrain mais invite dans ses studios les scientifiques avant et après leur mission ».

Aucune radio n'est épargnée par cette critique de l'uniformisation, de la « journalisation ». « Pour entrer dans un lieu de production, il faut adopter ses codes. Ça va mal avec l'idée de création », dit un auteur. Les producteurs formateraient leurs productions par nécessité économique ? Oui, déplorent beaucoup.

« Il y a un tel problème de salaire que ça nous pousse à devenir cachetier et à faire des trucs ordinaires, bâclés. On enchaîne les productions », explique une auteure. « On monte au plus facile, on prend les propos les plus vifs, les plus parlés », détaille une autre. Le documentaire disparaît au profit du reportage. .../...

«Le problème politique n'est pas une question d'argent, mais une question de temps», reprend un auteur qui produit pour Arte radio ou France Culture. Manque de moyens donc de temps pour les tournages et pour les mixages, méthode journalistique qui remplace le geste documentaire, voilà la radio qui se «journalise». Mais attention, prévient une auteure, s'il s'agit d'arrêter la course à l'actualité, de sortir la radio des studios, il s'agit aussi d'éclater la grille horaire. Car voilà une autre explication du formatage de la radio: elle serait incapable d'assouplir sa grille de programmes, de penser d'autres formes que la forme horaire. «La radio est conservatrice. On observe peu de prise de risques pour la création de nouveaux formats», a constaté Martin Ajdari (DGMIC).

L'argument économique expliquerait cette absence de petites formes sonores: produire une minute de format court coûte plus cher qu'une minute de format long. «France Culture n'est pas armée pour produire des formats courts», explique Sandrine Treiner. «On a essayé sur le Web, on s'est plantés. On arrête. Notre richesse c'est l'antenne», dit-elle. Un bilan partagé par Joël Ronez ancien directeur des nouveaux médias de Radio France: «Le système de production de Radio France repose sur un paradigme purement *broadcast* linéaire», dit-il avant d'asséner: «Éditorialement, Radio France a loupé la question des productions de programmes destinés au numérique, avec d'autres formes de narration. Que l'antenne soit maîtresse, notamment sur les chaînes de flux, n'est pas un problème. Mais les chaînes devraient investir dans leur identité donc dans la création numérique, notamment sur les chaînes de stock», sur le podcast.

Pourtant les choses bougent. Patrice Gélinet du CSA, voit la RNT comme un «moyen pour la radio, sclérosée sur une bande FM saturée, de se renouveler». Il est bien seul sur ce terrain. Les autres pensent plutôt web et smartphone. Selon une étude de Médiamétrie d'octobre 2015, 5,8 millions de Français écoutent quotidiennement la radio sur un support digital. Dont 2,7 millions sur téléphone mobile. Le smartphone est le transistor d'aujourd'hui. Il est un «objet stratégique pour atteindre de nouvelles audiences», a confirmé Cécile Mégie, directrice de RFI. «Il faut toujours être en alerte pour trouver de nouvelles formes qui rencontrent les nouveaux usages», a rajouté Laurence Bloch, directrice de France Inter, qui, sous sa direction s'emploie à inventer des programmes, hybrides comme *Un jour en France*, ou inclassables comme *À votre écoute coûte que coûte* ou les émissions confiées à des artistes comme Philippe Katerine, Barbara Carlotti ou Bertrand Burgalat. Laurence Bloch a expliqué vouloir profiter des écrans pour «disséminer les contenus de la radio» grâce à la vidéo et «attirer ainsi de nouveaux auditeurs». «Ce que produit

la radio doit avoir mille et une vies», a-t-elle encore dit fin septembre à la Scam. L'image serait donc un des moyens de revivifier les ondes.

Plus classiquement, sans vidéo, de nouvelles formes radio apparaissent grâce au marché émergent du podcast. Il pourrait profiter aux auteurs et éclaircir le tableau de la création radio. Depuis le phénoménal succès du podcast américain *Serial* (plus de cinq millions de téléchargements et d'écoutes en streaming), beaucoup croient que l'audio à la demande peut se faire une place de choix aux côtés de la radio de flux (hertzienne ou web). Aujourd'hui sur le marché, on trouve d'un côté les podcasts professionnels d'Arte radio ou France Culture, deuxième radio la plus podcastée. De l'autre, les podcasts amateurs qui pullulent comme les «Sagas mp3» (des fictions sonores de science-fiction ou d'heroic fantasy), les émissions de la plateforme Radiokawa basée en Suisse, réseau francophone indépendant, qui met en ligne une trentaine de podcasts mensuels, ou ceux diffusés sur les plateformes web Soundcloud, Mixcloud ou DjPod. Tous ignorent tout des circuits officiels de production radio.

Entre les deux, une offre de podcasts professionnels affranchie des normes de la radio s'étoffe. «La création radio est partout mais pas à la radio», a expliqué Christophe Deleu. Binge Audio de Joël Ronez propose des podcasts de niche (jeux vidéo, séries télé, cinéma). Slate.fr dont les podcasts mis en ligne depuis juin dernier sont diffusés par Audible, filiale d'Amazon. La-bas.org de Daniel Mermet (ex-France Inter), radio de reportages dont le modèle économique est basé sur les abonnements et qui revendiquent 26 000 abonnés en un an. BoxSons de Pascale Clark, qui a quitté France Inter fin juin dernier, a adopté le même modèle et annonce une mise en ligne fin janvier 2017. Mais si les nouveaux diffuseurs existent, et les productions sont nombreuses et passionnantes, le marché n'est pas encore rentable. La question est juste de savoir comment et par qui il sera financé. ✖

<sup>1</sup> Martin Ajdari (DGMIC), Laurence Bloch (France Inter), Loïc Chusseau (Jet FM et SNRL), Patrice Gélinet (CSA), Cécile Magie (RFI), Pascale Clark (BoxSons), Arnaud Contreras (France Culture, RFI), Christophe Deleu (France Culture, GRER), Floriane Pochon (Phaune Radio), Marie Richeux (France Culture) étaient les invités de deux tables rondes: *Quelle radio demain?* et *À quoi servent les auteurs?*

# Aquarius : Histoire d'une révolte

PAR JEAN-PAUL MARI, GRAND REPORTER ET ÉCRIVAIN

Le dimanche 17 avril 2016, le navire Aquarius de SOS Méditerranée file à toute vitesse vers les lieux d'un naufrage. Le vent mauvais est de force 6, les vagues hautes de deux mètres. Quand il arrive sur zone, l'équipage découvre un «zodiac», en réalité un canot de plastique de dix mètres de long aussi fragile qu'un jouet de plage, surchargé d'une bonne centaine de passagers. Le radeau s'est cassé en deux, par le milieu, les survivants ont de l'eau jusqu'à la poitrine et ils ne savent pas nager. Il est en train de couler.

Les migrants étaient 135 au départ, l'Aquarius en a sauvé 108. Deux hommes se sont noyés sous les yeux de l'équipage. Six corps ont été retrouvés au fond du canot. Sauvetage tragique.

Si l'Aquarius était arrivé une demi-heure plus tard, il n'aurait rien trouvé, sinon une mer plate. Un trou dans l'eau. Le radeau de plastique, les 108 survivants, hommes, femmes, enfants, tout aurait été avalé par la Méditerranée. Une question tourmente: combien de radeaux, de canots en plastique ou de carcasses de chalutiers ont disparu en silence? Combien d'absents dont on ne sait quand ils sont partis, d'où ils sont partis, combien ils étaient, qui ils étaient?

Voilà pourquoi j'ai rejoint l'association. Je venais de publier un livre, *Les bateaux ivres*, sur l'odyssée des migrants en Méditerranée. J'y racontais le périple, l'errance, le calvaire des migrants. On lisait, on me disait: «Ah! C'est terrible, mais que faire?». Puis SOS Méditerranée m'a contacté pour me parler de leur projet. Que faire? Mais d'abord les empêcher de se noyer! C'est ce raisonnement simple — dire non à l'inacceptable — qui a conduit un an plus tôt un capitaine de navire Allemand et une humanitaire Française à lancer un pari fou. Trouver l'argent pour armer un bateau

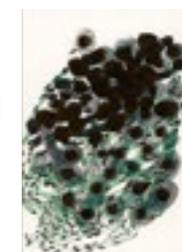
avec équipage, sauveteurs et clinique à bord, pour patrouiller le long des côtes libyennes, ce trou noir géographique et politique, véritable mur liquide, frontière mortelle pour les migrants.

