

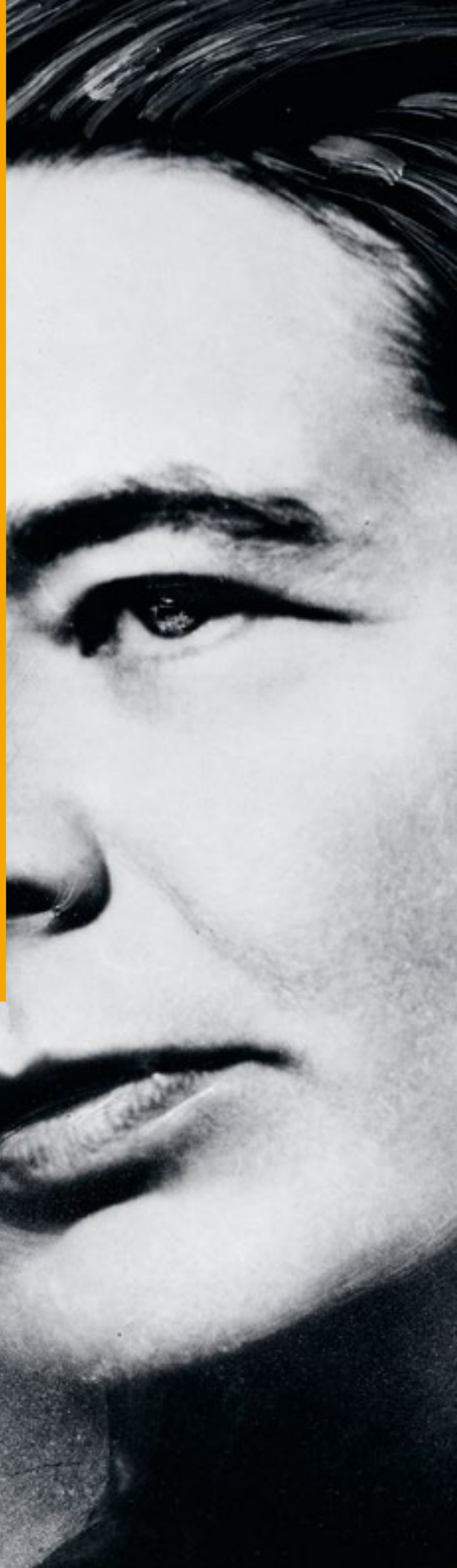


ASTÉRISQUE⁵³

La Lettre de la Scam*

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

décembre 2015





En couverture
Marguerite Yourcenar (1903-1987)
photo Albert Harlingue/Roger-Viollet



La Scam crée le Prix Marguerite Yourcenar pour approcher de plus près un écrivain, appréhender son univers et (re)découvrir son talent. Ce prix mettra en lumière un auteur pour l'ensemble de son œuvre.

Directeur de la publication
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction
Stéphane Joseph
Martine Mast

Contributeur
Nicolas Mazars

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask

Graphiste assistant
Joachim Werner

Photogravure
Newmeric

Impression
Frazier,
tirage 10000 exemplaires,
décembre 2015

Astérisque est édité
par la Société civile des
auteurs multimedia.
N° 53 – décembre 2015
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

SOMMAIRE

Pierre Michon

04 PORTRAIT

Georges Clemenceau

08 HORS CHAMP

Ally Derks

10 INTERVIEW

Informers n'est pas un délit

14 TRIBUNE LIBRE

Le mot à mot : grand ennemi des traducteurs

18 ÉTAT DES LIEUX

Maintenant que nous sommes devenus des enfants

20 HORS CHAMP

Le RAAP fait peau neuve

21 DROIT DES AUTEURS

Jean-Marie Drot

22 HOMMAGE

La rémunération des auteurs dans les festivals

26 ÉTAT DES LIEUX

Étoiles 2015

27 ACTION CULTURELLE

Nos choix créent des personnages

28 COMPTE RENDU

Des images comme des bouteilles à la mer

30 COMPTE RENDU

Besoin urgent de culture

PAR ANNE GEORGET, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

Les attentats du 13 novembre ont pris d'assaut tous les hommes de bonne volonté. Ils ont tué cent trente personnes. Ils ont voulu massacrer la beauté du partage inéluctable de l'air, de la ville, de l'énergie à vivre ensemble et ce partage choisi de mots, de nourritures, de musique, de culture. J'avais écrit avant ce jour terrible, un édito en pensant à Jean-Marie Drot, fondateur de la Scam disparu en septembre. Au moment de mettre sous presse une question : fallait-il changer ce texte ? Non, je crois que ces mots prennent plus de sens encore. « Il y a des hommes qui sont tels que, eux disparus, les autres hommes se sentent frileux, perdus, c'est un peu comme si tout à coup on ne savait plus très bien comment se diriger ; c'est un peu, tout d'un coup, comme si on avait perdu une présence fraternelle qui nous aidait bien au-delà du monde des arts, qui nous aidait, je crois, à mieux vivre, à mieux penser, à penser plus juste ». Par ces mots, en 1966, Jean-Marie Drot disait adieu à Alberto Giacometti ; c'est avec ces mêmes mots que furent dits notre tristesse et notre au revoir à Jean-Marie au terme de 86 années d'une vie nourrie et nourrissante de culture.

Quelques jours plus tôt, il présentait salle Charles Brabant son film sur Joseph Delteil (1973). L'occasion pour lui de s'interroger, encore, sur l'état de la télévision. « Que s'est-il passé ? » disait-il. À quoi pensait-il ? Aux films sur l'art ? Sans doute. La légende assure que Jean-Marie avait enlevé en un *pitch* — le mot n'existait pas encore — de quelques minutes la signature des *Heures chaudes de Montparnasse*, sept heures d'un voyage au cœur d'un 14^e arrondissement de Paris voué à la disparition et peuplé de géants : Man Ray, Foujita, Brassaï, Miro, Prévert... Que s'est-il passé ? Nous demandons-nous tous devant ce carnage de 130 vies. Un pourquoi abyssal, auquel sans nul doute la culture peut et doit apporter sa part de réponse. Et la télévision allumée dans un coin de tant de quotidiens d'y apporter ces mots et ces images qui font du bien.

Quels sont les espaces dévolus aujourd'hui à ces arts qui touchent aussi ceux qui n'avaient pas prévu de l'être ? Aucune trace sur les chaînes privées. Quant au service public, le tour est vite fait ; Catherine Clément avait même titré son rapport en 2002 *La Nuit et l'été*. D'après une étude du CSA¹ : à peine 2 % de la programmation concernent les arts et les lettres et les trois quarts de ces œuvres ont été diffusés entre minuit et 6 heures du matin. Ce sont essentiellement des magazines², on ne trouve guère de films que dans *La Galerie France 5*, diffusée le dimanche matin et parfois sur France 3 régions Arte mise davantage sur ces films, plusieurs

séries ambitieuses et des documentaires accompagnant les grandes expositions constituent l'essentiel des 33 heures de films d'art programmés en 2014.

Pourtant les expositions font le plein, on bat le pavé pour voir *Picasso et ses maîtres*, on s'arrache les réservations pour Edward Hopper, on se presse à la FIAC, on se bouscule pour Anish Kapoor et Monumenta. Pourquoi donc les films sur l'art peinent-ils tant à convaincre les chaînes ? Pourquoi n'y voient-elles pas non seulement une mission de diffusion mais aussi une chance d'atteindre un public qui semble fuir la télévision ? Pourtant une véritable « patte » est reconnue aux films d'art français dans la foulée des œuvres d'Alain Resnais (*Van Gogh*) ou de Chris Marker (*Les statues meurent aussi*) et des séries de Jean-Marie Drot (*Journal de voyage avec André Malraux...*) ou d'Alain Jaubert (*Palette*). Les auteurs français de films d'art excellent dans cette « passionnante abnégation » et font même l'objet de rétrospectives internationales. Pourtant, beaucoup ne trouvent plus pour réaliser leurs films que des chemins de traverse, chaînes locales ou montages financiers incertains et ne survivent souvent que d'activités parallèles. On parle bien là d'une envie de films qui éclairent et racontent des artistes, des œuvres, des démarches ancrées dans la vie d'hier et d'aujourd'hui. Des œuvres politiques qui tracent le racisme, la décolonisation, qui peignent l'étrange, la violence, la beauté ou l'absurdité du monde.

Peut-être faut-il sortir les films d'art de leur « case », les libérer du devoir d'éducation et miser sur le désir. Ce désir fort qui déplace les foules dans le froid et la nuit, qui fait du bien là où ça fait mal, qui démantèle les cadres pour aider « à penser plus juste ». Désir si puissant qu'il faisait croire à Malraux que la télévision serait comme un nouveau musée imaginaire. Rien d'élitiste dans ce programme de rêve... et c'est aujourd'hui urgent, non ? ✱

¹ Rapport du CSA *L'exposition des programmes culturels sur les antennes de France Télévisions*, 2014.

² *La Grande Librairie*, *Dans quelle étagère ?*, *Un livre un jour*, *D'art, d'art*.

Pierre Michon ou le désir du monde

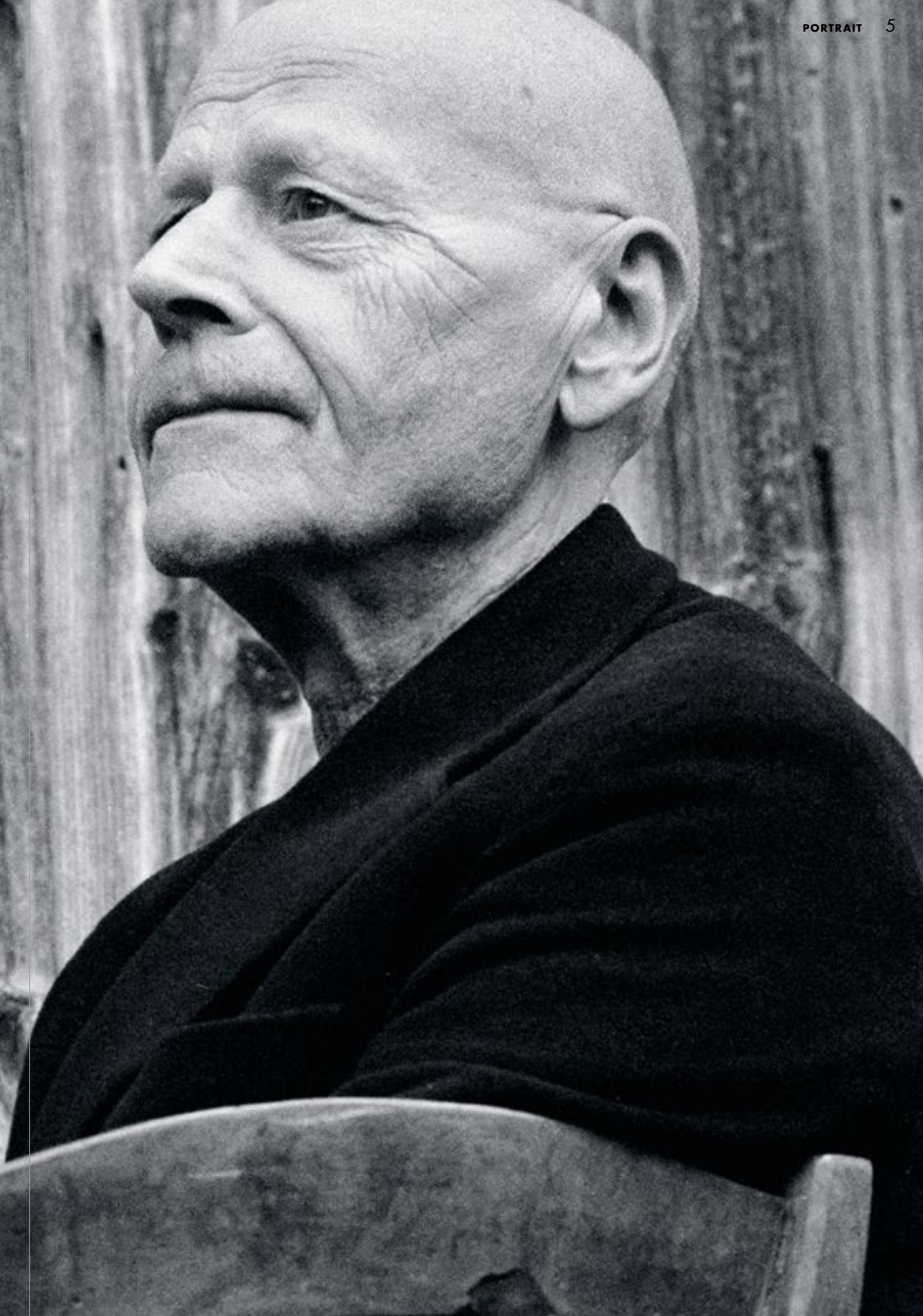
PAR COLETTE FELLOUS, ÉCRIVAIN

Pour raconter l'histoire de Pierre Michon*, il faut commencer par ouvrir le livre qui l'a fait entrer en littérature : *Vies minuscules*. C'était en 1984. Il avait obtenu le Prix France-Culture et peu à peu, ce livre est devenu un livre culte. Disons-le tout de suite, *Vies minuscules* est un chef-d'œuvre. Une fulgurance dans le monde littéraire, tout comme son auteur qui est un des plus grands et des plus singuliers écrivains contemporains, avec une œuvre puissante et secrète, dans la lignée des grands prosateurs français. *Rimbaud le fils*, *Maîtres et serviteurs*, *Abbés*, *Corps du roi*, *La Grande Beune*, *Vie de Joseph Roulin*, *Les Onze*. Une œuvre forte, exigeante, très physique, scandée de lumière et de noirceur. À l'écart du monde parisien et des modes littéraires, Pierre Michon vit tantôt à Nantes, tantôt dans la Creuse, dans la maison de ses grands-parents, aux Cards, là où il est né, près de Chatelus-le-Marcheix, pays qu'il célèbre dans ses livres. Partout, ces mêmes noms de pays circulent, Les Martres, Saint-Amand-le-Petit, Castelnau, Mourïoux, Saint-Goussaud, fugues proustiennes qui lui servent de fil, et en chemin on dirait qu'il danse, rit, chancelle, se moque, qu'il tente toutes sortes d'acrobaties pour faire que résonnent sur la page le battement de ses figures à travers une langue à la fois classique et radicalement nouvelle, avec des apparitions et des cris de grenouilles, des tableaux et des personnages surgis du passé, des prés gorgés d'eau ou encore des « mélanges prohibés et savants de charogne, d'ail et de pastis ». .../...

*Lauréat du Prix Marguerite-Yourcenar pour l'ensemble de son œuvre.



photo Jean-Luc Bertini



Au temps des *Vies minuscules*, Pierre Michon avait déjà abandonné sa vie de théâtre, on était au début des années 70. Il vivait à Orléans, faisait des petits boulots, lisait déjà beaucoup, enseignait «le français langue étrangère» parce qu’il lui fallait bien avoir un salaire, mais peut-être était-ce là une des plus belles façons de regarder sa propre langue et de l’emmener en voyage que de l’enseigner à des étrangers, à la fois pour se la réapproprier et la réinventer? Quand je l’ai rencontré dans sa maison des Cards, un été, pour une série d’*À voix nue* pour France Culture, j’ai eu le sentiment d’entrer dans les pages de *Vies minuscules*, j’avais mis les pieds sur leur terre de naissance et il y avait dans la maison cette odeur de feu et de livres anciens, des piles hétéroclites de vieux manuels d’école, de livres d’aventures mais aussi des encyclopédies, des atlas, des almanachs et sur la grande table de la cuisine, Hugo, Flaubert, Faulkner, Rimbaud, Borges, Foucault, comme des amis invités dans la maison, conversant tous entre eux avant de se mettre à table pour boire, rêver, grogner un peu et surtout prolonger des dialogues inachevés. Régulièrement, au beau milieu de l’entretien, Pierre se mettait à réciter des alexandrins, des sonnets, des poèmes, comme si les livres de ceux qu’il aimait venaient toucher sa propre voix. L’avoir rencontré dans cette maison, c’était aussi comprendre d’un peu plus près la langue et les paysages de tous ses livres et particulièrement de *Vies minuscules*.

De quoi est donc fait ce livre mythique? On pourrait dire qu’il est le récit de huit vies, inspiré par la vie des proches de sa famille. Il préciserait: «le récit de huit vies, comme les branches fortes et libres d’un arbre généalogique mental», ou encore «le roman autobiographique d’un homme incessamment fasciné par l’iniquité de sa présence au monde». Il y a dans ce livre une extraordinaire énergie de la phrase qui s’en va chercher les plus petits gestes et les plus petits signes de ces personnages anciens, tous plus ou moins débouillants, mais grandioses dans leur humanité, tous rendus si vivants. Une phrase parfois proche de la peinture et l’on sait combien la fréquentation de la peinture a été importante dans son œuvre, on y retrouve la trace de Goya, Watteau, Poussin, Van Gogh, Courbet, ou même d’un peintre fictif qui apparaît dans *Les Onze*, celui qu’il appelle le Tiepolo de la Terreur, François-Elie Corentin. Des personnages qui ressemblent aux portraits de Saints, tels que les décrit Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*. Ils s’appellent André Dufourneau, Antoine Peluchet, le Père Foucault, les frères Bakroot, Georges Bandy, Eugène, Clara, Claudette et bien sûr la petite morte, qui referme le livre et qui est un des plus poignants portraits de *Vies minuscules*. C’est la petite sœur de Pierre Michon, petite sœur aux grands yeux bleu sombre, morte à l’âge d’un an au matin de la Saint-Jean, au mois de juin 1942, dans cette saison de lys. Sa présence revient de façon lancinante dans sa vie, creusant des sillons de culpabilité. «Je n’ai pas assez fait pour elle, j’ai écrit pour elle, c’est vrai, j’ai essayé de positiver tous ces deuils, mais c’est resté comme une mauvaise conscience, écrire n’ôte pas la culpabilité». Ce qui importe, dit-il, c’est qu’avec le monde on fasse des pays et des langues. Qu’avec le chaos on fasse du sens. Qu’avec les prés, on fasse des champs de bataille. Avec nos actes, des légendes.

Vies minuscules a été pour Pierre Michon le laboratoire de l’écriture, comme une scène intérieure qui l’a rendu écrivain, qui l’a métamorphosé, voire même «sauvé». Quand on lui demande comment il a écrit un tel livre, sa réponse est simple: il ne s’est rendu compte de rien, il l’a écrit avec des œillères, sans le projet de bâtir un livre qui tienne et c’est justement pour cela que ça a fonctionné. Il l’a écrit en attendant d’en écrire un autre, qui serait publié. Celui-là, il le voulait complètement libre. «J’étais comme sur des ailes. Le livre est venu tout seul, dans une espèce de grâce. J’écrivais une vie en une semaine, puis je laissais reposer deux ou trois mois. J’avais trouvé ce vague truc qui était de parler de mes ancêtres proches et je suis parti là-dedans, avec fougue et désir. Je me disais: je ne suis pas encore mort. C’était un des rares moments de ma vie où je ne me suis pas senti mort. Il y avait une sorte de jeu aussi, comme si je voulais faire l’intéressant et clamer: attention, j’arrive! Ce n’était pas distancié du tout, tout était très proche de ma vie, de ma famille. Le livre a été fait en pensant surtout à mes grands-parents. Ils avaient disparu depuis peu et j’avais envie de revenir vers le monde qu’ils avaient connu, j’avais envie d’être à l’intérieur de ce qu’ils avaient vu, senti, touché. Leur parole était encore vive en moi. Les deux premières vies, celles d’André Dufourneau et celle d’Antoine Peluchet sont comme sorties de la bouche de ma grand-mère, je le sentais. Je parlais avec leurs voix. Avec leurs intonations. J’ai trouvé cette façon de les raconter grâce à la voix de ma grand-mère. Il me semblait la suivre, la faire réapparaître. Très souvent, quand je suis dans des moments de mélancolie et d’abattement, je me dis que j’ai essayé d’écrire avec la voix qu’ils avaient, et c’était ça ma voix littéraire, mais qu’aujourd’hui cette voix, je ne peux plus la faire jouer, je ne l’ai plus, je ne l’entends plus. Peut-être est-ce depuis que ma mère est morte, je ne sais pas. Mon éditeur Gérard Bobillier me disait: tu écris comme ta mère parle. Il avait sans doute raison. Et quand il m’arrive de réentendre par moments cette voix, chez certains de mes proches, je les fuis, j’ai de la peine, car je n’y arrive plus. Quelque chose est lié à la voix de ma mère et même à sa présence. On écrit toujours en pensant à ce que les mots vont éveiller dans tel ou tel lecteur et ma mère était ma lectrice».

Vies minuscules, il l’avait en effet dédié à sa mère, Andrée Gayaudon, qui était institutrice. Le père avait quitté la maison depuis longtemps, son absence rôde dans plusieurs de ses livres. Le 11 septembre 2001, à Mouroux, c’était le jour de l’enterrement de sa mère. Et dans un petit texte admirable, intitulé *Corps du roi*, il évoque les derniers moments de sa vie, à l’hôpital de Guéret, quand il s’est surpris à murmurer ce qui était une sorte de prière, le poème de Villon, *La Ballade des Pendus*, d’un seul souffle. Il se souvient aussi qu’à la naissance de sa fille Louise, trois ans plus tôt, il avait récité, d’un même souffle, le poème de Victor Hugo, *Booz endormi*. En l’écoutant à nouveau dire *Booz endormi*, à ma demande, dans sa maison des Cards, j’ai compris combien il s’incarnait dans les livres qu’il lisait, comment il devenait tour à tour Artaud, Rimbaud, Borgès, Faulkner, Hugo, mais avec toujours une bonne distance, un pas de côté, un rire. Si Pierre Michon se tient souvent entre l’orgueil et l’humilité, le drame et la désinvolture, le désir et le découragement, il reste un des êtres les plus attachants, celui qui ne triche jamais, celui qui dira crûment ses empêchements, ses doutes, ses errances, avec la plus grande des élégances. «Aujourd’hui, je

me demande si je ne lis pas en pure perte. Il faudrait écrire, mais je n’y arrive pas. Je crois que ce qui m’a manqué, c’est une formation. Il faut avoir appris à lire, je ne suis pas sorti d’une grande école comme beaucoup d’écrivains, alors j’erre dans ces pages, je suis comme un enfant dyslexique, j’ai un rapport très bizarre à la lecture aujourd’hui, je vois ce que l’auteur a voulu dire et puis tout à coup non, je ne vois plus». Et il rit, d’un bon rire malicieux, parce qu’il sait que ce qu’il dit n’est pas tout à fait vrai. Mais il ajoute, d’une voix théâtrale: «En fait, je lis dans la terreur». Et tous les deux, nous rions. «Bien sûr je remplis des carnets, car ça me donne un

semblant d’occupation, ils sont interminables, tout est enfilé, je ne sais qu’en faire, ça ne m’est plus d’aucun secours, il y a sûrement des tonnes de livres dedans. J’ai besoin d’un mentor. Il y avait aussi J-B Pontalis, un homme si attentif à ses auteurs. L’air de ne pas y toucher, il me guidait. Je ne sais pas voir quand le livre est fini. Et puis je ne communique plus, il faut avoir un certain contentement de soi pour communiquer. Je lis toujours autant mais je passe de Bernanos à Jules Verne puis à Foucault, comme si tout était sur la même page. Par moments, j’ai un grand dégoût de la lecture, comme si la chose écrite était un maléfice. La lecture ne doit être qu’un moment dans la vie de chacun, or c’est devenu une sorte de tâche. On

dirait que tous les livres me déçoivent. Devant un chef-d’œuvre comme *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, je me dis: et alors? Il y a parfois quelque chose de négateur en moi, pas de destructeur. J’ai une sorte d’imagination bourgeoise, du livre absolu. Je ne crois pas qu’il existe. J’aimerais un livre que je pourrai écrire en un mois, j’attends ce moment où de nouveau je serai aussi gonflé que dans les *Vies minuscules*. On est prisonnier de ce qu’on a écrit. Cette liberté je ne l’ai eue vraiment qu’une fois».

«Écrire c’est un acte de guerre, mais c’est aussi un acte d’amour dans le désir du monde».

Ce qui est exaltant quand on interroge Pierre Michon sur son travail d’auteur, d’écrivain ou de lecteur, c’est qu’il passe aisément du grand découragement au désir d’écrire, qui revient. Il dit qu’en écrivant, il marmonne toujours pour accompagner le rythme de ses phrases, qu’en ce moment il essaie d’écrire sur quelque chose qui lui est arrivé cet été (il n’en dira pas davantage), il attend le moment où tout se mettra vraiment en phase. «Quand tout est en marche, tout va, sinon il n’y a rien. Foucault, dans *L’Histoire de la folie*, dit qu’il écrit six heures par jour, mais comment fait-il? Il y a dans ce livre la scansion, la dimension poétique, le savoir, la tradition de la grande prose, il y a tout, c’est merveilleux ce faisceau littéraire et scientifique à la fois. J’ai relu aussi *Tristes tropiques* de Claude Levi-Strauss, c’est extraordinaire. Ce sont des hommes qui ne se retranchaient pas de leur espèce, ils accroissaient leur conception de leur temps. Au même moment, j’étais plongé dans Claude Simon et je me disais que dans le fond le chef-d’œuvre littéraire ce n’était pas *L’Acacia*, mais *Tristes Tropiques*. C’est un livre qui aurait pu être écrit à la fin du 18^e ou au début du 19^e siècle. Mais cette belle prose que j’aime tant quand je la lis, quand elle sort de moi, elle me fait rigoler, alors je mets des bémols partout. Finalement, je n’ai jamais trouvé ma voix, j’en ai plusieurs, je les récuse tout en les mettant en place. En même temps, quand je me donne des coudées franches, je m’en fous de ces distinctions, je m’envole».

En suivant la voix de Pierre Michon, je retrouve celle de Marguerite Yourcenar qui aimait toujours citer calmement Zenon: «Je suis un mais des multitudes sont en moi». «J’ai lu cet été les romans de Marguerite Yourcenar, dit encore Pierre Michon, qui est si heureux d’inaugurer le Prix Marguerite Yourcenar, je les ai lus pour l’occasion, ils sont très fabriqués mais des petits romans comme *Le coup de grâce*, qui se passe en Lettonie, c’est vraiment très beau. Pendant longtemps, j’avais un préjugé contre *Les Mémoires d’Hadrien* à cause de l’énorme contentement de soi du personnage mais là, j’ai beaucoup aimé le roman. Je devrais lire *L’Œuvre au Noir*».