Moins d'un an plus tard, grâce à la mobilisation de citoyens européens, de petits chèques et de grands coups de cœur, l'Aquarius appareillait de l'île mythique de Lampedusa. Fin février 2016, on me demandait d'être de la première rotation de trois semaines — il y en aura beaucoup d'autres — et de faire savoir<sup>1</sup>. Ce qui fut fait. Articles de journaux, radios, télévisions, internet, marionnettes s'il avait fallu, à bord, nous avons battu le rappel. D'autres rotations ont suivi, d'autres sauvetages, d'autres journalistes, l'aventure s'est répétée, elle continue encore. À la fin de l'été, l'Aquarius avait réalisé une trentaine de sauvetages et porté secours à plus de six mille personnes. L'hiver arrive, la mer redevient méchante et les passeurs libyens, pressés de se débarrasser de leur marchandise humaine, en entassent toujours plus sur les mêmes misérables radeaux dont le dernier, secouru *in extremis*, transportait... 167 migrants. Oui, des hommes, des femmes, des enfants et des bébés se noient en ce moment même, transforment

cette mer de lumière et de soleil en une sombre fosse commune. Déjà plus de 3 000 morts à la fin de l'été, 5 017 noyés en 2014, 5 350 en 2015, plus de 10 000 en deux ans, sans doute près de 40 000 depuis l'an 2000. Combien de noyés encore, d'absents, de trous dans l'eau? Cet été, il y avait certes les garde-côtes de la marine italienne et une dizaine de bateaux humanitaires, rares navires de l'espoir sur un océan de détresse. Oui, l'Aquarius continuera à patrouiller tout l'hiver, avec cette marque essentielle qui fait que l'association n'est pas une ONG

comme les autres: chaque séjour en mer — 11 000 € par jour — est financé par des citoyens européens, Français, Allemands, Italiens, des gens comme vous et moi. C'est toute l'originalité et la force de l'entreprise. Dire non à l'inacceptable, dire haut et fort les valeurs de l'Homme, de l'Europe, les valeurs universelles. Et les mettre en action. En ce moment même, l'Aquarius vogue. Au premier pari, fou, mais tellement raisonnable, s'en ajoute un autre. Le printemps de grâce est passé, il faut durer. En continuant à garder cette forme de participation citoyenne. Ne pas devenir une ONG comme les autres, notabilisée, obligée de faire appel aux institutions, aux entreprises, au marché. Rester la voix des citoyens, la conscience, le messager. Une voix populaire qui s'élève, au-delà du brouhaha politique, du paternalisme bon teint du caritatif, de l'inefficacité consentie et des soupirs résignés — «Ah! Mais que faire?». Continuer à forger cet outil citoyen révolutionnaire qui dérange, mais transcende les discours convenus, pour les transformer en un acte simple, mais essentiel: tendre la main à celui qui se noie. ✖

<sup>1</sup> La Scam a exceptionnellement participé à cette opération humanitaire en finançant des travaux d'auteurs relatant l'odyssée de SOS Méditerranée.



dessin Catherine Zask



Photo Patrick Bar.  
Deuxième sauvetage  
effectué par l'Aquarius  
et SOS Méditerranée.  
Le sauvetage a com-  
mencé vers 13 heures:  
119 personnes récu-  
pérées dont 13 femmes  
et 2 bébés.

# Écrire et accompagner le cinéma documentaire

PAR BÉATRICE DE MONDENARD, JOURNALISTE



dessin Catherine Zask

Depuis la présidence de Julie Bertuccelli, la Scam s'intéresse de près au cinéma documentaire. Sous l'impulsion d'Anne Georget, et en association avec l'Acid, elle a organisé, en septembre dernier, deux tables rondes autour de deux phases particulièrement fragiles de la vie d'un cinéaste : l'écriture et l'accompagnement des films en salles. Étaient réunis des acteurs de l'ensemble de la filière et deux représentants du CNC : Christophe Tardieu, directeur général et Xavier Lardoux, directeur du cinéma. Il s'agissait en effet d'échanger sur trois revendications,

portées par la Scam et les quatorze associations d'auteurs réunies dans la Boucle documentaire : l'extension de l'aide à la conception du CNC aux auteurs de documentaires, la juste rémunération du travail d'accompagnement des films en salles, et la prise en compte de cette rémunération dans les dépenses éligibles des distributeurs.

Deux documents étaient rendus publics à l'occasion : une étude de la Scam, l'Acid et la SRF sur l'écriture et l'accompagnement du cinéma documentaire et un guide pratique, publié par l'Addoc et l'Atis, avec le soutien de la Scam, intitulé *Comment rémunérer un réalisateur qui accompagne son film ?*

## L'Avant : l'écriture

Comment concilier l'aventure humaine d'un documentaire et les grilles d'éligibilité ? Tel était le fil

rouge proposé par Régis Sauder, cinéaste et vice-président de l'Acid. Avec une première question délicate : « Quand commence l'écriture d'un documentaire ? ». Pour Julie Bertuccelli, « il est difficile de faire des généralités parce que le documentaire est un genre multiforme », mais d'après son expérience « les repérages c'est presque toujours un tournage qui commence, qui est de l'ordre de l'écriture ». Une jolie formule qui montre, que contrairement à la fiction, écriture, repérages et tournage se confondent bien souvent en documentaire.

Résultat : les projets ont du mal à entrer dans les dispositifs d'aide du CNC, que ce soit pour des aides directes aux auteurs ou pour l'avance sur recettes. Très peu d'auteurs sollicitent notamment le soutien au long-métrage, ouvert pourtant à tous les genres cinématographiques. Les pièces à fournir sont en effet peu adaptées au documentaire (scénario, continuité dialoguée) tout comme les dépenses éligibles en matière de développement (options, achats de droits). Quant au Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle (FAIA), qui reçoit indifféremment les projets audiovisuels et cinéma, il est particulièrement sélectif (de l'ordre de 8 %).

Quid des producteurs ? Quelle rémunération peuvent-ils proposer aux réalisateurs ? Pour Nicolas Anthomé (Bathysphère Productions), la question s'est compliquée depuis la nouvelle convention collective : « Les réalisateurs demandent en général à être payés en salaires, c'est légitime puisqu'une partie de l'écriture est constituée

de repérages. Le problème est que depuis deux ans, la convention collective oblige à rémunérer le documentaire, selon la grille de l'annexe 1 ou 3. Or dans la grille 1, la semaine est à 2800 €, donc un coût employeur à 4500 € la semaine, soit 70000 € pour ouvrir des droits... Quant à la grille 3, dont le coût pour ouvrir des droits est d'environ 30000 €, il faut demander une dérogation, laquelle ne peut se demander qu'avant tournage. Donc on est coincés ! ».

Une aide paraît particulièrement adaptée pour soutenir ce temps de gestation si spécifique au documentaire : l'aide à la conception du CNC. Cette dernière, créée en 2011, offre une subvention de 10000 € aux auteurs d'un long-métrage, sorti en salles l'année précédente, pour développer un futur projet. Petit souci : seuls les films de fiction (prise de vue réelle ou animation) sont éligibles. Cette exclusion historique des documentaristes, du fait notamment de l'existence du FAIA, paraît aujourd'hui difficile à défendre : quel rapport en effet entre une aide sélective, qui nécessite d'avoir déjà écrit et développé, et une aide quasi-automatique qui permet d'écrire et développer ?

À ce propos, Régis Sauder souligne le caractère insidieux de l'extrême sélectivité des aides : « On a envie d'y être, il faut à tout prix y être... C'est un coût humain, de mise en tension des équipes, du partenariat entre l'auteur et le producteur, c'est contre-productif avec la possibilité de la création ».

En réponse aux interventions des uns et des autres, Xavier Lardoux a affirmé la volonté du CNC « d'accompagner tous les genres, avec une aide qui peut et doit aller directement à l'auteur ». À défaut de *scoop* sur une prochaine ouverture de l'aide à la conception aux documentaristes, il a insisté sur la nécessité de faire mieux connaître le soutien au long-métrage et de « revoir la composition des commissions et des comités de lecture afin que ses membres soient sensibilisés aux différents genres ». Le directeur du cinéma au CNC a aussi reconnu la nécessité d'assouplir la réglementation à plusieurs endroits, que ce soit pour l'annexe 3, ou pour les prises de vues avant tournage.

## L'après : accompagner son film

Quelques années après le début de l'écriture, démarre un autre temps non rémunéré : celui de l'accompagnement du film en salles. Un temps qui peut lui aussi être très long.

« Il faut compter un minimum de trois mois si on ne veut pas se limiter aux grandes villes et aller dans les petites et moyennes villes où les salles de cinéma sont souvent le seul lieu culturel, le seul lieu de débat. Mais cela dure bien souvent trois à neuf mois de plus sur un rythme moins intense, et les demandes continuent d'affluer deux ou trois ans après », souligne Mariana Otero. La cinéaste se dit complètement épuisée après ces tournées, mais le juge important pour trois raisons : « C'est un moment où on peut rencontrer les spectateurs, constater l'effet des choix qu'on a pu faire en termes de réalisation, de narration, ça fait partie de l'élaboration de notre cinéma. La deuxième chose est que la présence du réalisateur fait venir les spectateurs, surtout en documentaire. Enfin, il y a un aspect militant, d'éducation à l'image : on parle de

nos films, mais on essaye aussi d'élargir à une réflexion sur le cinéma, sur l'écriture documentaire ». Régis Sauder a beaucoup insisté sur ce « bénéfice sociétal » de l'accompagnement : « c'est un cinéma qui fait du lien parce que c'est un cinéma qui est porté par ceux qui le font. On n'est pas des crevards qui allons sillonner la France dans les petits villages parce qu'on n'a pas autre chose à faire. On a une conscience aiguë de ce lien, de cette cohésion sociale qui se joue à travers la rencontre avec le public ».