Et avant de se quitter, Pierre Michon feuillette ses Carnets car il aimerait que quelques-unes des phrases qu’il a notées viennent se glisser dans son portrait. Celle-ci par exemple, de Maurice Blanchot: «L’inspiration est d’abord ce projet par où elle manque». Ou cette phrase terrible de Marlowe, que voici: «Tu as commis la fornication, mais c’était dans un autre pays, et d’ailleurs la fille est morte»... Ou encore cette phrase de Roland Barthes dans *La préparation du roman*, dont la lecture le passionne. À la fin de son cours, Roland Barthes évoque ce roman impossible qu’il n’est pas sûr de pouvoir écrire un jour: «Pourquoi ce doute? Parce que le deuil de ma mère, il y a deux ans, a remanié profondément et obscurément mon désir du monde». Pierre Michon répète lentement cette phrase et lance, presque en guise de conclusion: «C’est avec ça qu’on fait de beaux livres, avec le désir du monde. J’espère bien que mon désir est intact et que bientôt, toutes mes lectures vont accourir à nouveau à mon service pour se mettre sur la page. La lecture sert à ça. Tout se mettra en rang d’oignons! Écrire c’est un acte de guerre, mais c’est aussi un acte d’amour dans le désir du monde. Je pense à une littérature qui se niche dans l’entièreté des choses». *

Georges Clemenceau, paladin du droit d'auteur

PAR JEAN-NOËL JEANNENEY, HISTORIEN

Sans qu'on aille jusqu'à demander qu'un buste de Clemenceau soit installé dans toutes les sociétés d'auteurs, on a le goût de rappeler la belle et bonne action qui fut la sienne durant l'été 1910, en Amérique du Sud. L'homme qui vint alors donner des conférences à un large public francophone à Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro et Sao Paulo savait de quoi il parlait. En 1893, parmi les remous du scandale de Panama, il s'était trouvé rejeté injustement hors de la Chambre des députés, où il avait tant brillé et compté, et il n'avait retrouvé sa place au Parlement qu'en étant élu au Sénat, en 1902 ; depuis lors il avait été ministre de l'Intérieur et chef du gouvernement entre 1906 et 1909. Mais pendant sa « traversée du désert » de neuf longues années, privé de toute ressource, il avait vécu exclusivement de sa plume : non seulement pour subvenir à ses besoins mais pour commencer de rembourser les dettes qui avaient été précédemment contractées au profit du journal *La Justice*, dont il avait assuré la direction politique.

Il déploya alors, comme journaliste et comme écrivain, un labeur impressionnant. Dans divers quotidiens parisiens et, en province, dans la Dépêche de Toulouse, on put lire jusqu'à dix « papiers » signés de lui par semaine. Pendant un temps, entre janvier 1901 et mars 1902, il alla jusqu'à rédiger à lui tout seul un hebdomadaire, qu'il intitula *Le Bloc*. Ses livres furent nombreux : notamment huit ou dix recueils de ses articles, *La Mêlée sociale*, *Le Grand Pan*, et tous ceux reflétant son combat en faveur du capitaine Dreyfus, l'innocent condamné (la plupart de ces ouvrages ont été récemment réédités), mais aussi un roman

dans le style naturaliste, *Les Plus forts*, des récits de voyage, et même une pièce de théâtre en un acte, *Le Voile du bonheur*, qui fut plusieurs fois mise à la scène, accompagnée d'une musique de Gabriel Fauré, et fut même portée au cinéma. Clemenceau avait accoutumé de donner à des organes de presse, notamment l'*Illustration*, ses textes en prépublication. En chaque occurrence — et jusqu'à sa mort, survenue en 1929 —, il discutait fermement ses contrats avec ses éditeurs, convaincu que de ceux-là il tirait sa liberté et une indépendance à laquelle il était passionnément attaché.

Où, voici qu'arrivé en Argentine, il vérifia que les écrivains français y étaient, tout comme au Brésil, gravement lésés. Ils étaient abondamment cités, traduits, joués sur la scène, sans qu'aucun droit ne leur fût jamais consenti. La Convention de Berne de 1886, qui s'appliquait tant bien que mal en Europe, ne valait pas en Amérique latine. Toute décision y était entravée par des débats interminables entre les juristes, certains prêchant en particulier (on les appelait les « nativistes ») que seules les œuvres produites à l'intérieur des frontières devaient être protégées : le nationalisme joua son rôle pour servir l'égoïsme des intérêts. Et dès lors même qu'on admettait du bout des lèvres la légitimité de procédures conduites contre des contrefacteurs, au nom d'accords internationaux plus larges que le seul droit d'auteur, ces mêmes intérêts jouaient, entre autres procédés dilatoires, d'une incertitude sur la compétence des tribunaux — provinciaux ou nationaux. Rien ne bougeait.

À Paris, les parties prenantes s'impatientaient, et la Société des auteurs et compositeurs

dramatiques, animée par Camille Saint-Saëns, Jean Richépin et Paul Hervieu — un musicien, un poète, un dramaturge — tout autant que la Société des Gens de lettres, présidée par Georges Lecomte, avaient demandé au ministre de France à Buenos Aires d'intervenir avec insistance auprès du législateur. Le diplomate fut appuyé sur place par un Français, Paul Groussac, directeur de la Bibliothèque nationale argentine, dont l'autorité morale était grande. Mais on n'avait obtenu que de vagues promesses, enveloppées dans des arguties.

Prévenu de cette situation avant son départ, Clemenceau saisit toutes les occasions d'en parler : à chaque sénateur qu'il rencontra, aux directeurs de la Prensa, de la Nacion, et du Diario, et jusqu'au chef de l'État. Le président de la Chambre haute, Benito Villanueva, ainsi bousculé, prit l'engagement de soutenir sans délai la loi d'adhésion du pays à la Convention internationale sur la Propriété littéraire.

D'abord il ne se passa rien. Le jeune médecin qui accompagnait Clemenceau, Maurice Ségard, se chargea d'aller s'enquérir jour après jour au Sénat de l'avancement des choses. Il s'entendit toujours répondre : *Manana*, *manana* (demain, demain).

Mais voici que, par un heureux hasard, la troupe française du Grand Guignol se trouva en tournée à Buenos Aires, engagée à jouer au « Théâtre moderne ». Le directeur de celui-ci décida (mi-opportunisme, mi-flagornerie), de donner *Le Voile du bonheur*. Il demanda son autorisation, par courtoisie, à Clemenceau, qui refusa tout net. *L'impresario* passa outre et la pièce eut du succès. Mais le Tigre, saisissant l'occasion de s'indigner, publia dans la presse une lettre ouverte au patron du Moderno.

Il y parlait de « piraterie » et appelait le peuple argentin, dans ce domaine, à « la dignité ». L'émotion, sur place, fut grande. Et le succès magnifique. Comme l'écrivit ensuite le Droit d'Auteur, organe de l'Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, à Berne : « Grâce à son ascendant, à son éloquence et à son ardeur juvénile, M. Clemenceau réussit à enlever les dernières positions ».

Quelques jours plus tard en effet, le Sénat et la Chambre argentins, sans procrastiner davantage, adoptèrent enfin le texte qui assurait leurs droits légitimes aux auteurs jusqu'alors pillés et qui fut promulgué le 23 septembre 1910. (La seule concession arrachée aux parlementaires par les éditeurs et gens de théâtre étant une réduction à dix ans de la protection post mortem auctoris).

Aux yeux de tous, ce fut la « Ley Clemenceau ». Et peu après, stimulé par cet exemple et fouetté par la venue du Tigre, le Parlement brésilien adopta un texte similaire.

Dans ses *Notes de voyage*, Clemenceau conclut ainsi cet heureux épisode par un hommage fort diplomatique à ses hôtes : « Du jour où les hommes d'État argentins ont compris que le travail purement intellectuel devait être constitué dans ses droits au même titre que n'importe quel autre labeur et que s'arroger le pouvoir d'en dérober les produits, c'était se placer en dehors du mouvement de la vie civilisée, ils ont mis leur point d'honneur à se rendre, avec une parfaite bonne grâce, aux invitations qui, de toutes parts, leur étaient adressées. Faisons honneur à la République argentine... » Peut-on être plus aimable ? Tout fut bien qui finit bien. ✱



dessin Catherine Zask

Le documentaire vu par... Ally Derks, directrice de l'IDFA*

PAR ANNE-LISE CARLO, JOURNALISTE

ANNE-LISE CARLO — Il est bien sûr difficile de résumer toute l'histoire de l'International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) en quelques mots mais comment expliquez-vous que votre festival soit devenu un événement incontournable dans le calendrier annuel du documentaire ?

ALLY DERKS — Cette année sera notre vingt-huitième édition nous avons commencé très petit. Nous avons à peine 2000 personnes dans le public. Cela durait seulement cinq jours et cinq personnes travaillaient à notre bureau. Mais dès la première édition, nous avons obtenu de la visibilité en réussissant à montrer des films russes grâce à la période d'ouverture de la Perestroïka. Ce qui était inédit jusque-là. Nous avons sélectionné vingt films mais les cinéastes russes sont arrivés avec soixante autres films qui avaient été mis à l'écart jusque-là en Russie. Et cette rareté nous a valu beaucoup de retombées presse. Résultat dès la seconde édition, nous avons doublé notre audience.

Par ailleurs, nous avons toujours invité les réalisateurs de documentaires à venir à l'IDFA. Car lorsque les réalisateurs sont là, c'est l'industrie tout entière qui suit. C'est devenu une sorte de philosophie de notre festival : toujours inviter les réalisateurs, montrer leurs films et alors ils engageront le dialogue avec leur public.

Aussi à la fin des années 90, il n'y avait presque rien sur le documentaire à la télévision et absolument rien dans les cinémas. Les bons films n'étaient visibles que dans les festivals. Le développement du paysage médiatique avec des chaînes thématiques telles que CNN ou National Geographic a réveillé le documentaire en lui offrant de la place, en créant de la demande autour de ce genre. Et nous avons bénéficié de ce réveil.

Enfin, la ville où nous sommes implantés a aussi joué un rôle important dans le devenir de l'IDFA. Amsterdam est un endroit où les gens aiment venir et prendre du bon temps. .../...



photo Matthieu Raffard

Au début, personne ne pouvait prédire un tel futur à votre festival...

Moi-même je ne savais même pas ce que je faisais ! J'avais 26 ou 27 ans quand l'IDFA a démarré. J'en ai maintenant 57. À présent, nous avons acquis une belle notoriété en Europe et à l'international et nous espérons encore 250 000 visiteurs pour 2015. Côté industrie, nous sommes passés d'une quarantaine d'invités professionnels à l'époque à quasiment 2 500 en 2015. C'est fou, cela a doublé, doublé, doublé...

Face à un tel développement, comment arriver chaque année à maintenir la qualité du festival ?

C'est très difficile bien sûr. Maintenant que les gens nous connaissent bien, nous recevons énormément de films. Et des 3 437 films reçus cette année, nous en sélectionnons seulement 322. C'est rude et cela exige d'avoir une « vue d'hélicoptère » sur toute la production documentaire, d'être aux aguets sur ce sur quoi les gens travaillent. Heureusement, j'ai de très bons relais à travers le monde et une équipe de programmation autour de moi qui fait un travail remarquable. Nous sommes aussi aidés par le fait que l'IDFA est aussi plus qu'un simple festival avec des antennes via l'IDFA Forum, l'IDFAcademy et l'IDFA Bertha Fund qui soutiennent et font vivre le documentaire. Nous avons de ce fait une large connaissance des films qui vont être développés et produits.

En Europe, l'IDFA n'a pas d'équivalent et pourtant, vous le soulignez régulièrement, les films documentaires doivent être montrés, vus et discutés pour trouver leur public...

C'est absolument vrai. Si les documentaires sont aujourd'hui plus présents à la télévision, cela reste encore difficile dans les cinémas. Et même si, durant l'IDFA, nous arrivons à faire venir les spectateurs au cinéma, je ne sais pas pourquoi le reste du temps ça ne marche pas. Le public d'Amsterdam aime pourtant discuter et débattre. Mais ce n'est pas un public facile. Ils peuvent poser des questions assez dures. S'ils n'aiment pas le film,

ils n'hésitent pas à quitter la salle. Ils ne font pas grand cas du réalisateur dans ces moments-là... Sur la partie réservée à l'industrie documentaire, les échanges que nous créons entre réalisateurs, producteurs, diffuseurs et distributeurs, le tout dans une visée réellement internationale, sont aussi très importants. Et c'est aussi cela qui différencie l'IDFA des autres festivals en Europe. Et puis nous ne sommes pas seulement européens, nous recevons des films depuis la Chine, l'Afrique ou la Russie, bien au-delà donc des pays anglo-saxons.

Justement, que se passe-t-il sur le marché international du documentaire ? Quelles sont les dernières évolutions que vous avez observées ?

Ce qui se joue à l'international est assez intéressant. La Chine, par exemple, arrive cette année à l'IDFA avec une délégation de quarante personnes prêtes à réellement investir et coproduire des films. Ils ont même voulu sponsoriser notre festival en y mettant beaucoup d'argent juste pour être en contact avec le monde du documentaire international. En Asie, de manière générale, les choses sont vraiment en train de changer. J'étais récemment en Corée du Sud et là-bas l'Educational Broadcasting System, qui est une chaîne de télévision, s'intéresse beaucoup au documentaire, et notamment au documentaire de création.