Hélas ce travail utile à tous n'est pas soutenu et en général pas rémunéré. Et le réalisateur, dont les revenus sont toujours en décalage par rapport à son travail, a alors bien souvent épuisé ses indemnités chômage. Pour autant, la question est rarement abordée avec les distributeurs et les exploitants qui contrairement aux réalisateurs, perçoivent directement les bénéfices de ces séances, via la billetterie.

« Est-ce un sujet tabou ? », demande Régis Sauder. Pas pour Patrick Sibourd (Nour Films) qui dit en parler ouvertement avec les réalisateurs. « On a conscience qu'on ne peut pas payer le réalisateur de manière raisonnable, et ce d'autant moins qu'on ne peut pas valoriser ces sommes dans les dispositifs du CNC. Alors, on paye les billets de train et on défraye les réalisateurs au-delà de leurs dépenses avec un *per diem* de 50 à 70 € par jour. On développe aussi d'autres stratégies. Sur *Spartacus et Cassandra*, de Ioanis Nuguet, on s'est battu pour que le film soit pris dans les meilleurs festivals, et le film a rapporté 30000 € de prix au réalisateur. Et quand le réalisateur n'a plus l'énergie, on trouve quelqu'un pour le représenter et on continue ».

Olivier Bitoun, qui dirige le réseau Cinéphare en Bretagne (40 salles le plus souvent mono-écrans dans des petites et moyennes villes), rémunère les réalisateurs à hauteur de 120 € nets par jour depuis 2013, grâce à une subvention de la région. Une exception. Malgré ce soutien, c'est très souvent, pour ces salles, une opération blanche : « Pour une salle pleine, cela fait une recette moyenne de 250 €, ce qui est vite atteint s'il faut payer le billet, l'hôtel, le restaurant. Une salle toute seule ne pourrait pas l'organiser ». Selon lui l'aide du CNC valorise insuffisamment ce travail d'accompagnement : « la majorité du soutien est calculée sur le ratio séances art et essai/ autres séances, et la bonification en fonction du travail de la salle mélange dispositifs scolaires, programmation de courts-métrages et animation ».

Au-delà des contraintes budgétaires, se pose bien souvent la question de la forme que doit prendre cette rémunération. D'où l'idée du guide Addoc-Atis qui détaille les trois modèles possibles : note de droits d'auteur si l'auteur est affilié à l'Agessa, CDD ou facture. Anna Feillou, qui a rédigé ce guide, a par ailleurs indiqué que la bascule, à partir du 1<sup>er</sup> août 2016, des réalisateurs de l'annexe 8 (techniciens) à l'annexe 10 (artistes) ouvrait aussi une possibilité de rémunération en cachet, via le Guso. Une piste à suivre de près...

Au terme des débats, Christophe Tardieu a souligné que la rémunération des réalisateurs était une problématique ancienne et qu'il était « logique et légitime » d'y répondre par un « dispositif efficace et cohérent », précisant toutefois qu'il n'allait pas de soi. ✱

# Hélène Cixous



photo Matthieu Raffard

Hélène Cixous est lauréate du Prix Marguerite Yourcenar 2016. Extrait de *Correspondance avec le mur*, texte à paraître en janvier 2017 aux éditions Galilée.

## Le Livre du Chameau

— Non? — Non, je n'ai pas écrit le livre de Jérusalem. C'est terrible de commencer une page, peut-être la première page d'un livre, en s'arrachant un aveu et c'est ce que j'ai décidé de faire, après m'avoir vue moi-même me fuir moi-même trop de fois. Il y a un an, quand j'arrêtai le livre d'Osnabrück<sup>1</sup>, j'étais juste en face du mur du Mont Moriah. J'étais devant le mur de la première page. J'ai peut-être senti, ai-je senti, que j'étais devant le mur, je n'en suis pas sûre. Déjà j'étais coupable ou j'allais l'être. Il n'y avait rien sur le mur blond, c'est moi qui ai eu la vision d'une tombe debout et qui ne me disait pas un mot. Il me semble que je me poussais moi-même à croire ce que je ne croyais pas, j'avais une âme d'âne. Une fois en Algérie ma mère n'a pas pu passer un pont, l'âne était prêt à mourir plutôt que de renoncer à son

pont. Il y a une volonté plus grande que toutes nos volontés. Ce mur était aveuglant, je le lus, je contemplai son néant, c'était le portrait du futur. En mai 2015, je sais que j'étais debout sur la très petite terrasse au faite du Mont des Oliviers, avec à ma gauche un chameau debout tenu en laisse par un licol très serré, l'incarcéré du Mont des Oliviers, l'âme immobilisée pendant toutes les heures d'une journée, et toute la liberté était logée dans les pattes et de reposer sur le même carré de sol. Du haut du Mont des Oliviers sans oliviers, j'ai vu le monde, j'ai vu son Prisonnier, et j'ai maudit l'Humanité. J'ai enfermé mes larmes de pitié dans la page de garde du livre de Jérusalem. Dans la page voisine le tribunal siégeait. — Tu pleures pour un chameau. — Elle pleure pour un chat. — Voilà quelqu'un qui pleure pour un mot.

Le livre de Jérusalem avait déjà commencé, juste en face du mont Moriah. Moi, depuis le mont, je voyais Moïse regarder commencer la Terre Promise. Et devant lui il vit bouger avec une lenteur folle la vie d'un chameau enchaîné. — Dire qu'il y en a qui sont enterrés dieu-sait-quoi comme mon père, dit ma mère, Moïse comme mon père, à Baranovici, tout seul. Quel avenir! C'est drôle l'homme, toute cette création, c'est vraiment incroyable! dit ma mère. Baranovici, tu connais? Un habitant, mon père Michael Klein<sup>2</sup>, juif mort pour l'Allemagne. Puis ma mère rit et se tait. Je me souviens du chameau. En ce moment même. Encore. Je lève une patte lentement car il n'y aura rien d'autre à faire que de la reposer au même endroit. Depuis la très petite terrasse au faite du mont des Oliviers j'ai vu tout le livre que j'écrirai plus tard, pensais-je. .../...

Un peu plus tard, en juillet le mois où d'habitude je meurs et je ressuscite, j'ai vu le livre de Jérusalem, il n'avait pas bougé, c'était un livre pâle. Je sais que j'ai trouvé le chameau pâli par comparaison avec les coupes d'or. Le temps déjà le voile. Le livre de Jérusalem, l'ayant vu, je n'avais plus qu'à l'écrire. Je n'ai rien pensé. Lentement j'ai levé une patte, la gauche arrière, et je l'ai reposée. On attend. — Il est écrit. Tu n'as plus qu'à lever le bras droit, cette fois la patte avant droite. On attend. Au lieu même du cahier, il y a arrêt. Ce que j'appelle un sort : jeté. Au lieu du livre de Jérusalem à Osnabrück ou d'Osnabrück à Jérusalem et retour, le livre du chameau. La vision s'appelle : Solitude. Mais je ne la vois pas. Il y a hallucination, me dis-je. Puis j'oubliai le chameau totalement ou presque totalement.

Je crois même n'avoir pas dit un mot au chameau, je suis sûre de ne pas l'avoir touché, moi qui chante des chansons aux ânes de Montaigne, Job et Jus de Carotte, et qui donne à manger à Job dans mes mains, depuis des années et des années. Moi qui aime les chats à peu près comme moi-même ou comme ma mère même. Oubliions. Le 26 août je me suis demandé si je finirais par ne pas écrire mon Voyage Jérusalem, j'ai noté : je me demande si je ne finirais pas par ne pas écrire mon Jérusalem, j'hésitai entre la patte gauche et la patte droite, cette hésitation est tout ce qui lui reste comme espace de liberté. J'avais donc déjà commencé à finir par ne pas, mais entre ces deux légérisssimes mouvements de commencer à finir peuvent se produire une infinité de possibilités, comme entre penser vivre et penser mourir on ne sent aucune nette secousse. Si c'est le cas je me demande pourquoi j'aurai fini par ne pas écrire mon Voyage à Jérusalem. \*

<sup>1</sup> Osnabrück, aujourd'hui «Friedenstadt» de Basse-Saxe, autrefois, berceau et tombe des Jonas, famille maternelle de ma mère.

<sup>2</sup> Michael Klein, père de ma mère, mort pour l'Allemagne en 1916 en Biélorussie.

## Biographie

Hélène Cixous est née le 5 juin 1937 à Oran, du Dr Georges Cixous (né à Oran, mort à Alger en 1948) et d'Eve Klein, d'Osnabrück, Allemagne, sage-femme à Alger jusqu'en 1971. Agrégée d'anglais et docteur d'État, elle est chargée en 1968 de la création de l'Université Expérimentale de Paris 8 – Vincennes, où elle enseigne jusqu'en 2005. En 1974, elle y institue le premier doctorat en Études Féminines. Depuis 1983, elle tient un séminaire au Collège International de Philosophie. L'écriture est au cœur de sa pratique. Depuis 1967, elle a publié une soixantaine de fictions et essais. Elle est également auteur de théâtre. Elle a collaboré et entretenu des amitiés avec de nombreux artistes et intellectuels tels que Pierre Alechinsky, Jacques Derrida, Daniel Mesguich, Ariane Mnouchkine entre autres.

## Bibliographie sélective

### Récits et essais

- *Dedans*, Grasset, 1969
- *La Jeune née*, en collaboration avec Catherine Clément, Christian Bourgois, 1975
- *OR, les lettres de mon père*, éditions des Femmes, 1997
- *Voiles*, avec Jacques Derrida, éditions Galilée, 1998
- *Les Rêveries de la femme sauvage*, éditions Galilée, 2000
- *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, éditions Galilée, 2001
- *Le Tablier de Simon Hantai*, éditions Galilée, 2005
- *Le Rire de la Méduse et autres textes*, éditions Galilée, 2010
- *Le Voyage de la racine Alechinsky*, éditions Galilée, 2012
- *Homère est morte...*, éditions Galilée, 2014
- *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*, éditions Galilée, 2016

### Théâtre

- *Portrait de Dora*, éditions des Femmes, 1975
- *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, Théâtre du Soleil, 1985
- *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*, éditions des Femmes, 1994
- *Tambours sur la digue*, Théâtre du Soleil, 1999

# L'auteur face à la faillite d'une société de production

PAR GUILLAUME THOULON, JURISTE

Depuis quelques années, un nombre grandissant d'auteurs se trouve confronté à l'ouverture d'une procédure collective. Celle-ci peut revêtir trois formes :

- la sauvegarde, qui intervient avant la constatation de la cessation des paiements et qui a pour but de favoriser la réorganisation de l'entreprise en difficulté ;
- le redressement judiciaire, qui est une procédure ouverte pour une société en cessation de paiement mais dont le redressement est jugé possible ;
- la liquidation judiciaire pour une société en cessation de paiement et dont le redressement est manifestement impossible.

Le tribunal désigne un mandataire dans le cadre de procédures de sauvegarde ou de redressement judiciaire. Ce mandataire est tenu au respect de toutes les obligations du producteur, notamment à l'égard des auteurs (article L132-30 du code de la propriété intellectuelle).

Dans le cas d'une liquidation judiciaire faisant suite à l'échec d'une procédure de sauvegarde et/ou de redressement judiciaire, le mandataire judiciaire devient le liquidateur judiciaire.

Dans le cas d'une liquidation judiciaire ouverte sans période d'observation, le tribunal désigne en qualité de liquidateur un mandataire judiciaire.

Le liquidateur procède aux opérations de liquidation en même temps qu'à la vérification des créances. Il peut introduire ou poursuivre les actions qui relèvent de la compétence du mandataire judiciaire.

La liquidation n'entraîne pas la résiliation du contrat qu'aurait conclu le producteur avec l'auteur et ce dernier dispose de droits lui permettant de racheter auprès du liquidateur les droits matériels et immatériels attachés à son œuvre.

En effet, selon l'article L132-30 du code de la propriété intellectuelle, « dans le cas d'une cession de tout ou partie de l'entreprise ou de liquidation, l'auteur et les coauteurs disposent d'un droit de préemption ». Cette prérogative permet d'acquérir par priorité l'œuvre audiovisuelle si la cession est envisagée sauf si l'un des coproducteurs se porte acquéreur. Il est prioritaire sur l'auteur. Le liquidateur a donc « l'obligation d'aviser, à peine de nullité, chacun des auteurs et des coproducteurs de l'œuvre par lettre recommandée, un mois avant toute décision sur la cession ou toute procédure de licitation. L'acquéreur est, de même, tenu aux obligations du cédant » (L132-30 du CPI). Le nouveau titulaire des droits sur l'œuvre se doit donc de respecter le contrat initial de l'auteur.

Si effectivement l'article L132-30 du CPI laisse présager une protection importante des intérêts de l'auteur, la réalité est différente. En effet, dans certains cas, le juge va nommer un expert judiciaire. Son rôle va consister à donner un avis et éclairer le juge sur des points techniques précis, il va notamment se charger de contacter les ayants droit afin de les informer de cette possibilité de rachat et le cas échéant les accompagner dans cette démarche. Si un expert judiciaire a parfaitement connaissance du métier et va, dans la plupart des cas, prendre attache avec la Scam pour retrouver les « PSA » (partis sans laisser d'adresse) et entrer en contact avec tous les auteurs concernés par la liquidation, le liquidateur lui n'a que très peu de notions sur le droit d'auteur et plus généralement une méconnaissance du monde de l'audiovisuel et du documentaire. La Scam a d'ailleurs été sollicitée à de nombreuses reprises par des auteurs ayant des difficultés à faire valoir leurs droits auprès des liquidateurs. C'est à cet effet qu'elle a organisé en juin dernier, avec le concours de l'expert judiciaire Christian Ardan, une rencontre dans ses locaux entre les représentants de différentes études et les membres d'un groupe de travail composé d'auteurs membres de la commission audiovisuelle.

Cette rencontre entre deux mondes a permis de présenter la Scam, ses activités, son action, et surtout d'expliquer, par le biais des auteurs présents, l'importance que pouvait représenter une œuvre pour son auteur et le lien fort qui les unissait. Les mandataires sollicités ont expliqué les difficultés auxquelles ils étaient confrontés, le manque de temps notamment, mais également et surtout les problèmes soulevés par les rushes et masters qu'ils doivent conserver le temps de la procédure, sans pour autant toujours disposer des locaux nécessaires.

La conservation des différents éléments ayant servi à la création de l'œuvre est donc un enjeu majeur. Si la BnF a déjà mis en place une procédure lui permettant de conserver en dépôt les masters des films (cf. interview de Sylviane Tarsot-Gillery, Directrice générale de la BnF) par le biais d'une convention qui est établie entre le liquidateur et la BnF, se pose la question de la conservation des rushes. Une première réunion a eu lieu à la Scam afin d'évoquer ce sujet et poser les premiers jalons d'une réflexion pour une conservation temporaire des rushes d'un film.

La Scam reste par ailleurs en lien étroit avec les mandataires présents et il est prévu d'échanger avec eux sur une fiche juridique et sur un courrier type qui seront mis à disposition prochainement sur le site internet de la Scam. \*

# Auteurs, le dépôt légal de vos œuvres à la BnF !

ENTRETIEN AVEC ISABELLE REPITON, JOURNALISTE

Depuis 1976, la Bibliothèque nationale de France (BnF) est chargée d'une partie du dépôt légal audiovisuel. Elle conserve les films ayant fait l'objet d'une diffusion publique, hors circuit du cinéma et de la télévision. Sa mission a été étendue au dépôt légal d'Internet. Sylviane Tarsot-Gillery, directrice générale de la BnF, souhaite sensibiliser les auteurs à l'intérêt de ce dépôt pour conserver et donner accès à leurs œuvres même en cas de défaillance d'un producteur.

**ISABELLE REPITON — La BnF évoque avant tout le livre. Quel est son rôle pour l'audiovisuel ?**

**SYLVIANE TARSOT-GILLERY** — La BnF est une bibliothèque patrimoniale qui a vocation à conserver toute la production intellectuelle, culturelle ou artistique quel que soit le support. Depuis l'origine, elle conserve des estampes, photos, partitions de musique et des objets, comme ceux liés aux spectacles (costumes, masques) ou aux supports de la production. Elle a ainsi une collection de phonographes à pavillon pour écouter les collections sonores anciennes que nous conservons, sur disques 78 tours. Le dépôt légal s'est d'abord appliqué à l'écrit, puis il a été progressivement étendu aux nouvelles formes de production intellectuelle et à l'évolution des supports : les disques et la musique, puis la vidéo, puis le jeu vidéo. Le dépôt légal audiovisuel est sans doute moins connu que le livre, car il est de création plus récente et moins incontournable que pour un livre, où il est institué de

longue date ; l'imprimeur a une obligation de déclaration et un livre ne peut sortir sans le numéro (ISBN) délivré par la BnF. L'audiovisuel est le dernier département créé à la BnF en 1976. Sa mission est de conserver « toute la production d'images films ou vidéo ayant fait l'objet d'une diffusion publique à destination du public français ».

**Entre le CNC, l'Ina et la BnF, on s'y perd un peu. Qui conserve quoi ?**

Même si le catalogue du dépôt légal de l'Ina peut être consulté à la BnF, nos rôles sont bien distincts. Le CNC est en charge du dépôt légal des films ayant reçu un visa d'exploitation en salles ; l'Ina, de celui des émissions de télévision et radio diffusées en France. La Bibliothèque conserve tous les films diffusés en France sur support physique depuis 1975. Dans certains cas, les collections se recoupent : un film diffusé en salles sera déposé au CNC, son édition DVD à la BnF et sa diffusion télévisée à l'Ina. Ce n'est pas toujours exactement la même œuvre, le DVD comporte des bonus par exemple. Et nos perspectives sont différentes : l'Ina s'intéresse au contexte de diffusion de l'œuvre dans un flux télévisuel, la BnF à tout ce qui documente la production de l'œuvre elle-même (étapes de travail, courriers échangés...).