Autre exemple la Pologne. Ce pays qui était mort et enterré à la fin des années 90 – début des années 2000, il faut bien l'admettre, envoie à présent de très bons films. Le continent qui est encore le plus absent est l'Afrique, et en particulier l'Afrique noire. Et c'est très triste car ils ont tellement d'histoires à raconter.

Et à propos de la France ? Quelle place occupe-t-elle sur le marché international ?

Le français est une langue compliquée je dois bien l'avouer... Mais Arte France investit tellement dans le documentaire ! Ils avaient l'habitude de le faire plus encore auparavant mais depuis que Thierry Garrel est parti, j'ai senti que les choses avaient un peu changé.

Cette année, à l'IDFA, nous allons projeter le film « Human » de Yann-Arthus Bertrand. Oh mon Dieu, quel chef-d'œuvre ! Je l'aime tout particulièrement. Et la bonne nouvelle c'est que la recette des entrées de ce film sera reversée au profit des réfugiés syriens. Je pense que c'est bien. Tout est réussi dans ce film : les images, les photographies aériennes, la façon dont les gens parlent et donnent l'impression de s'écouter les uns les autres. Il faudrait mettre ce film dans un tube et l'envoyer dans l'espace pour les autres peuples, ou créatures je ne sais pas, pour qu'ils comprennent ce que cela veut dire d'être un humain (rires). Nous avons aussi trouvé un autre film français intéressant, et amusant, qui s'appelle *Être Cheval* de Jérôme Clément-Wilz. C'est un documentaire sur le sadomasochisme et sur ces gens qui veulent devenir des chevaux. J'ai trouvé cela assez drôle. Le personnage principal du film sera présent au festival mais je ne sais pas s'il sera habillé comme un cheval... En 2014, nous avons déjà récompensé un film français, l'excellent *Of Men and War* de Laurent Bécue-Renard. Ce film représente exactement ce que j'aime dans le documentaire : des réalisateurs passionnés qui ont une idée en tête et cela va leur rester pendant très longtemps, ce quelque chose qu'ils veulent absolument réaliser.

Vous avez même une théorie là-dessus...

Oui en effet, après toutes ces années d'observation du documentaire, je pense que le premier film d'un réalisateur est souvent le plus passionné, le plus réussi en ce sens. Parce qu'il a réfléchi à cette idée depuis très longtemps. C'est dans ce sens que je dis souvent aux réalisateurs : « réalisez d'abord quelque chose d'autre puis vous vous occuperez de cette histoire qui vous obsède et vous ferez le film dont vous rêvez. Parce qu'une fois votre rêve réalisé, ce sera très difficile d'enchaîner sur un second film » ! Combien de réalisateurs sont venus ici avec un film et ne sont plus jamais revenus ? J'ai en tête le cas d'un film *The Emperor's Naked Army Marches On* qui date de 1987 du réalisateur japonais

Kazuo Hara. Je me souviens très bien de cet excellent film qui avait remporté de nombreux prix. J'ai regardé sur Internet ce qu'était devenu Hara et il n'a plus jamais réalisé aucun autre film. Un chef-d'œuvre et puis plus rien... Il n'y a finalement pas tant que ça de réalisateurs qui réalisent une œuvre documentaire constituée de plusieurs très bons films. Frederick Wiseman, Victor Kossakovsky, Agnès Varda... Il y a peut-être cinquante documentaristes avec une véritable œuvre. Mais cette réalité est aussi due au difficile financement des films documentaires. Cela prend des années pour convaincre des gens qu'ils doivent investir dans votre film et gagner leur confiance. Et ensuite pouvoir commencer une longue relation avec votre producteur et avec vos personnages qui peuvent d'ailleurs disparaître. Tout cela est très dur et demande de la détermination.

Dans deux ans, l'IDFA aura trente ans. Qu'est-ce que cela voudra dire pour le festival ?

Je ne sais pas encore (rires). Cet anniversaire sera certainement l'occasion de faire une énorme fête pour célébrer notre festival évidemment. Un temps viendra où je me poserais la question de l'après IDFA mais pour le moment, c'est la réussite de cette 28^e édition qui m'occupe tout entière. ✱

*L'Idfa, Festival international du documentaire d'Amsterdam, dont la Scam est partenaire depuis deux ans, accueille chaque année en novembre plus de 300 documentaires du monde entier. Avec plus de 255 000 spectateurs et près de 3 000 professionnels en 2014, l'Idfa est aujourd'hui le premier festival documentaire au monde, le premier marché de cofinancement européen, une véritable plateforme d'échanges, ateliers, projections, master class... Ally Derks a été faite chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres lors de cette 28^e édition de l'IDFA à Amsterdam.

Bien plus qu'un festival...

L'IDFA n'est pas seulement connu pour sa programmation documentaire de qualité. C'est aussi une féroce place de marché qui peut changer le destin d'un film. Dans l'industrie du documentaire, nombreux sont ceux qui gardent un souvenir ému de leur passage au célèbre Forum. Face à un jury de professionnels et un public fourni, il faut exécuter un *pitch* décisif pour avoir une chance de repartir avec une proposition de financement. Pour cette 28^e édition du IDFA Forum, 59 projets de films ont été sélectionnés pour y figurer. « Notre forum reste majoritairement européen, à 85 %, car l'IDFA est un événement européen. Mais nous tenons à ouvrir notre place de marché le plus possible à l'international. Nous voulons que des distributeurs ou diffuseurs japonais, par exemple, puissent s'intéresser à des projets européens et vice versa », explique Adriek van Nieuwenhuijzen, directrice de la partie industrie à l'IDFA.

« Lorsque nous sélectionnons un film pour le Forum, nous ne nous demandons pas seulement si c'est un bon film. Nous prenons aussi en compte son potentiel de développement à l'international », explique-t-elle. Une bonne histoire locale mais à tendance universelle peut aujourd'hui être un réel atout pour un film. « Naviguer sur cette ligne étroite est le challenge actuel de tous ceux qui travaillent dans l'industrie documentaire. C'est ce que nous essayons de faire comprendre aussi aux jeunes réalisateurs que nous sélectionnons au sein de l'IDFAcademy qui se déroule durant le festival ». Dans les coproductions internationales, persistent toutefois « des partenariats naturels » comme la France et le Canada par exemple. La langue commune est évidemment un atout », ajoute Adriek van Nieuwenhuijzen.

Mais même si cela reste très compliqué de financer le documentaire, Adriek van Nieuwenhuijzen insiste : « Bien sûr les budgets sont rognés de partout, mais si on compare la situation de l'Europe par rapport au reste du monde, la situation reste bonne sur le marché du documentaire. Nos systèmes audiovisuels publics soutiennent encore activement les films. Et dans ce cadre européen, la France reste indéniablement un gros marché. »

Tribune libre au collectif « Informer n'est pas un délit »

Ce collectif a pour objectif de mobiliser et sensibiliser les citoyens dès que la liberté d'information est menacée.

Directive sur le secret des affaires, loi sur le renseignement, censures, indépendance des rédactions... Le collectif est sur tous les fronts.



dessin Catherine Zask

C'est une première dans l'histoire de la presse : une majorité des médias français tenus par 7 milliardaires et 1 millionnaire ! Une concentration inédite aux mains de magnats qui ne doivent pas leur fortune à l'information mais aux réseaux câblés (Patrick Drahi : *l'Express*, *Libération*, BFM TV, RMC), aux transports (Vincent Bolloré : Canal +, iTélé, D8), ou encore au luxe (Bernard Arnault : *Les Échos* et *Le Parisien*). Certes leurs capitaux permettent à certains titres de sortir la tête de l'eau mais les intérêts de ces capitaines d'industrie sont-ils conciliables avec une presse indépendante ? Ces derniers temps, des dérapages nous font douter.

Le plus violent est daté d'un autre temps. Une bonne vieille censure. Nette, franche, précise. Ordonnée par Vincent Bolloré lui-même. Surtout ne pas froisser ses amis, ses partenaires bancaires. Alors, poubelle. Exit le film d'investigation de 52 minutes sur le Crédit Mutuel soupçonné de faciliter l'évasion fiscale de ses riches clients. Avant, il y avait M6 et ses annonceurs qu'il ne fallait pas énerver. Dorénavant, il y a Canal + et tous les copains du patron. Le spectre de la zone rouge à ne pas franchir s'élargit. Dans une veine moins caricaturale, il fut vivement conseillé aux journalistes du groupe de ne pas critiquer les artistes « Universal », autre entité du paquebot Bolloré. Et un reportage gênant sur l'OM fut retiré du site internet de la chaîne. Quand on appartient à la classe dominante, on ne pense pas en termes d'information et encore moins de révélation mais de « synergie », le chiffre d'affaires en dépend...

Tout le monde est concerné par cet accaparement de l'information. Les citoyens en premier lieu. Comment leur garantir que « le patron » n'est pas intervenu sur tel film ou telle enquête ? Les journalistes et les réalisateurs ensuite. Car, si la censure a toujours existé, les moyens pour la contourner s'amenuisent. France Télévisions ne pourra pas recevoir tous les « Crédit Mutuel » qui s'annoncent, à l'instar de *Pièces à conviction* diffusée sur France 5 le 7 octobre dernier.

Enfin, une dernière menace plane. Plus vicieuse. Le *brand content* masqué. Vous, auteurs, qui aviez à cœur que votre regard soit respecté et votre cerveau libéré, que se passera-t-il quand il vous sera enjoint de magnifier tel produit ou de taire telle vérité ? Le phénomène existe et s'amplifie. Exemple avec ce film, diffusé dans une case documentaire de France 5 en janvier 2014, sur la dernière malle de Marilyn Monroe. Produit par Havas (agence de pub du groupe Bolloré) et financé à 100 % par Louis Vuitton, comment comprendre que c'est de la publicité déguisée ? Rien ne l'indique, Havas se présentant sous un autre nom « La grandeur ». Pourquoi, comme cela se pratique dans la presse écrite, ce publiereportage n'a-t-il pas été annoncé comme tel ? Pourquoi 52 minutes d'antenne ont-elles été spoliées par Louis Vuitton quand tant d'auteurs ont du mal à être exposés ? Plus récemment, rebelote avec *Playground : croire en ses rêves*, consacré à la Danone Nations Cup.

Financé par ce géant de l'agroalimentaire, produit par BETC et encore Havas Productions, ce film d'entreprise a pourtant été désigné comme un « documentaire » lors de sa programmation ce 25 octobre dernier sur D8, chaîne de Vivendi, groupe dirigé par Vincent Bolloré.

La régulation devient donc plus que jamais indispensable. Certes, le législateur a pris relativement tôt la mesure des risques de dérives de cette concentration. En 2008, il érige l'indépendance des médias en principe constitutionnel, en l'inscrivant à l'article 34 de la Constitution. Mais cette prise de conscience s'avère insuffisante. Les grands principes c'est bien, encore faut-il disposer de moyens pour les mettre en œuvre !

Qu'en est-il actuellement ? Dans le secteur audiovisuel, il appartient au S.A de jouer pleinement son rôle de régulateur. Garant du pluralisme, de l'honnêteté de l'information, de l'indépendance éditoriale des médias, il doit, conformément aux dispositions de la loi de 1986 sur la liberté de communication, imposer aux chaînes de mettre en œuvre des moyens d'action pour les garantir. Pourtant, à ce stade, la défaillance de l'institution est consternante. Quant à Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la Communication qui s'en déclare-elle aussi garante, son silence est assourdissant. Reconnaissons-lui d'être passée de la contrariété¹ à la préoccupation², avec un peu de patience, nous pouvons encore espérer qu'elle en fasse une priorité. L'ampleur du mouvement de soutien à la liberté de la presse, lors de la mobilisation du 11 janvier dernier, laissait présager du pouvoir en place qu'il porterait une attention particulière à ces questions. La déception n'en est que plus grande mais le Collectif Informer n'est pas un délit à la ferme intention de continuer à se faire entendre pour l'en convaincre !

Face à nos institutions défaillantes, de quels outils efficaces se doter pour garantir l'indépendance des rédactions ? L'introduction de dispositions à la « va-vite » dans le projet de loi sur la Liberté de Création prévu pour janvier 2016, telle qu'évoquée, semble-t-il, par le ministère de la Communication, n'est pas une voie satisfaisante. Pas plus que la proposition d'instaurer des comités d'éthique, tant on sait le peu d'efficacité de ces instances.

S'agissant d'une liberté fondamentale, c'est à la racine qu'il faut traiter le problème, et modifier la loi de 1881 sur la presse. Parmi les pistes à explorer, conférer un statut juridique protecteur aux rédactions. Ce serait aussi l'occasion de faire d'une belle promesse, un engagement tenu, en s'attelant (enfin !) au renforcement de la protection des sources. Le Collectif en appelle à une mobilisation collective des auteurs, chacun d'entre nous doit désormais être un chien de garde de la démocratie. ✳

¹ France Inter, 28 septembre 2015, Fleur Pellerin invitée de Léa Salamé

² Le Monde, 14 octobre 2015 Fleur Pellerin se penche sur l'indépendance des rédactions



Photo Vasantha Yoganathan, lauréat du Prix Roger Pic 2015 pour *A Myth of Two Souls*. La série *A Myth of Two Souls* reflète l'imaginaire dégagé par le mythe du Ramayana et sa prégnance dans la vie quotidienne en Inde. Écrit en sanskrit il y a plus de deux mille ans, sans cesse modernisé, le Ramayana est une invitation à appréhender l'Inde au-delà de l'exotisme. Retraçant

l'itinéraire du mythe du nord au sud du pays, Vasantha Yoganathan en propose une relecture contemporaine, centrée sur la notion de voyage dans le temps. *A Myth of Two Souls* tisse un lien entre récit fictif et historique, via une narration associant photographies couleurs, photographies recolorisées, miniatures et images vernaculaires du XVI^e siècle à nos jours. Deux autres portfolios

ont également été remarqués par le jury : *Gaza, the Aftermath* de Virginie Nguyen Hoang (Studio Hans Lucas, Collectif Huma) et *La Carte du tendre* d'Alexandra Pouzet (produit par Consortium-Création Contemporaine). Exposition à la Scam du 17 novembre 2015 au 16 février 2016.