Le critère de « diffusion publique » du dépôt légal de la BnF englobe des films militants, des films d'entreprises, d'associations, des films projetés uniquement dans des festivals. Cette collection est riche de 250 000 titres dont plus de 40 000 documentaires, qui peuvent être visionnés sur les écrans installés dans nos sites mais en aucun cas reproduits ou vendus par extraits.

Le catalogue s'enrichit aussi de dons, comme celui des archives de Michel Jaffrenou, inventeur de la « vidéothéâtre » et pionnier de la création à base d'incrustation vidéo, dont l'œuvre fera l'objet d'une exposition à la BnF en 2018. Le département a aussi fait l'acquisition, en 2016, de dix chefs-d'œuvre du « cinéma vérité » américain du réalisateur et producteur Robert Drew, en liaison avec le don des archives des années parisiennes de son associé, le documentariste anglais Richard Leacock. Le partenariat avec la Maison du Doc de Lussas permet aussi le dépôt légal de tous les films inscrits aux États Généraux du Documentaire.

Nous avons enfin des archives « papier » autour de la

production. Par exemple, Michelle Porte, qui a réalisé de nombreux documentaires sur la littérature et les écrivains (Marguerite Duras, Annie Ernaux), nous a cédé ses archives papier.

**La BnF a aussi la charge du dépôt légal d'Internet ?**

La loi a en effet été votée en 2006, avec un décret d'application de 2011. Avec les publications en ligne, la collecte exhaustive de la production qui était l'objectif du dépôt légal, n'est plus accessible. La BnF (ou plutôt ses robots informatiques) « moissonne » en priorité des sites dont l'extension est liée au territoire français (.fr), ou dont les contenus sont produits en France, les auteurs, domiciliés en France ou qui s'adressent au public français. L'objectif est que le dépôt légal soit représentatif. À la différence d'un support physique qui nous est déposé, c'est à nous d'aller chercher les contenus. Une collecte large, sur plus d'une dizaine de milliers de sites à des fréquences variables, et une collecte ciblée sur des thématiques ou des projets fixés annuellement, sont réalisées. Pour les campagnes électorales, par exemple, la collecte est assez systématique. En 2015, on a aussi collecté largement autour des événements sur Charlie Hebdo.

Pour mener à bien cette mission, la BnF se heurte à l'impossibilité d'accéder à certains contenus, protégés par des mesures techniques (DRM). Dans ce cas, nous avons besoin d'une démarche volontaire des éditeurs pour qu'ils nous laissent y accéder. Certaines œuvres audiovisuelles, certains films sortent directement en ligne (e-cinéma, services de vidéo à la demande), sans passer par la salle ou l'édition DVD. Ils échappent alors à tout dépôt légal. La loi actuelle prévoit que la BnF ou l'Ina « collectent » les documents sur le web mais ne dit rien quand cette collecte devient impossible. Nous discutons avec le ministère de la Culture d'une adaptation de la réglementation, qui précise l'obligation de dépôt d'une œuvre publiée uniquement en ligne, avec la possibilité d'obtenir une version sans DRM.

Nous menons auprès de tous les acteurs de l'audiovisuel, de la musique, du jeu vidéo — producteurs, éditeurs, auteurs et ayants droit — une campagne de sensibilisation au fait que le dépôt légal, au-delà d'une obligation, est une chance et qu'il est de leur intérêt que la BnF conserve leurs œuvres et y donne accès. Quand une société de production disparaît, qu'une œuvre n'a pas

eu d'édition physique, elle n'existe plus, et toutes les étapes de travail (rushs, master) ont disparu. Je crois que la Scam partage cette préoccupation.

**La BnF est aussi intervenue à l'occasion de la mise en liquidation des Productions de la Lanterne pour conserver les masters de certains films. Est-ce une nouvelle mission ?**

Nous avons été alertés par les réalisateurs des Productions de la Lanterne, mises en liquidation judiciaire en 2014. La BnF a établi une convention de dépôt volontaire des masters des films produits pendant plus de quarante ans par cette société. Ils ont été sortis de l'actif de la société, ce que le liquidateur et le Tribunal de Commerce ont accepté.

L'idée est de pouvoir, au cas par cas, sauvegarder les fonds de sociétés de production qui font faillite, si les œuvres n'existent pas par ailleurs. Nous pouvons passer des conventions de dépôt volontaires avec des auteurs, éditeurs et producteurs, pour qu'ils déposent les archives d'une production : les masters des films eux-mêmes mais aussi les écrits, courriers échangés, scénarios, manuscrits, rushs, étapes de la production. Ce dépôt ne vient pas en contradiction du droit de préemption des auteurs sur leurs œuvres lors d'une liquidation. Il a une vocation de conservation.

Mais le volontariat ne peut suffire. Pour être plus efficace, nous avons pris contact avec les représentants des ayants droit, notamment la Scam. Nous imaginons des accords avec les sociétés d'auteurs afin qu'elles prévoient dans les contrats de leurs membres, des clauses les engageant à déposer leurs œuvres à la BnF. Nous avons fait la même démarche auprès du syndicat des producteurs de disques, le SNEP, car depuis que la musique est dématérialisée, beaucoup de titres ne sont plus déposés.

**Comment le catalogue audiovisuel de la BnF est-il mis en valeur ?**

Notre première mission est d'en permettre la consultation. En 2015, 31 000 documents vidéo ont été consultés à la bibliothèque d'étude ouverte à tous et 16 000 à la bibliothèque de recherche, réservée aux lecteurs accrédités.

Chaque année d'octobre à février, nous proposons un cycle de projections un mardi par mois dans le cadre du « Cinéma de midi », en partenariat avec l'université Paris-Diderot,

qui met en lumière des films du catalogue, souvent des documentaires. On y a vu les œuvres de Jean Rouch.

Cet automne, sur le thème « Léo Ferré aurait 100 ans », une sélection de disques, des captations de concert et un documentaire étaient à consulter sur les écrans audiovisuels de la BnF.

Nous organisons aussi des journées d'études, des colloques sur des auteurs.

La BnF est également partenaire du projet de cinémathèque documentaire, initié par la Scam, qui commence à s'ébaucher avec le CNC et la Bibliothèque publique d'information (Bpi), qui favorisera l'accès aux films. ✪

**Sylviane Tarsot-Gillery** a été nommée directrice générale de la BnF en février 2014, par Bruno Racine, prédécesseur de l'actuelle présidente de la Bibliothèque Laurence Engel. Enarque, elle a été notamment déléguée adjointe aux arts plastiques (1996-1999), directrice des affaires culturelles de Haute-Normandie de 1999 à 2002, déléguée générale de la Cité internationale universitaire de Paris (2005-2010), présidente du Centre national du théâtre (2006, réélue en 2013), directrice de Culturesfrance devenu l'Institut français (2010), l'organisme chargé de la promotion de la culture française dans le monde.

# Tënk, les nouvelles plages du documentaire d'auteur

Depuis le 15 juillet 2016, Tënk, nouveau service de vidéo à la demande par abonnement initié par les acteurs du Village documentaire de Lussas, offre un nouvel espace pour voir ou revoir des documentaires d'auteur. Tënk veut aussi investir dans la production d'œuvres nouvelles.

Ouvrir les fenêtres au documentaire d'auteur pour le rendre accessible à tous, le sortir de «l'entre soi» des initiés amateurs de festivals, des rares cases nocturnes des grandes chaînes hertziennes, ou des audiences limitées de quelques télévisions locales, où chaque film fait une trop brève apparition avant de sombrer dans l'oubli, relégué sur étagère ou un disque dur : c'est le pari des créateurs de Tënk, la plateforme de documentaires par abonnement, lancé le 15 juillet. Pour six euros par mois, Tënk propose à ses abonnés soixante-dix documentaires, à visionner en illimité. Chaque film reste visible pendant deux mois et l'offre est renouvelée régulièrement à raison d'une dizaine de nouveaux films par semaine.

«Tënk est né de l'irrésistible désir de partager notre passion pour le documentaire d'auteur» proclament les fondateurs, issus de l'équipe d'Ardèche-Images, l'association qui, depuis trente ans, a fait du village ardéchois de Lussas, LE village du documentaire d'auteur, avec ses États généraux chaque année fin août, sa Maison du Doc, son École documentaire qui propose formations et résidences d'écriture, et de multiples initiatives pour donner à voir des films singuliers et accueillir leurs auteurs. Pour ces passionnés, il n'était pas question de créer un hypermarché avec un catalogue de milliers de titres.

Au contraire, Tënk se compare à une librairie, avec les «coups de cœur» et les conseils des libraires, et des rayons thématiques qui ne sont pas des «cases dans une grille» mais des «plages» ouvertes sur le grand large, le monde et la singularité des regards.