«**N**écessite un gros travail de réécriture car scripts VO parfois trop affirmatifs, simplistes ou répétitifs : utiliser vocabulaire + riche et + précis, ajouter informations si possible (sans ajouter de volume de texte), utiliser le conditionnel ».

Ce *brief* authentique pour la traduction d'un documentaire américain témoigne de l'étendue des compétences demandées aux traducteurs audiovisuels. Si cet exemple est sans doute extrême, il montre à quel point ces auteurs de l'ombre, au répertoire de la Scam, font un travail spécifique, un travail d'écriture.

française ne programme pas que la fine fleur de la production mondiale. Et ils récupèrent souvent des films avec des belles images, mais un commentaire bâclé, mal construit, mal écrit. Toute latitude leur est alors donnée pour modifier le texte. « Ce qui compte c'est d'être fidèle aux idées, pas à la construction ou aux formulations. Mon parti pris est de faire le meilleur texte possible avec les outils de la langue française pour des spectateurs français », explique Caroline Barzilai, qui travaille en trois temps : un premier jet qui tient déjà compte de l'image, une deuxième lecture avec une attention accrue sur d'éventuels faux-sens et incohérences avec l'image (quand le texte français parle du poisson, il faut que le mot « poisson » tombe sur l'image du poisson, pas des coraux), et une troisième lecture, à voix haute, pour peaufiner le style et traquer les allitérations ou les germanismes (ou anglicismes).

Traduire les interviews suppose en revanche la plus grande fidélité à la parole, au style des intervenants, en étant juste un peu plus concis pour laisser la voix originale au démarrage et à la fin. Le traducteur ne corrige ni les erreurs ni les approximations. « La difficulté de l'exercice est de garder la spontanéité de l'intervenant, tout en rétablissant quelques liens logiques qui n'existent pas forcément dans la parole orale.

Quand on parle, on s'arrête, on reprend, on hésite, on se corrige, et dans une traduction destinée à un *voice-over*, on peut parfois être amené à remettre un peu d'ordre dans le flot de parole, à condenser, à supprimer des redites, pour ne pas perdre le spectateur qui est parfois gêné par le côté artificiel de cette autre voix superposée », explique Valérie Julia, qui travaille essentiellement pour Arte, en documentaire et en fiction.

Sous-titrage : un exercice rare et stimulant

Si le documentaire « tout sous-titres » semble désormais réservé aux films d'auteur de troisième partie de soirée, comme ceux de *La Lucarne* sur Arte, le sous-titrage reste la règle pour les archives utilisées en extraits. C'est une technique particulièrement appréciée des traducteurs. « C'est ludique. C'est un jeu cérébral, il faut réussir à caser trois idées en cinquante caractères, ça titille le cerveau », s'enthousiasme la traductrice Catherine Lebrun.

La concision est en effet de rigueur : un spectateur normal lit une quinzaine de caractères par seconde, et un sous-titre ne peut comporter plus de deux lignes d'environ 35 caractères chacune. « Ces contraintes peuvent être très fécondes. Elles poussent à aller au fond des choses, à restituer l'intention, et pas forcément les mots. Or le mot à mot est le grand ennemi

des traducteurs », souligne Valérie Julia. « Bien sûr, il faut parfois faire des choix, renoncer à rendre certains détails, faute de place, mais souvent l'image nous aide, car elle dit des choses qu'on n'a pas besoin de mettre dans le sous-titre ». Par ailleurs si dans le *voice-over*, il faut penser à la prononciation (notamment les noms propres étrangers qu'il faut utiliser avec parcimonie), il faut, dans le sous-titrage, privilégier les expressions immédiatement lisibles et compréhensibles. « Un sous-titre, c'est de l'oral sur un support écrit. Il faut garder la spontanéité de l'oral mais l'adapter aux critères de l'écrit. Certains mots sont ainsi très courants à l'oral, mais vont être difficiles à lire, soit parce qu'on n'a pas l'habitude de les voir écrits, soit parce qu'ils demandent un effort de décryptage, comme le verlan, par exemple. Si le spectateur hésite une seconde sur le sens d'un sous-titre, ça fait non seulement un sous-titre de perdu, mais le suivant, et peut-être encore le suivant, le temps qu'il se remette en selle », poursuit Valérie Julia.

Peu ou pas de contact avec les chaînes

Lorsqu'il débute, un traducteur se pose souvent mille questions, mais avec l'expérience, il finit par savoir rapidement ce que les clients attendent. Si une question doit être tranchée, il contacte le laboratoire qui lui a passé commande. En effet, les traducteurs ne travaillent pas en direct pour les chaînes de télévision, mais pour des laboratoires de doublage et de sous-titrage, prestataires auxquels les chaînes confient le soin de réaliser la version française de leurs acquisitions étrangères. Les délais étant en général très courts, les traducteurs évitent au maximum de remonter leurs questionnements aux labos, et préfèrent accompagner leur traduction de notes de bas de page.

Quant aux chaînes, elles transmettent leurs éventuelles consignes aux labos, qui les transfèrent, à leur tour, aux traducteurs. Des consignes générales comme celles attendues des chaînes américaines — Discovery ou National Geographic — qui interdisent les gros mots, ou celle plus insolite de la chaîne Histoire, qui a longtemps proscrit le futur dans le présent de narration... Certaines consignes spécifiques laissent aussi perplexes, comme celle de Planète Choc qui ne voulait pas de mots crus pour une série intitulée *Porno Valley*, pourtant aussi racoleuse que son titre le laisse supposer.

France 5 est réputée pour être particulièrement interventionniste, et exiger un vrai travail de réécriture. « Il faut surtout alléger et dynamiser le texte, avec des phrases courtes, pas de relatives et un vocabulaire très simple », explique Hélène Inayetian, qui travaille régulièrement pour la chaîne. « Mais il faut aussi éviter le sensationnalisme pour les faits de société, l'anthropomorphisme pour les animaliers, et d'une manière générale, adopter un ton neutre, factuel, et gommer les aspérités. Pas de références religieuses, pas de références à la pop culture, et bien sûr pas d'apologie de l'alcool ou du tabac ». Beaucoup estiment que ce travail déborde largement le cadre de la traduction et ne souhaitent pas travailler pour la chaîne.

D'après les traducteurs, Arte est aussi très attentive à la version française, de la relecture à l'enregistrement en passant par le casting de voix. Elle donne peu de consignes en amont, mais reste très ouverte au dialogue si elle est sollicitée sur un choix de traduction. Malheureusement, cet échange n'est pas toujours facile à instaurer, compte tenu de l'existence d'un intermédiaire. Le dernier numéro de *L'Écran traduit* (en ligne sur ataa.fr), revue semestrielle de l'Association des traducteurs et audiovisuels (Ataa), publie d'ailleurs à ce sujet un entretien très intéressant avec trois chargés de programmes d'Arte.

Dans cet article, on lit aussi qu'Arte a réalisé une étude sur le magazine scientifique *X-enius* et que la moitié des personnes interrogées n'avaient pas repéré que l'émission était en allemand à l'origine, alors qu'on entend bien les voix (allemandes) sous le *voice-over* ! Selon qu'on s'attache à l'attention des spectateurs ou à la qualité du travail d'adaptation, on pourra trouver, au choix, cette anecdote désespérante ou particulièrement positive... ✨

Quelques chiffres à la Scam

- 901 traducteurs ont perçu des droits en 2014
- 62 % de femmes et 38 % d'hommes
- 4 000 traductions d'œuvres étrangères par an
- 3 000 à 3 500 heures de traduction par an

« Ces contraintes peuvent être très fécondes. Elles poussent à aller au fond des choses ».

Valérie Julia



dessin Catherine Zask

Le mot à mot : grand ennemi des traducteurs

PAR BÉATRICE DE MONDENARD, JOURNALISTE

Dans le domaine du documentaire, l'essentiel de la traduction est désormais en *voice-over*. Cette technique associe toutefois deux exercices très différents : le commentaire et les interviews. Le commentaire représente de loin le plus gros du travail. « Le traducteur doit s'approprier le domaine et pouvoir en parler en français, avec le vocabulaire idoine », souligne Caroline Barzilai, qui traduit l'allemand et l'anglais, et travaille essentiellement pour Arte.

Il requiert généralement une première étape de recherches sur le sujet, d'autant que les traducteurs sont rarement spécialisés et sont amenés à travailler dans des domaines très variés : « De Jules César aux araignées d'Australie en passant par le djihad et la Scientologie », dit, amusée, Hélène Inayetian, qui travaille au rythme effréné (et très exceptionnel) de soixante-dix documentaires par an.

Mais la traduction du commentaire inclut aussi un travail auquel on ne pense pas forcément : vérifier les informations factuelles ! « Quand un documentaire démarre par "Madame Pompadour, Française bien connue qui vivait au XVI^e siècle", on sait qu'on devra être particulièrement vigilant », relève Caroline Barzilai. Chaque traducteur a ses perles. Céleste Karlin se souvient notamment de ce documentaire sur une personnalité historique, dans lequel une anecdote concernait un homonyme : « J'ai dû meubler deux minutes de film avec une autre anecdote ». Les traducteurs sont bien placés pour le savoir : la télévision

Maintenant que nous sommes devenus des enfants

PAR THÉRÈSE-MARIE DEFFONTAINES, JOURNALISTE

Spartacus et Cassandra, premier long-métrage de Ioanis Nuguet, coécrit et produit par Samuel Luret, remporte le troisième prix La Croix du documentaire dont la Scam est partenaire.

Il était une fois deux enfants partagés entre le désir de rire et s’amuser et la rage de vivre sans maison et sans lendemain, ne sachant vers qui, vers quoi se tourner pour entrevoir une possibilité d’avenir. Spartacus et Cassandra, frère et sœur de treize et dix ans, nés en Roumanie de parents devenus toxiques à force de se battre en vain contre l’extrême précarité. Sur leur route, ils croisent Camille, une belle acrobate qui s’est mis en tête d’établir un cirque dans une friche à Saint-Denis – un chapiteau espace de jeu, d’apprentissage et de culture pour les gosses des campements roms alentour. *Spartacus et Cassandra* est l’histoire de ces deux enfants aux prénoms mémorables et de leur rencontre avec une bonne fée.

Quand le film commence, la famille vient de vivre une énième expulsion. Comme elle l’a déjà fait à plusieurs reprises, Camille héberge parents et enfants en attendant qu’ils trouvent un autre campement où se poser. Mais un jour, contrainte de chasser le père (l’alcool le rend violent), elle décide de garder le frère et la sœur pour leur éviter la rue. Le cirque est désormais leur lieu de vie et la relation est transformée. De marraine artiste, la jeune femme devient mère de substitution et tutrice, tenue de recadrer fermement Spartacus à chaque écart. Aux yeux de l’école et des structures d’aide à l’enfance, c’est elle qui exerce l’autorité parentale, même si elle n’a que vingt-et-un ans.

Cette situation de fait est officialisée par la justice qui confie les enfants à Camille, pour une durée limitée — le temps qu’il faudra pour trouver une famille d’accueil (plus) classique. Pour les institutions, la priorité est de mettre Spartacus et Cassandra à l’abri de leurs géniteurs. Pour eux quatre, unis

par un amour indéfectible, la séparation est un déchirement. Et la culpabilité du frère et de la sœur est énorme — ils sont logés et pris en charge tandis que leurs parents sont dans la rue, sans ressources. Présenté ainsi, le parcours des deux gamins semble le matériau idéal pour construire un récit emphatique rempli de larmes. Mais ce registre-là n’intéresse pas Ioanis Nuguet. Loin de livrer d’emblée ces informations, il les distille peu à peu, partiellement et pas forcément dans l’ordre chronologique.

Le but n’est pas d’exposer « objectivement » la réalité, ni de réaliser un manifeste sur l’accueil des Roms en France. « C’est un conte documentaire ; un film sur l’enfance, et sur la rencontre », explique le cinéaste qui s’est donné une règle : « on ne voit que ce que voient les enfants ». Il s’agit de capter le regard que Spartacus et Cassandra portent sur leur propre histoire, et de leur offrir un espace où ils puissent la commenter avec leurs mots. Pendant le tournage (il a duré un an et demi) et le montage (un an et demi de plus), le frère et la sœur ont beaucoup écrit, d’abord pour relater ce qu’ils avaient vécu, puis pour affirmer leur réflexion au fur et à mesure qu’ils [s’]inventaient un chemin. Leurs textes — rap, rêves, poèmes... dits, slamés, chantés par eux-mêmes — traversent le film, accompagnant en voix off les scènes « apaisées », entre deux crises.

Ainsi progresse le récit, alternant sans transition « déflagrations » et « scènes de passage ». Avec un principe formel : filmage en plans très serrés, au plus proche des personnages, pour les séquences conflictuelles (quand le père refuse de répondre à la convocation du juge, ou lorsqu’il veut emmener la famille en Espagne au mépris de la décision judiciaire) ; cadre qui s’élargit en même temps que l’horizon se dégage pour les enfants — à l’occasion d’une échappée à la campagne avec Camille ou, plus durablement, après l’installation dans une maison, avec chacun sa chambre.

Au départ, Ioanis Nuguet imaginait une fiction qui remonterait à la petite enfance de Spartacus et Cassandra, en Roumanie, avant la succession d’échecs qui a conduit les parents à l’alcoolisme et la violence pour l’un, à la folie pour l’autre. De ce projet initial de fiction est resté le désir de préserver la « force magique du cinéma ». À quoi s’ajoute une manière de filmer à l’instinct, « en devinant où va se porter le regard des enfants ». Il en résulte un film sombre et lumineux, cruel et tendre, à l’écriture très libre, utilisant toute la palette de l’art cinématographique. Du huis clos asphyxiant opposant père et fils dans la caravane au défilement accéléré des plans de sous-bois soulignant le sentiment de libération quand on s’éloigne du campement, de la danse d’une tribu de poupées de chiffons flottant dans le ciel comme un cerf-volant à l’émotion poétique des voix off.

Confrontés depuis leur plus jeune âge à des questions trop grandes pour eux — défaillance des parents, pauvreté, culpabilité, appartenance, droit ou non de vivre en famille... —, Spartacus et Cassandra grandissent devant nos yeux, en s’appuyant sur la fée Camille, et sur l’homme à la caméra, Ioanis. Deux témoins dont le regard aimant va leur permettre de formuler cette proposition stupéfiante : « Maintenant que nous sommes devenus des enfants ». ✱

Le RAAP fait peau neuve

Le conseil d’administration du RAAP a adopté, en septembre dernier, une réforme complète du régime de retraite complémentaire des artistes auteurs professionnels. Le présent article vous expose les grandes lignes du projet de réforme qui doit être accompagné de textes réglementaires avant d’entrer en vigueur. Afin que votre information soit complète, nous vous invitons à prendre connaissance de la note de l’IRCEC sur ce nouveau régime et consultable sur son site Internet : www.ircec.fr.

Rappel

Pour mémoire, l’Ircec (Caisse nationale de la Retraite Complémentaire des artistes auteurs) est la caisse de retraite complémentaire des auteurs. Son conseil d’administration est composé d’auteurs élus dans chacune des branches (audiovisuel, livre, musique...). Elle a notamment pour mission de gérer la retraite complémentaire obligatoire des auteurs, le RAAP. Elle vient en complément de la retraite dite « de base » financée par une cotisation perçue par l’Agessa. Ce régime complémentaire de retraite était jusqu’à présent financé par une cotisation annuelle forfaitaire déconnectée des revenus réels. Mais ce mode de cotisation n’est pas conforme aux règles européennes. Les régimes de retraite complémentaire comme le RAAP doivent avoir impérativement une cotisation proportionnelle aux revenus. C’est une des raisons qui ont conduit à la réforme de ce régime.

Nouveau régime adopté

Dorénavant, ce régime sera financé par une cotisation de 8 % (à l’horizon 2020, lire ci-après) calculée sur les revenus annuels en droits d’auteur. Des adaptations sont néanmoins prévues pour les auteurs percevant des droits inférieurs à un certain seuil.

Les auteurs exonérés

Les auteurs concernés par ce nouveau régime sont ceux dont les revenus annuels en droits d’auteur sont supérieurs au seuil dit « d’affiliation », c’est-à-dire à 900 fois la valeur horaire moyenne du SMIC (8 577 € en 2015). En dessous de ce montant, les auteurs seront exonérés de toute cotisation au RAAP.

Les auteurs dont les revenus sont compris entre le seuil d’affiliation (8 577 €) et trois fois ce seuil (25 731 €)

Ces auteurs pourront opter pour une cotisation à taux réduit de 4 % en lieu et place du taux de 8 %. Il s’agit d’une option. L’IRCEC appellera une cotisation à hauteur de 8 %. L’auteur concerné par ce palier aura alors le choix de soit cotiser au taux de 8 %, soit de cotiser à 4 %. Il devra faire part de son choix à l’organisme pour que le taux de 4 % s’applique.

Les auteurs dont le revenu est supérieur à trois fois le seuil d’affiliation

Pour ces auteurs dont le revenu excède trois fois le seuil d’affiliation (25 731 €), le taux de cotisation sera de 8 % sur leur revenu annuel. Elle devrait cependant être plafonnée comme pour tout régime de complémentaire. Le plafond a été fixé à trois fois le plafond de la sécurité sociale, soit un revenu annuel de 114 120 €. L’auteur dont le revenu a dépassé ce plafond ne cotisera que sur la part qui lui est inférieure.

La réforme du RAAP devrait entrer en application en 2017 sur les revenus 2016. En effet, ce régime de retraite complémentaire s’applique, à l’instar des impôts, sur le revenu de l’année n-1. Le régime actuel de tarif forfaitaire sera donc encore appliqué en 2015 sur les revenus de 2014.

L’entrée en vigueur du nouveau régime se fera progressivement, avec un taux de cotisation de 5 % en 2017 jusqu’à 8 % en 2020. La montée en charge se fera par palier de 1 % chaque année (2017 : 5 % ; 2018 : 6 % ; 2019 : 7 % ; 2020 : 8 %).

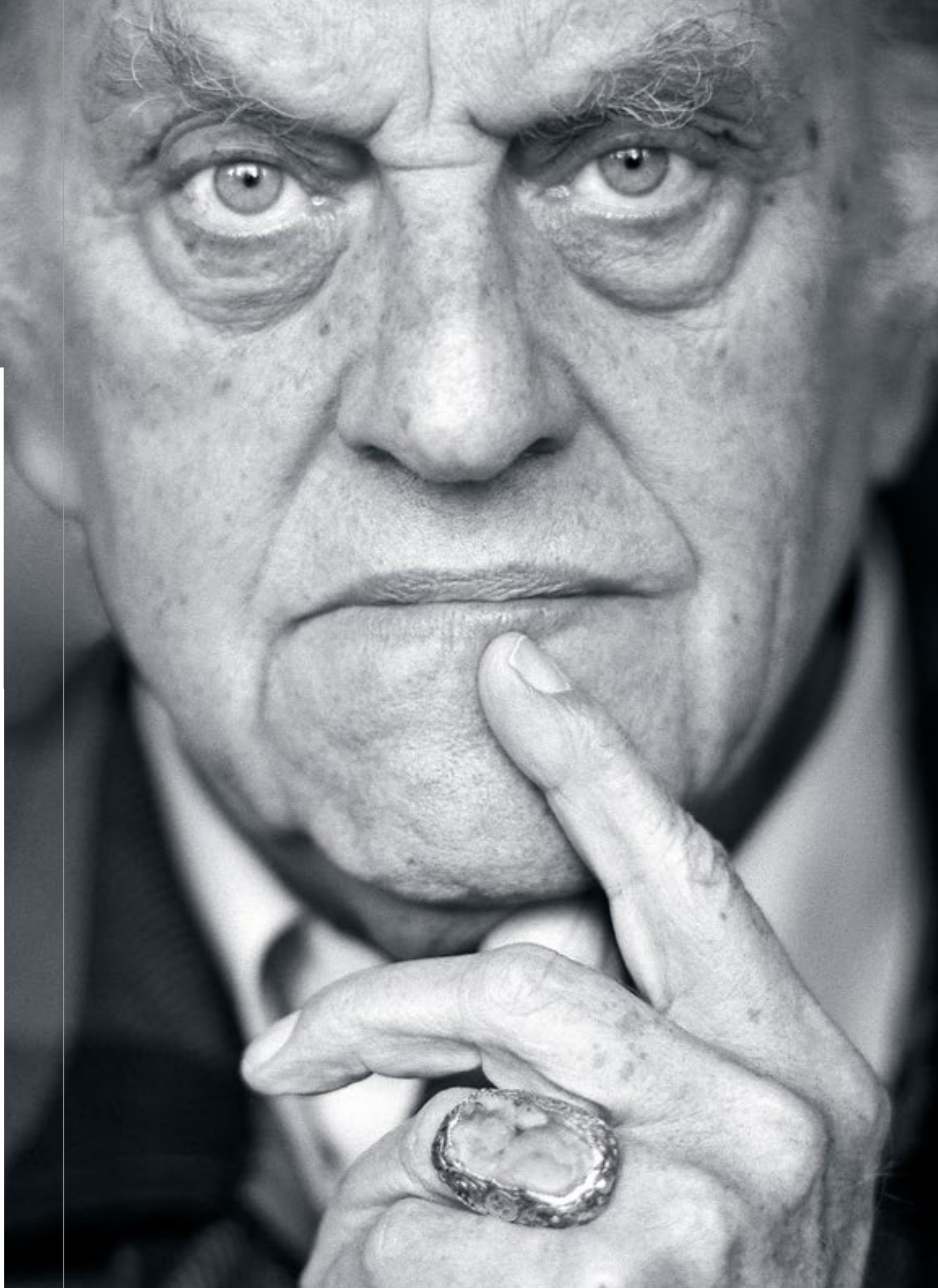
L’auteur dont le revenu annuel est au-dessus du seuil d’affiliation et en dessous de trois fois ce seuil, pourra toutefois opter pour une cotisation qui, elle, ne varie pas et qui reste fixée à 4 %. ✱

In memoriam Jean-Marie Drot

PAR ANTOINE PERRAUD, JOURNALISTE



photo Thierry Ledoux



Notre rencontre remonte à la diffusion sur France 3 (*Océaniques*), en septembre 1989, des *Heures chaudes de Montparnasse*. Cette série, tournée au début des années 1960, venait d’être restaurée pour offrir, selon son auteur, une « édition définitive » : commentaire remixé, œuvres filmées en couleur, le tout agrémenté de la présence, en guise de fil rouge, de la cantatrice Hélène Delavault. Un univers englouti ressurgissait, exerçant une attraction presque sacrée : une sorte de nuit des morts vivants — aucune canine sanglante, juste le sourire du souvenir d’un temps où l’herbe poussait entre les pavés, où les ateliers d’artistes foisonnaient, où peintres et

poètes se sentaient chez eux. Ah ! Les apparitions de Zadkine, Aragon, Tzara, Papazoff, Auric, Kessel, Van Dongen, ou Man Ray...

Jean-Marie Drot, capable d’entrer en conversation, de plain-pied, avec n’importe quel interlocuteur de n’importe quelle couche sociale ou culturelle, aimait à réfléchir sur son métier. Avec des fulgurances qui n’avaient rien d’étonnantes : dans la khâgne de Louis-le-Grand, il arriva qu’un professeur lût à haute voix sa dissertation, ainsi donnée en exemple à tant d’esprits étincelants qui se pressaient là, un lustre après la fin de la guerre — de Dominique Fernandez à Bertrand Poirot-Delpech en passant par Jacques Derrida, Michel Deguy, ou Pierre Bourdieu...

En 1989, le réalisateur de 60 ans revisitait ainsi son œuvre remodelée, face au journaliste de 30 ans venu l’interviewer : « Survient un phénomène visuel auquel je n’avais pas pensé. La couleur devient le temps présent, tandis que le noir et blanc rejette dans la mémoire. Outre un enrichissement évident sur le plan de la présentation, il y a donc tout un jeu de facettes, complexe et fascinant, qui s’établit au sein du documentaire. On commence à comprendre que la télévision a le pouvoir fabuleux d’arrêter le temps. Elle crée un album de famille dont les photos peuvent ne pas jaunir ni s’effacer. Rendez-vous compte ! Retrouver Giacometti, décédé en 1966, avec toutes les apparences de la vie, c’est de l’ordre du miracle ! ».

L’homme ne décollerait pas au sujet d’une mère nourricière devenue marâtre : la télévision. Il était requis par ce combat qu’il mènerait jusqu’à son dernier souffle, vingt-six ans plus tard : « J’ai pu participer à ce prodige : maintenir la communication entre les morts et les vivants. Qu’un pays aussi intelligent que la France n’ait pas été capable de conserver coûte que coûte cette dimension m’apparaît

scandaleux. Vous pouvez dépenser 10 milliards de francs pour donner un coup de fouet à l’Éducation nationale, si rien n’est fait dans le même temps pour l’audiovisuel, c’est exactement comme si vous répariez les deux roues gauches d’un véhicule, en laissant celles de droite à plat. Tout est lié : ce que les gosses ont dans la tête, ils le doivent en majeure partie à la télévision, devenue, au même titre que l’école, une source de formation, de déformation, d’information ».

Le titre de mon article de *Télérama* lui avait plu : « La mémoire du mammoth. » J’entends encore son rire énorme. Jean-Marie Drot riait souvent pour ne pas pleurer. Alors directeur de l’Académie de France à Rome, il était devenu — transgression rare pour un journaliste qui doit distance garder d’avec toute source — un ami. Je l’aimais non pas en dépit mais à cause de cette fêlure, de cette béance, même, qui le faisait considérer comme une génitrice félonne — ce qui n’était pas sans échos biographiques le renvoyant à sa petite enfance —, cette télévision au sein de laquelle il était entré en 1951 : « Avec l’arrivée de la publicité et des margoulins à la fin des années 1960, on s’est mis à causer audience, pourcentages, parts de marché, « applaudimat », et nos réalisations ont entamé une dérive vers les fins de soirées. Un exemple : je venais de terminer treize émissions avec Malraux, quand il mourut en 1976. On a diffusé la première, le soir de sa disparition, vers 21 h 15. La dernière est passée six ans après, aux environs de 0 h 45. C’est alors que j’ai laissé tomber les insomniaques et les somnambules. J’ai changé de métier ».