La programmation de ses plages ne doit rien à la froide logique des algorithmes. Les films sont sélectionnés par une équipe éditoriale composée d'une vingtaine de professionnels du documentaire d'auteurs et coordonnée par Jean-Marie Barbe, réalisateur, à l'initiative des États Généraux et de l'inscription du documentaire d'auteur à Lussas, et le réalisateur Pascal Catheland (*Un Sale Métier; Revoir La Martine*). Douze «plages» sont proposées depuis le lancement; chacune a ses programmeurs, en général en binôme, et certaines sont le fruit d'un partenariat avec des institutions culturelles :

- une plage «Coup de cœur» avec, par exemple, pour la semaine du 8 octobre *Les Plages* d'Agnès Varda, ou *Récréations* de Claire Simon;
- des plages thématiques : Histoire et politique, Écologie, Cité (partenaire : Commissariat général à l'égalité des chances), Arts (partenaires : ministère de la Culture et fonds images de la culture du CNC), Grands Entretiens, interviews filmées d'universitaires, chercheurs, créateurs comme Hannah Arendt, Kateb Yacine, Pierre Bourdieu..., Écoute (films sur ou avec la musique, en partenariat avec la Sacem) ou Fragments d'une œuvre, consacrée à des réalisateurs que l'équipe de Tënk considère comme incontournables;
- des plages liées à la vie ou l'origine des films comme la plage Festival qui met en valeur un festival à travers quelques films des éditions récentes, les Premières Bobines pour les films d'école (Ateliers Varan, Master de Lussas mais aussi écoles d'Hanoï, de Cuba...), ou Brouillon d'un rêve, qui propose les films qui ont obtenu la bourse d'aide à l'écriture de la Scam;
- la plage Docmonde enfin met en lumière des films issus de résidences d'écriture et de rencontres de coproduction organisés par l'association Docmonde dans sept régions du monde. Le désir et la passion du documentaire, Ardèche-Images la partage en effet déjà depuis plusieurs années au-delà de Lussas. Sur le continent africain, elle a lancé en 2001 le programme Africadoc, avec un festival annuel à Saint-Louis (Sénégal), des formations de réalisateurs et producteurs, et des rencontres de coproduction avec l'association de producteurs Lumière

du monde. Chaque formation s'achève par une séance de présentation de projets : on dirait une séance de *pitchs* mais à Saint-Louis, on emploie le mot wolof *tënk*, qui signifie «exprime le fond de ta pensée» ou «énoncer sa pensée de façon claire et précise» et d'où la nouvelle plateforme en ligne tire son nom. Après Africadoc, sont nés sur le même principe Asiedoc, EurasiaDoc (dans le Caucase), Doc Pacifique, Docoï (Océan indien)... Chaque année, plus de cinquante films sont mis en production à l'issue de ces rencontres et séances de Tënk, plusieurs sont projetés pendant les États Généraux et ce sont eux que l'on peut voir sur la plage Docmonde.

«Changer le regard sur le monde», à défaut de changer le monde, telle est l'ambition de Tënk, une ambition politique revendiquée par Jean-Marie Barbe, qui ne pourra être accomplie sans une économie équilibrée. C'est pourquoi, l'idée première de créer une chaîne de télévision gratuite accessible à tous a été abandonnée au profit d'une formule par abonnement.

Pour atteindre l'équilibre, Tënk doit convaincre 10000 abonnés d'ici fin 2017. Il en comptait déjà 2500 fin septembre et table sur 3000 à 3500 en fin d'année. Il est disponible en France, Belgique, Suisse et au Luxembourg. Du lancement de l'idée au cours des États Généraux de 2015, à la mise en ligne de la plateforme, Tënk a mobilisé des soutiens à travers une campagne de financement collaboratif sur Ulule. Du 5 août au 12 septembre 2015, elle a réuni près de 1000 contributeurs et collecté presque 35000 euros. Le programme Riam (Recherche et innovation en audiovisuel et multimédia) du CNC a soutenu les études pour le lancement. La société coopérative SCIC SA Tënk, editrice du service, a été créée en février 2016, et rassemble soixante-quatre actionnaires : producteurs, auteurs, techniciens, écoles, acteurs de Lussas... Elle est présidée par Jean-Marie Barbe et dirigée par Pierre Matheus, une des chevilles ouvrières du Village documentaire depuis plusieurs années.

Mis en ligne en juillet, le site a été officiellement présenté à Lussas aux États généraux 2016, en présence d'Audrey Azoulay, ministre de la Culture et de la Communication, puis au Forum des Images à Paris le 1<sup>er</sup> septembre. Pour gagner en visibilité, Tënk a noué des partenariats avec des médias qui partagent son projet de «changer le regard sur le monde». Ainsi tous les quinze jours, Médiapart, le site d'information par abonnement offre à ses abonnés un documentaire sélectionné chez Tënk; Arrêt sur Images construit de son côté avec Tënk des projections-débats autour de certains films sur Internet et le magazine Alternatives économiques aidera à la diffusion de films dont la thématique rejoint ses préoccupations. Pour renforcer sa diffusion dans les pays francophones, Tënk va lancer en 2017 un partenariat avec le Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA), à la fois Atelier de création et fonds de soutien au documentaire, et «nous travaillons aussi activement avec des partenaires sur la Suisse, l'Afrique et le Canada» indique Pierre Matheus.

Si la disparition des écrans de télévision du documentaire d'auteur a motivé la création de Tënk, l'autre préoccupation de ses initiateurs est la difficulté croissante que rencontrent ces films à être financés. Tënk loue chaque film mis sur sa plateforme pendant deux mois entre 200

et 300 euros et verse des droits aux sociétés d'auteurs. Mais cet apport ne permet en aucun cas de financer un prochain film. C'est le second chantier auquel Jean-Marie Barbe et Pierre Matheus s'attellent : faire de Tënk, à l'horizon 2018, un partenaire investissant en coproduction dans une centaine de projets par an (dont environ 1/3 issu des rencontres Docmonde), à hauteur d'au moins 25 % du budget. Tënk jouerait alors un rôle équivalent à celui des chaînes locales qui étaient devenues des partenaires actifs de la production de documentaires d'auteur, avec des moyens certes limités.

Tënk veut aussi participer à la production sous forme d'apport en industrie. La première pierre d'un nouveau Pôle documentaire a été posée fin août à Lussas. Ce bâtiment abritera des salles de montage et de post-production, pour de nouveaux projets d'auteurs. Mais, pour qu'une œuvre soit éligible au Web Cosip (section dédiée du Compte de soutien), la réglementation du CNC n'autorise pas les apports en industrie et exige un apport d'au moins 25 % du budget en numéraire par une plateforme en ligne. Alors que Tënk est en discussion avec des fournisseurs de télévision sur les boxes internet (Orange, Free, Bouygues) la question se pose de leur proposer Tënk comme une chaîne linéaire. Il pourrait s'agir d'une boucle de programmes comportant une sélection de films, multidiffusée au cours d'une journée, et accessible par abonnement. Dans ce schéma, l'accès au fonds de soutien du CNC pour les œuvres coproduites n'exigerait plus qu'un apport de 12000 euros et Tënk pourrait apporter l'équipement du Pôle documentaire à la production. Les deux modèles sont à l'étude pour la diffusion sur les boxes. Mais dans tous les cas, le documentaire d'auteur a déjà commencé à s'échapper des étagères pour prendre l'air sur les plages de Tënk.

✳ Isabelle Repiton



Catherine Zask

## Sur la plage Brouillon d'un rêve

Jusqu'à cent projets documentaires peuvent obtenir chaque année la bourse d'aide à l'écriture Brouillon d'un rêve Audiovisuel de la Scam (dotations de 4000 à 6000 euros). Si environ 69 % de ces projets aboutissent, qu'ils soient produits ou autoproduits, un tiers seulement fait l'objet d'une télédiffusion (45 % exactement — un chiffre en baisse sur les dix dernières années : 35 %). Brieuc Mével et Pascal Catheland, qui sélectionnent depuis des années certains de ces projets pour les États Généraux de Lussas, sont les programmeurs de la plage Brouillon d'un Rêve de Tënk. Chaque film y est présenté avec son dossier complet, son synopsis de travail, et tous les éléments fournis par la Scam, qui peuvent aider à explorer la démarche du créateur.

# 5 ans, 3 ministres de la Culture, 0 mesure.

PAR LA SCAM, LA SAIF, LE SNJ, LE SNJ-CGT,  
LA CFDT-JOURNALISTES ET L'UPP

Un an après la publication de l'étude *Photojournaliste : une profession sacrifiée*, la Scam et les organisations professionnelles ont rendu public, lors de Visa pour l'image, le manifeste *5 ans, 3 ministres de la Culture, 0 mesure* en présence de représentantes du ministère venues essayer d'éteindre le feu en réitérant les mesures annoncées un an plus tôt.

La crise du photojournalisme remonte aux années quatre-vingt, une époque où on ne parlait pas encore des technologies numériques. Les grands patrons de presse qui avaient majoritairement une vision patrimoniale de l'entreprise ont été remplacés par des financiers et des industriels. Les groupes de presse et les agences ont été rachetés les uns après les autres par des groupes souvent étrangers qui ont imposé une gestion à court terme avec des taux de rentabilité importants pour rémunérer les actionnaires, comme le ROE (*return on equity*) qui fixe cette norme à 15 %. C'était les prémices de la financiarisation et de la dérégulation de l'économie. Dans ce système financiarisé, la recherche et le traitement de l'information, ainsi que le coût du travail, sont considérés comme trop onéreux. La tendance dans les industries culturelles est donc à la précarisation des salariés : ceux-ci ne sont rémunérés que quand ils travaillent et tout le temps de création doit échapper au

salariat. Ce constat a été inauguré dans le monde de l'audiovisuel, puis a gagné la photographie (et atteint désormais les pigistes textes).