Le professionnel bardé de prix et de trophées, le réalisateur de la série fleuve *Les Arts et les hommes*, le chroniqueur dont *Les Journaux de voyage* avaient brossé le portrait du Portugal et du Pérou, de Venise et de Varsovie, de Kyoto et de Montréal, le grand colérique fort de son quintal et de ses yeux bleus terriblement translucides, n’était plus qu’un « saltimbanque ». Cependant vite repêché, « par hasard » (entendez par des amis !).

Jacques Thibau, ancien patron d’Antenne 2, responsable de la Direction générale des relations culturelles au quai d’Orsay, le nomme, en 1982, conseiller culturel en Grèce. Jean-Marie Drot se débrouille à merveille. Hellène d’adoption, il passe depuis le début des années 1960 une partie de l’année dans sa thébaïde phénoménale de l’île d’Ios, édifiée grâce à la manne d’un prix ayant récompensé, en Italie, son documentaire *Jeux d’échec avec Marcel Duchamp*. Fort de ses états de service parmi les Athéniens, le nouvel atlante de la diplomatie culturelle s’installe en 1984 à la Villa Médicis, coiffant au poteau Bertrand Poirot-Delpech, qui eût volontiers troqué le feuilleton littéraire du *Monde* pour le palais du Pincio...

Retour chez Romulus : c’est en effet à Rome que JMD avait commencé sa carrière télévisuelle. De cette époque, il conservait un objet qui le caractérisait autant que sa calvitie cyclopéenne (à la Rossif ou à la Tchernia), que sa chaîne de montre au revers de son veston, ou que sa bague acquise en Pologne et qui renvoyait étonnamment à la couleur de ses yeux. Cet objet fétiche ? Un antique cartable de cuir acheté dans la ville éternelle, qu’il trimballa longtemps partout, comme pour ajouter une touche de précieux relâchement à sa mise de colosse tiré à quatre épingles.

Nous sommes en 1950. Le jeune Jean-Marie (il a 21 ans) revient d’une année passée à l’Université Columbia de New York grâce à une bourse. Un ami prêtre — paradoxe de plus pour qui passera son existence à maudire en se boyautant les curés, les imams et les rabbins —, le père Laval, lui tombe sur le paletot : « Tu as bien dû regarder la TV en Amérique ? Alors remets ton agrégation à plus tard et accompagne-moi à Rome. Je pars y diriger la télévision du Vatican ». La France avait en effet offert, en 1950, une station émettrice à Pie XII, à l’occasion de « l’Année sainte » et Jean-Marie Drot s’en gondolait encore longtemps après : « Nous étions au début de la bataille du « huit cent dix-neuf lignes », la norme que Paris voulait imposer à l’Europe. Ce cadeau était donc un cheval de Troie audiovisuel, promis à l’échec sous les coups de constructeurs frontaliers et des États-Unis d’Amérique ».

Le futur réalisateur reste un an et demi à Rome, faisant ses premières armes dans la chaîne papale, où défilent nos excellences françaises, de Claudel à Bidault. C’est de retour en France qu’il rejoint les jeunes pousses que cultive le directeur de la chaîne unique, Jean d’Arcy — il regardait les programmes, dans son salon, puis téléphonait aux auteurs pour leur faire part de ses impressions.

Jamais Jean-Marie Drot ne perdra de vue cette époque : « Nous recevions des lettres de paysans, d’ouvriers, qui prouvaient que grâce à la télévision, des Français réglaient leur problème d’infériorité par rapport aux différents lieux de culture. N’oublions jamais qu’il existe, dans ce pays, des gens qui n’osent pas entrer dans un musée, qui ont même peur de mettre les pieds dans une librairie : ce n’est pas leur monde ! ».

Pendant plus d’un quart de siècle, je ne l’ai jamais vu fomentier, fonder, bâtir, organiser, réagir, résister, qu’en militant du « partage culturel ». « Père aubergiste » à la Villa Médicis provoquant la rogne de quelques pensionnaires conformistes et pantouflards, flamboyant président de la Scam nous entraînant le mardi soir, à la vidéothèque de la ville de Paris aux Halles, dans des projections passionnantes suivies de débats passionnés, ou amphitryon réunissant des esprits discuteurs dans son incroyable bric-à-brac de Chatou : Jean-Marie Drot fut un aventurier de la création, de la transmission, de l’amitié.

Un soir des années 1990, alors qu’il s’apprêtait (« *Andiamo !* ») à quitter l’imposant bureau directorial de l’hôtel de Massa pour aller animer une rencontre consacrée au documentaire — à moins qu’il ne s’agît de plaider auprès de décideurs européens le droit d’auteur à la française contre le copyright yankee —, l’homme herculéen, qui ravissait François Mitterrand avec son côté portrait de Sade par Man Ray, se campa devant moi en extrayant un flacon de sa sacoche boucanée : « Ta future nécrologie commencera ainsi : « En fin de journée, il se parfumait à la lavande » ! ».

Le trépas était sa hantise, farouchement malrucienne — pister sans relâche la mort à laquelle renvoie l’art, tout en servant de sauf-conduit face au néant. Jean-Marie Drot se déclarait athée, se moquait de moi, plumitif de *Télérama*, en m’affublant d’un « mon révérend père » tendrement grinçant. Il blasphémait volontiers dans une veine rabelaisienne, dont il testait la force de frappe sur les bigots passant à sa portée. À une « auxiliaire de vie » musulmane — elle remplaçait

ponctuellement la dame polonaise si dévouée des ultimes années — qui tentait de le consoler, à l’été 2014, de la disparition de Madeleine en faisant valoir à son veuf qu’elle était auprès de Dieu, le premier perdant grommela de sa voix de stentor : « Elle serait mieux dans mon lit ! ».

La rivalité de Jean-Marie Drot vis-à-vis du Créateur était patente. Fidèle à l’Olympe des débuts de la télévision française où régnaient le pluralisme et la diversité (« c’était le plein-emploi ! »), le réalisateur s’était constitué sa religion alternative : panthéiste à souhait. Les auteurs sont mortels mais leurs œuvres immortelles, à condition qu’existe une conscience patrimoniale collective. Grand prêtre d’une telle croyance syncrétique (il y avait du vaudou haïtien dans sa mythologie), l’ami Jean-Marie embrassait un culte et des rituels d’une spiritualité laïque fascinante. Il passait, au fil de la nuit, des conversations téléphoniques quasiment liturgiques : Dominik Horodyński, à Varsovie, était l’un de ses fidèles, qu’il me fut donné de rencontrer dans sa maison emplie de trophées de chasse ; comte ayant épousé une princesse, compagnon de route des communistes après avoir vu les siens anéantis par des S.S en 1943, lors d’un mariage dans la gentilhommière familiale, entre Lublin et Cracovie...

Chaque amitié, forgée autour de l’art et de l’humanisme, convoquait la force explosive du roman. Le poète, essayiste et cinéaste québécois Jacques Godbout, né en 1933, l’un des ultimes survivants de ces coalisés de jadis et naguère, m’a écrit — suite au décès de notre *primus inter pares* — un courriel bouleversant, tant les liens étaient puissants, étroits, rares et miraculeux. Jusqu’à défier la Faucheuse, même après qu’elle avait apparemment gagné : « J’ai l’impression de lui donner la main », chuchotait JMD en tenant la canne de Charles Brabant (1920-2006) dont il avait hérité.

Les voyages incessants de Jean-Marie passaient pour fuite face à la camarde. Mais quand vint l’heure, il mourut en vieux Romain, non sans une théophanie finale, à la Scam, dans la salle Charles-Brabant, où étaient projetés ses deux films de 1973 sur Joseph Delteil. C’était le 17 septembre 2015. Vingt-six ans après notre premier entretien, il m’avait demandé d’animer cette soirée sépulcrale, qui le vit paraître, en chaise roulante, flottant dans son costume, la voix déjà éteinte mais nous passant désespérément le flambeau : pour que les trésors tournés par la télévision demeurent notre cause commune ; pour que nous mettions fin, un jour, à la panne de transmission.

Dix jours plus tard, au columbarium du Père-Lachaise, revenait à Jean-Noël Jeanneney le soin de résumer l’état d’esprit général : « Cher Jean-Marie Drot, vous allez beaucoup nous manquer, oui, beaucoup ». ✱

Festivals littéraires : les auteurs rémunérés

PAR BAPTISTE LIGER, JOURNALISTE

Les interventions des auteurs dans les manifestations soutenues par le CNL seront désormais systématiquement rémunérées. Vers la généralisation d'un cercle vertueux et la reconnaissance d'un véritable métier que celui d'écrivain ? Ou une fragilisation des manifestations littéraires ?

La parole des écrivains a un prix. Il faut d'ailleurs prendre la formule au pied de la lettre, depuis un communiqué du Centre National du Livre daté du 21 octobre dernier : « désormais afin de permettre une juste rémunération du travail des auteurs, les organisateurs de manifestations soutenues par le CNL, comme c'est déjà le cas pour la Sofia et la Scam, devront rémunérer les auteurs qui participent à des rencontres ». Il ne s'agit pas de mots lancés de manière abstraite, un barème (a minima) ayant même été prévu : 150 € hors taxes pour les rencontres centrées sur le dernier ouvrage de l'auteur, 226 € pour les débats nécessitant un temps de travail préparatoire et 400 € pour les lectures performances de et par l'auteur. En effet, en une dizaine d'années les événements littéraires ont beaucoup évolué. Ils ont invité le public à réfléchir et à poser un autre regard sur le statut d'auteur écrivain qui à l'origine résidait avant toute chose à celui d'écrire des livres en solitaire (conception héritée du XIX^e siècle).

Ainsi, dès 2005, un manifeste ou code de bonnes pratiques vers lesquelles devaient tendre les puissances invitantes paraissait sous la houlette de l'Arald (Agence Rhône-Alpes pour le livre et la Documentation). Initiative reprise par Relief (Réseau des Événements Littéraires Et Festivals) qui réunissait des organisateurs de manifestations littéraires en vue de convaincre du caractère impératif de rémunérer les auteurs lorsque leur participation allait au-delà de la simple promotion de leur livre.

Jusqu'en 2011, les modes de rémunération de ces pluriactivités n'étaient pas toujours clairs, les pratiques pouvant diverger d'une structure à l'autre, entre rémunération des auteurs versée en salaire, honoraires ou

droits d'auteur. La confusion était réelle avec les risques afférents tant sur le plan fiscal que social pour les organisateurs comme pour les auteurs. Une clarification devenait indispensable entre les activités relevant d'une rémunération en droits d'auteur purs liées directement à l'exploitation de l'œuvre et les activités « accessoires » pouvant être rémunérées en droits d'auteur par assimilation. Depuis plusieurs années, de nombreuses voix s'étaient ainsi élevées pour justifier cette revendication. « Il est étonnant de constater que tous les intervenants — animateurs, musiciens, comédiens, techniciens... — étaient rémunérés sauf les auteurs », souligne Alain Absire (Sofia). « Ils y consacrent souvent des week-ends entiers et y apportent tout de même la matière « de base », c'est-à-dire les livres ».

Le mouvement était d'ailleurs bien compris par certains responsables, puisque 78 des 95 manifestations subventionnées par le CNL en 2014 rétribuaient déjà les plumes conviées pour évoquer leur œuvre. Cette question n'a d'ailleurs rien de franco-français : en Allemagne, par exemple, les écrivains sont rémunérés pour leurs passages dans les *Litteraturhaus* (Maisons de la littérature) et les lectures sont payantes dans les librairies. « Le temps que passe un auteur à « promouvoir » ses livres sur les salons et festivals est un temps qu'il ne consacre pas à l'écriture, qu'il prend éventuellement sur son deuxième travail. Et s'il intervient par ailleurs dans une table ronde, cela se prépare. Rappelons aussi que seuls 1 % des écrivains en France vivent — plus ou moins bien — de leur plume », ajoute Carole Zalberg (SGDL).

Mais cette mesure d'équité n'aurait-elle pas des effets pervers ? Il n'a pas fallu longtemps pour que des opposants se fassent

entendre. Certains organisateurs ont ainsi tiré à boulets rouges sur cette nouvelle contrainte financière. Lionel Destremau, Directeur de Lire en poche à Gradignan, s'est en effet fendu, chiffres à l'appui, d'une lettre ouverte au CNL. « Quelle méconnaissance profonde des festivals/salons et de leur fonctionnement budgétaire plus que précaire pour l'essentiel d'entre eux... », s'indigne-t-il, posant au passage toute une série de questions : « des manifestations connaissant déjà des problèmes de trésorerie pourront-elles supporter ce nouveau coût ? Faudrait-il dès lors augmenter le prix des stands, au grand dam des éditeurs et des libraires ? Rendre les débats payants au risque de couler la fréquentation ? ».