Les éditeurs ont alors commencé à diminuer et à externaliser les coûts et ont en conséquence réduit les services photographiques et imposé des tarifs de plus en plus bas aux agences. Ces agences, souvent créées par des photographes, ont accumulé les difficultés et ont été vendues à des prédateurs qui voyaient une opportunité de monnayer les fonds éditoriaux. L'émergence du numérique a amplifié la crise (les microstocks sont d'apparition récente) et a servi de prétexte aux éditeurs pour réduire drastiquement les budgets photos. Les journalistes de presse écrite ont été mis à contribution soit pour faire les photos eux-mêmes, soit pour en obtenir gratuitement auprès des services de presse.

Depuis une vingtaine d'années, les photographes professionnels font face à des bouleversements induits par le déve-

loppement des nouvelles technologies numériques et à la diffusion massive des contenus favorisée par l'Internet, qui ont redéfini les pratiques de toute une profession et ont entraîné une très grande diversité de situations d'exercice du métier. La mutation numérique s'est accompagnée d'une dérégulation du marché conduisant à la baisse générale des tarifs photographiques due à l'effet pervers de la diffusion numérique ouvrant le marché à la concurrence d'offres de photographies *low cost* ou gratuites proposées par des entreprises étrangères, microstocks (Fotolia, Flickr, etc.).

Les agences photographiques françaises disparaissent ou licencient en tentant de survivre sur la gestion de leurs stocks, sans productions nouvelles.

La mutation des conditions de création, de production et de diffusion de la photographie se traduit par une fragilisation du cadre juridique de protection des droits des auteurs qui garantissait auparavant les revenus des photographes. Les éditeurs de presse choisissent de ne plus embaucher de photographes professionnels dont l'effectif a baissé de 40 % depuis 2007, et prennent le parti de les maintenir dans la précarité en leur imposant des statuts non-salariés, ou des rémunérations à la pige au rabais et sans moyens, ni garanties, sans prendre en compte le travail de pré et postproduction...

Alors que les pouvoirs publics tentaient avec les acteurs des industries cinématographiques et musicales, d'appréhender cette révolution numérique en trouvant des solutions globales pour parvenir au maintien des chaînes de valeur existantes en se dotant d'une législation qui devait

permettre une régulation du marché avec l'établissement de quotas, le secteur de la photographie a été exclu des débats.

Ce n'est pourtant pas faute d'avoir tiré le signal d'alarme. En effet, dès 2009, le manifeste *Sauvons la photographie* avait été adressé à la ministre de la Culture, Christine Albanel. L'année suivante, le rapport de l'Igac (Inspection générale des affaires culturelles) dit « Bertin-Balluteau » (appuyé du rapport Ithaque : *Photojournalistes : constat et propositions*) proposait la création d'un Observatoire du photojournalisme afin de « disposer d'un lieu d'échanges, de discussions entre professionnels concernés ; de procéder à un état des lieux des données économiques et sociales disponibles et constituer un lieu de pilotage des études et du suivi des indicateurs économiques et sociaux ». Statu quo sous le mandat de François Hollande, conduisant à une régression des conditions d'exercice des photographes.

2015 : Faisant écho au rapport « Bertin-Balluteau », la ministre de la Culture, Aurélie Filippetti, confie à Francis Brun-Buisson une mission de médiation entre les photographes, les agences de presse et les éditeurs de presse visant à élaborer, des « codes de bonnes pratiques entre ces parties, fondés sur l'objectif nécessairement partagé d'exploiter des photographies de qualité ». Il est rappelé que « la photographie de presse est un élément majeur de l'information qui traverse depuis plusieurs années, une crise dont les conséquences pèsent lourdement sur le photojournalisme ».

Après avoir mis beaucoup d'espoir dans cette mission qui devait conduire à l'élaboration d'un « code des bonnes pratiques » et après avoir activement participé à maintes réunions, les reporters photographes, leurs organisations professionnelles et leurs syndicats ont été déçus devant l'absence d'engagement réel des représentants des éditeurs, surtout, et des agences.

À l'inverse de leur attente, ils se sont heurtés aux résultats fort décevants d'un « code de bonnes pratiques » qui, au final, ne fait que redire la loi sans être assorti d'aucune mesure coercitive, qu'ils n'ont pu cautionner par leur signature (une seule signature du côté des représentants des reporters photographes, celle de PAJ, une association loin d'être représentative).

2015 : Fleur Pellerin annonçait aux Rencontres d'Arles la création en 2016, d'un

Conseil national de la photographie à l'instar de celui existant pour les professions du spectacle (le CNPS). Véritable « parlement de la photographie », cette nouvelle structure serait un « espace de dialogue entre les pouvoirs publics, les professionnels et les organismes qui œuvrent dans le domaine de la photographie » pour « accompagner les évolutions du secteur », notamment économiques et juridiques. Alors que ses travaux devaient débiter « début 2016 », le rapport de Monique Barbaroux n'a toujours pas été rendu public et le conseil n'a toujours pas vu le jour.

2016 : À l'occasion des Rencontres d'Arles, Audrey Azoulay, troisième ministre de la Culture de François Hollande, reprend à son compte cette annonce d'un « parlement de la photographie » dont les travaux ne commenceront pas avant septembre, soit moins de dix mois avant les élections présidentielles... Ces dernières déclarations de la ministre arrivent bien tard pour renverser la tendance.

Pourtant, la situation des reporters photographes demeure dramatique. Le nombre de ceux qui peuvent prétendre conserver leur carte d'identité de journaliste professionnel ne cesse de diminuer. Pour survivre, ils se voient contraints de combiner plusieurs statuts (salariat, indépendance). Une précarité préoccupante dont témoignent deux indicateurs relevés dans l'étude de 2015 sur *Le métier de photographe* (DEPS ministère de la Culture et de la Communication) : près de 90 % des photographes sont aujourd'hui des photographes auteurs, alors qu'au début des années 1990 l'exercice de la profession s'effectuait sensiblement à parts égales entre salariat et non salariat. De plus, nombre d'entre eux a recours à la multi-activité, leurs revenus connaissant une baisse régulière.

C'est ainsi que, constatant que l'État ne légifère pas en dépit de nombreux rapports et études, les reporters photographes et leurs organisations professionnelles souhaitent alerter le prochain gouvernement, les parlementaires, l'ensemble des acteurs du secteur de la presse, et plus largement l'opinion publique, sur l'urgence de :

- Mettre en place un barème minimum de piges pour les reporters photographes non permanents : un courrier concernant la nouvelle version du décret fixant « les conditions de détermination du salaire minimum » a été adressé au ministère le 1<sup>er</sup> septembre 2015 par les organisations syndicales. Depuis, la parution de ce

décret est repoussée à une date indéterminée malgré les demandes répétées des représentants des photographes journalistes. Selon la loi Hadopi de 2009, ce barème aurait dû être mis en place au plus tard fin 2011.

- Remettre à plat le « code de bonnes pratiques » dit « code Brun-Buisson ».
- Encadrer l'usage des DR (droits réservés) : l'utilisation abusive et très largement répandue de la mention DR (ou « libre de droits ») vise généralement à « camoufler » le recours aux photographies gratuites ; les journalistes étant de plus en plus souvent invités à se procurer des photos institutionnelles dont les droits ont été achetés à prix cassés à des prestataires non reconnus professionnellement.

- Rééquilibrer les pratiques contractuelles : stabiliser les relations commerciales entre éditeurs et agences de presse, et stabiliser les relations de travail des éditeurs et des agences de presse avec les photographes, particulièrement sur les commandes et délais de paiement avec la restauration du bon de commande, le pivot garant de la protection du statut des journalistes. À cet égard, l'étude de 2015 sur *Le métier de photographe* révèle que les trois quarts des photographes travaillent principalement à la commande.
- Réfléchir aux mesures techniques envisageables pour éviter la réutilisation sans autorisation ni limite des photographies achetées par les éditeurs.

- Repenser les conditions d'attribution des aides à la presse : un pourcentage de ces aides ne devrait-il pas être fixé et dédié par les éditeurs de presse à des commandes photographiques ?

- Modifier les critères d'attribution par la Commission paritaire des publications et agences de presse (CPAPP) du numéro d'inscription. Ce numéro qui permet aux éditeurs de presse, aux services en ligne ou aux agences de presse de bénéficier de tarifs postaux et d'avantages fiscaux, ne devrait être attribué qu'aux entreprises dont les contenus éditoriaux sont majoritairement produits et validés par des journalistes.

Les attentes de la profession à l'égard de l'État comme garant du droit, sont d'autant plus vives dans un environnement où la question de l'équilibre économique de l'activité reste encore et toujours un point d'achoppement. Si le sentiment de crise domine, la profession, qui s'est déjà fortement adaptée au changement, ne baisse pas les bras et souhaite continuer à le faire dans les années qui viennent. ✪

# Homeland: Irak année zéro, prix La Croix du documentaire 2016

PAR THÉRÈSE-MARIE DEFFONTAINES, JOURNALISTE

Avec *Homeland: Irak année zéro*, fresque intimiste et tombeau à la mémoire d'un peuple broyé, Abbas Fahdel a voulu donner un visage aux 25 millions d'Irakiens absents de la scène médiatique.



photo Nour Films

En plein décalage horaire – il vient juste d'arriver des États-Unis où il est allé accompagner la sortie de son film –, le cinéaste franco-irakien est visiblement touché par cette récompense, la première dans son pays d'adoption, après une quinzaine d'autres à travers le monde. « Vous allez vivre 5 h 30 avec ma famille, 5 h 30 de vie quotidienne des Irakiens. Ce que ne montrent pas les journalistes », annonce-t-il avant la projection le soir de la remise du prix. Abbas Fahdel n'a pas un mot pour les querelles d'experts qui ont précédé le déclenchement de la guerre d'Irak. Treize ans après le conflit, il préfère rappeler ce qui l'a conduit à se lancer dans une entreprise dont personne ne pouvait prévoir l'issue ni la durée: la nécessité impérieuse de montrer comment les Irakiens ont vécu l'opération américaine dont nous n'avons eu que des récits *embedded*.

Dans les mois précédant la « Seconde Guerre du Golfe », les JT reviennent en boucle sur Saddam Hussein, ses armes de destruction massive et le concept de guerre préventive avancé par l'adminis-

tration Bush. La population est absente de cette représentation de l'Irak comme champ de bataille. Le réalisateur se fixe alors un objectif: « donner un visage à ces 25 millions d'Irakiens invisibles » qu'il ne reconnaît pas dans les médias occidentaux et le discours du choc des civilisations. En février 2002, il part rejoindre ses proches avec une caméra légère. Pour vivre la guerre annoncée et la filmer de l'intérieur d'une famille, la sienne, la seule avec qui il est possible de prendre un tel risque. « L'Irak de Saddam, c'est la Corée du Nord aujourd'hui. Exprimer la moindre critique, c'est se mettre en danger de mort, soi et sa famille ».

Abbas Fahdel ne verra pas le déclenchement de l'opération « Liberté irakienne » le 20 mars 2003. Il a quitté le pays quatre jours auparavant pour mettre ses images à l'abri à Paris. Quelques semaines plus tard, le temps de revenir en empruntant la « route de la mort » via la Jordanie et le désert, il est de nouveau à pied d'œuvre et reprend le tournage interrompu. L'armée irakienne est défaite, Bagdad est tombée, l'occupation fait

suite à l'invasion. Après avoir filmé avec amour sa famille se préparant à l'agression imminente, le cinéaste va se faire le témoin de l'après-guerre.

Né d'un projet que son auteur a porté seul, *Homeland: Irak année zéro* est un film hors normes. Par le temps de gestation: près d'un an et demi de tournage, entre février 2002 et juillet 2003; 120 heures de rushes restés en sommeil pendant dix ans, puis un an et demi de montage. Par la durée: deux épisodes, *Avant la chute* (2 h 40) et *Après la défaite* (2 h 54), à voir dans la foulée, le sens et la portée de chacun se renforçant à la lumière de l'autre. Et par le parti pris radical dans l'approche du sujet et l'écriture: un *home-movie* pour raconter un moment historique. La vie quotidienne dans l'intimité familiale comme mode d'appréhension et de mise en lumière d'une réalité bien plus large et éminemment politique: l'Irak sous la dictature de Saddam Hussein, puis le chaos résultant de la désastreuse intervention américaine.

De retour dans sa famille quinze ans après l'avoir quittée pour aller étudier le cinéma en France, Abbas Fahdel fait un casting parmi ses nombreux frères et sœurs, beaux-frères et belles-sœurs, neveux et nièces. Écartant d'office ceux qui ont un rapport compliqué à l'image, il choisit une série de personnages – un beau-frère qui travaille à la radio, une nièce étudiante, Haïdar, un neveu né pendant son absence... – qui vont faire office de passeurs entre les spectateurs et sa famille, et, au-delà, le peuple irakien. Le but n'est pas de raconter un événement historique, mais de faire vivre des personnages et de montrer comment ils traversent une situation exceptionnelle.

*Avant la chute* s'ouvre sur le réveil de la maisonnée: les corps qui s'extraient du sommeil, la préparation du thé, le petit-déjeuner partagé par la famille assemblée autour du poêle, et Saddam Hussein qui parade à la télévision... Le premier épisode est presque entièrement tourné en intérieur: femmes en cuisine, discussions dans le salon au retour de l'école ou du travail, jeux d'enfants dans la cour ou sur le toit en terrasse, longues séances télé contaminées par la propagande, travaux et loisirs interrompus par les coupures récurrentes

d'eau et d'électricité. On creuse un puits dans le jardin, on amasse provisions et médicaments. Un incendie meurtrier endeuille une famille de voisins qui ont entreposé du carburant. Dans la rue, les garçons jouent à la guerre.

Les conflits précédents sont présents dans tous les esprits, y compris chez les enfants. À douze ans, Haïdar est porteur d'une mémoire des guerres antérieures à sa naissance acquise par imprégnation, mais il veut se forger son propre point de vue sur la déflagration à venir. Le petit garçon curieux de tout utilise la présence de l'oncle inconnu pour se soustraire au cocon familial. Il s'attribue un rôle de guide et ne se prive pas d'interpeller ou contredire les adultes. Sous le regard du cinéaste qui s'est attaché à lui, Haïdar s'empare du film et s'impose comme l'un des personnages centraux...

Abbas Fahdel filme le quotidien, les petites scènes sans importance qui disent la vie – il a découvert Ozu juste avant de partir. Dès qu'il peut le faire sans mettre personne en danger, il filme tout, partout, tout le temps. De la vie de tous les jours dans la maison familiale aux échanges avec les voisins de l'une de ses sœurs, paysans et pêcheurs de la région de Hit, en passant par les artisans du souk qu'il saisit en gros plans pour montrer la diversité des visages et des types humains. Il filme avec le sentiment tragique que sa caméra enregistre la fin d'un monde qui va disparaître.

Dans le deuxième épisode, le dictateur est déchu. On peut sortir dans la rue avec une caméra, le périmètre de tournage s'élargit. La parole se libère, on ose s'exprimer en public. On raconte le présent – l'occupation américaine. On parle aussi du passé – les arrestations, la torture, les exécutions, tout ce qu'on a subi sous Saddam. Conduit par son beau-frère devenu chômeur – la radio qui l'employait a fermé –, le cinéaste circule d'un quartier à l'autre pour enregistrer les récits. Il filme les traces laissées par les affrontements et le nouveau paysage social et culturel. Nombre de ministères, d'administrations et de services publics sont paralysés, soit que les bâtiments aient été détruits par les bombardements lors de l'invasion, soit qu'ils aient été saccagés et incendiés par les pillards. Désespéré, le comédien

et metteur en scène Sami Kaftan guide son ami Abbas dans les locaux dévastés du Centre du cinéma pour lui faire voir ce qui reste de la mémoire audiovisuelle du pays – quelques bobines disparates, rien en fait.

*Après la bataille* révèle la perplexité puis la haine du peuple irakien face à un occupant qui l'a débarrassé de Saddam mais qui s'avère incapable d'améliorer ses conditions de vie. « Venus pour renverser le dictateur, les Américains n'avaient rien prévu pour la suite, affirme Abbas Fahdel. En arrivant, ils ont posé le confessionalisme. Pourtant le Baas est un parti laïc et la société irakienne est multiculturelle. Mon père est sunnite, ma mère chiite, et ça ne fait pas de différence. Je l'ignorais quand je suis parti, c'est en France qu'on m'a posé la question. Les occupants ont commis une autre erreur en renvoyant l'armée dans ses foyers, privant de salaire un million d'hommes chargés de famille dans un pays en proie au chômage après douze ans d'embargo. Ces fautes graves, dues à une profonde méconnaissance de la réalité irakienne, ont ouvert la voie par où viendra Daesch. »

La population s'appauvrit. En retour, la violence et l'insécurité se développent. Barrages, braquages, pillages, enlèvements, assassinats se multiplient. Un soir, dans la voiture, Haïdar est touché par une balle perdue. Sa mort brutale anéantit le réalisateur et sa famille et signe l'arrêt du tournage.

Pendant longtemps, la douleur est telle qu'Abbas Fahdel ne supporte pas l'idée de visionner ses rushes. Dix ans après la guerre, il se force à regarder ses images. Comprenant qu'il y a là matière à construire une fresque – un tombeau – en hommage à Haïdar, il commence le montage. Il lui faudra deux ans pour achever *Homeland*, portrait extraordinairement vivant d'une population énergique, solidaire et joyeuse. Les Irakiens réclament du travail et des logements décentes, ils veulent éduquer leurs enfants et rêvent de liberté – comme ici, comme partout...

Aujourd'hui les adolescents du film sont des jeunes gens qui manifestent tous les vendredis à Bagdad en criant ce slogan: « Ni chiite, ni sunnite, on veut un État laïc! » ✪



photo Matthieu Raffard