D'autres organisateurs évoquent des conséquences directes sur la programmation : le nombre d'invités risque de chuter, et la priorité sera de s'assurer la venue de plumes connues du grand public. Les débats pourraient se transformer en entretiens à invité unique et... à fort coefficient de notoriété, laissant les « seconds couteaux » seuls devant leur table de signature ! « C'est un faux débat », réplique Carole Zalberg. « Les manifestations intéressantes, bien conçues, ont une véritable réflexion quant à leur programmation. Elles ne vont pas, du jour au lendemain, se mettre à inviter des auteurs médiatiques et massacrer une identité, une cohérence qu'elles ont mise des années à élaborer ».

La rémunération des écrivains demandée par le CNL, la Scam et la Sofia va-t-elle cliver les manifestations littéraires ? D'un côté les « événements littéraires de création », où l'écrivain et son œuvre constituent le cœur de la proposition artistique et de l'autre, et les manifestations privilégiant une offre pléthorique d'auteurs, d'éditeurs et de libraires pour tous. Gageons que les uns et les autres sauront trouver l'équation pour maintenir identité et qualité, nécessaires à tous les amateurs de livres et de littérature. ★

Un festival d'Étoiles

PAR PATRICK BENQUET, VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION TÉLÉVISION, EN CHARGE DES ÉTOILES.

Dix ans déjà ! Les 7 et 8 novembre 2015 les Étoiles de la Scam ont fêté leur dixième anniversaire en devenant un « festival ». 4 500 visiteurs sont venus au Forum des images à Paris pour découvrir les trente Étoiles de l'année et dialoguer avec leurs auteurs. Trente Étoiles, trente documentaires et grands reportages sélectionnés parmi le meilleur de la production télévisuelle. 4 500 spectateurs, c'est une fréquentation en hausse de 50 % ! Un succès pour la Scam et les auteurs de sa Commission Télévision qui s'investissent dans la présélection parmi 400 candidatures reçues annuellement. En transformant la remise des Étoiles de la Scam en Festival nous avons voulu amplifier encore ce qui fait l'originalité de cette manifestation : la rencontre la plus large possible entre des œuvres de télévision, leurs auteurs et le grand public. Le partenariat avec le Forum des images, Télérama et Radio Nova, la création d'un prix du public, la tenue de deux tables rondes et la diffusion le dimanche soir, d'une grande avant-première se sont inscrits dans cette perspective.

Les Étoiles de la Scam ce sont chaque année trente documentaires ou grands reportages chacun doté de 4 000 euros¹. Mais c'est bien plus encore. Dans leur éclectisme, leur foisonnement, leurs éclats passionnés les Étoiles sont un miroir. Un miroir qui reflète l'extraordinaire complexité du monde contemporain, la richesse infinie des hommes et des femmes qui nous entourent. Face à l'emballement d'une actualité immédiate, trop souvent dramatique, le documentaire et le grand reportage prennent le temps de montrer, d'expliquer et de décrypter. Ils sont le signe d'une télévision qui sait faire preuve d'une empathie sans laquelle il est impossible de partager.

Mais il n'y a pas qu'une seule façon d'appréhender la richesse et la complexité du monde. Les Étoiles sont un passionnant révélateur de la diversité des auteurs. Le travail d'investigation des uns, la recherche formelle ou la subjectivité revendiquée des autres et la créativité de tous contribuent à cette exploration du réel.

Au sein du groupe d'auteurs qui présélectionne les soixante œuvres soumises au jury², cette diversité des regards entraîne des débats passionnés. Chaque auteur doit y maîtriser sa subjectivité et ses propres choix pour se fondre dans le regard de celui dont il doit juger le

travail. Cette diversité, cette subjectivité nous l'assumons et le public, qui lui-même est divers dans ses attentes et ses modes de pensée, s'y reconnaît.

Et les diffuseurs ! Ce miroir leur est également destiné. Nos trente Étoiles de l'année, ce sont leurs films ! Oui, il y a à la télévision des films que nous aimons ! Il faut le dire et le répéter à ceux qui désespèrent d'un média qui souvent exaspère par trop de médiocrité.

Mais attention aux idées préconçues, aux certitudes, sur ce qui devrait « marcher » auprès du téléspectateur. Encore une fois notre expérience des Étoiles nous montre que certains films d'une très grande originalité, souvent diffusés sur des chaînes régionales, ont trouvé leur public. Mais nous voyons aussi des œuvres dont les auteurs ont cédé à toutes sortes de pressions ou d'injonctions, souvent contradictoires. Si le diffuseur (et le producteur) est en droit d'attendre un engagement total du réalisateur ou de la réalisatrice, il faut qu'il se souvienne qu'il n'y a pas de recette miracle quand à la façon de réussir un documentaire. Faire confiance au regard et au talent du réalisateur ou de la réalisatrice est le plus souvent le meilleur gage de réussite.

Créer et faire vivre les Étoiles c'est continuer de croire que la télévision est un formidable média de masse. Sa fonction d'éveil critique et d'accès à la connaissance était évidente quand le pays n'était doté que d'une ou deux chaînes de télévision. Dans le flot télévisuel qui charrie désormais le pire comme le meilleur, la mise en avant du documentaire et du grand reportage à des horaires accessibles au plus grand nombre est plus vitale que jamais. Ce combat, le succès de notre festival anniversaire, nous encourage à le continuer. ★

¹ Les Étoiles sont ouvertes également aux Webdocs et aux œuvres diffusées en dvd.

² Vingt auteurs appartenant à la commission télévision de la Scam sont chargés de la présélection des Étoiles. Chaque œuvre est visionnée par deux auteurs. Tous les mois les vingt auteurs en charge de la présélection se réunissent pour discuter des choix des uns et des autres, avec la possibilité pour chaque œuvre d'être réexaminée le mois suivant après visionnage par deux autres auteurs. Ce travail minutieux aboutit à la présélection de soixante œuvres, soumises à un jury de cinq auteurs renouvelé chaque année et chargé de la sélection finale des trente Étoiles. La date ultime de dépôt des candidatures pour les films diffusés en 2015 est fixée impérativement au 31 janvier 2016.

Nos choix créent des personnages

PAR GUILLEMETTE FAURE, JOURNALISTE



photo Delphine Micheli (Brotherfilms)

Pourquoi des gens participent-ils à des documentaires ? Pourquoi acceptent-ils de se laisser filmer ? Interroger ? Les réalisateurs ne le savent souvent pas eux-mêmes. Et pourtant la plupart du temps, les gens acceptent. Entre le moment où les auteurs les « choisissent » et le moment où le film terminé sera projeté, des liens s'établissent. Cette relation filmeur / filmé était le sujet de la deuxième table ronde qui a eu lieu lors du Festival des Étoiles au Forum des images, le 8 novembre dernier.

Le réalisateur Damien Froidevaux l'a vécue dans toute sa complexité à l'occasion de son documentaire *Mort du dieu Serpent*. Le film suit l'histoire de Koumba, jeune fille originaire de Côte d'Ivoire, arrivée en France, plutôt en échec scolaire. À dix-huit ans, elle a négligé de demander la citoyenneté française et se retrouve, à vingt ans, expulsée de France vers le Sénégal, pays de ses parents. Pendant cinq ans, Damien Froidevaux la filme dans son exil. Koumba, très

proche de nous parce que parisienne, s'éloigne petit à petit. Dans un coup de téléphone tragicomique, la jeune fille qui n'a jamais mis les pieds à la campagne, réclame de revenir parce qu'il n'y a ni hamburgers ni pizzas dans ce village. « Ce qui m'a intéressé, c'était d'explorer la distance entre elle et moi », explique Damien Froidevaux, « on appartenait au même arrondissement de Paris mais elle était exilée et à moi ça ne pouvait pas m'arriver ».

C'est au retour de son premier tournage qu'il décide de s'inclure dans ce récit. « Quand on filme en Afrique, si on est blanc, c'est difficile de ne pas exister de ne pas avoir de regard caméra. Si j'avais voulu m'effacer je serai passé à côté de ce qui se jouait devant la caméra : le rapport entre Koumba et moi, entre Koumba et la France, entre le Sénégal et la France... » Il n'avait pas forcément l'idée de devenir personnage de ce documentaire. Or il y a plus de films sur l'Afrique faits par des Occidentaux que par des Africains. « J'avais besoin de montrer les questions que ça posait ».

À l'inverse, Cécile Allegra et Delphine Deloget, auteures de *Voyage en Barbarie* (prix Albert Londres) ont tout fait pour s'effacer de leur film. Leur documentaire retrace le trafic humain abominable qui voit des Erythréens tenter d'échapper à la dictature de leur pays pour être enlevés et séquestrés dans des camps de torture. Le film est hanté par une question : pourquoi peut-on torturer à ce point ? « Au montage, il fallait tout épurer tout pour que la parole de ces rescapés ait de la place ».

Le travail de mise en confiance a été considérable. Ces gens ont été torturés. Comment leur faire comprendre que dans ce film, ils seront en sécurité ? Comment leur transmettre que l'on retranscrira ce qu'ils ont à dire de façon suffisamment délicate pour ne pas les trahir ? Il faut de la patience, et bien sûr un budget suffisant pour revenir plusieurs fois, observe Delphine Deloget.

Vu la violence des expériences vécues, les rescapés s'épuisent très vite en entretien. « Il n'était pas question de refaire des prises en leur faisant répéter des parties de l'histoire », ajoute sa coauteure Cécile Allegra. « Si on les revoyait le lendemain d'une rencontre, ils nous disaient avoir passé une nuit terrible. On ne pouvait pas refaire ça... »

Leurs échanges avaient des passages obligés. « Ils avaient tous très à cœur de raconter comment ils étaient sortis du pays, nous parlaient de manière longue et détaillée de leur fuite de l'Érythrée, on les a laissés parler et petit à petit, on les a plus dirigés », se souvient Cécile Allegra qui estime que pour des personnes anxieuses à l'idée de s'exprimer, se sentir dirigées, encadrées peut être un soulagement.

« C'est un peu dur à dire mais il faut quand même garder le pouvoir », admet Delphine Deloget. Le film fait aussi témoigner des tortionnaires. L'un d'eux est un homme endetté. C'est le fil que les auteures du film ont tiré pour le faire raconter. En interrogeant un tortionnaire, Delphine Deloget ne cessait de lui dire « je ne te crois pas ». Vexé, il en a dit beaucoup plus.

À quel moment se livrer sur ce que l'on compte faire comme film ? Quand et comment impliquer les sujets qui l'animeront ? *Chante ton bac d'abord* est à la fois un portrait de groupe de jeunes à Boulogne sur mer, un documentaire social et une comédie musicale (le documentaire s'interrompt toutes les dix minutes par une chanson). « J'ai cherché une vraie bande », se souvient le réalisateur David André. Quand il l'a trouvée, il n'a pas immédiatement dit aux jeunes qu'il projetait de les faire chanter, qu'il voulait aussi filmer leurs parents dans le monde du travail. Après quelques mois, le réalisateur a glissé l'idée. La plupart ont trouvé, en gloussant, que c'était excitant mais hasardeux. Le pari a marché, sans doute grâce à leur proximité. David André a vécu un an dans un appartement à Boulogne sur mer près d'eux.

Au même endroit, on n'est pas forcément dans le même bateau pour autant. « Ce qui est compliqué, c'est que je pouvais prendre l'avion et repartir chez moi, mais pas Koumba », résume Damien Froidevaux. Son film raconte trois voyages qu'il a faits là-bas, mais il y en eut quatre. « J'étais tout seul. Je n'avais pas d'équipe vers laquelle me retourner. J'avais envie d'égalité avec elle, d'arriver moi aussi en terre étrangère, qu'on soit deux Français à se retrouver là... ».

Dans ce film, il arrive que Koumba l'envoie balader, une incursion dans une relation que l'on voit rarement l'image, celle qui circule entre les gens filmés et leurs filmeurs. Au cours du dernier voyage de Damien Froidevaux au Sénégal, lui et Koumba arrivent sur une plage. Il lui fait remarquer que ce pourrait être intéressant pour une séquence de film. Il suggère, elle réagit. De la même manière, il trouvait intéressant que le fils de Koumba prenne de l'importance à la fin du film ; il lui a proposé de l'interroger mais l'a laissée libre de choisir les sujets qu'elle aborderait.

Dans le cas de *Voyage en Barbarie*, le traumatisme conditionne la place que l'on peut laisser aux personnes interrogées. Les auteures n'ont pas voulu commencer leur film par les corps et cicatrices de ces rescapés. Cela n'arrive qu'après 42 minutes – tard donc dans une narration – pour ne pas les réduire à des victimes. En interviews, tous ces survivants ne s'expriment pas de la même façon. Les auteures ont choisi pour narrateur un homme qui peinait à s'exprimer mais dont l'histoire était particulièrement forte. D'une certaine façon, reconnaissent-elles, elles déterminent les rôles à leur donner.

Bien sûr, ces choix créent des « personnages ». « On les enserre dans une forme de narration. Il faut que le récit avance... ». David André, l'auteur de *Chante ton bac d'abord*, l'assume. « Le documentaire, ce n'est pas montrer le réel, mais le réel comme le réalisateur le voit ». C'est aussi ce que comprend Damien Froidevaux. Dans le mot personnage, il entend regard. « Et donc le personnage de Koumba n'existe pas ; c'est une construction qu'on a faite pour le film. Dire qu'on fait du cinéma c'est important, puisque ma caméra va modifier le réel. Quand j'attends Koumba tout le monde sait que je l'attends. Les gens du village savent qu'une caméra est là et choisissent de rentrer dans le film ou pas... ».

Et puis, il y a le film terminé. Koumba n'a pas vu *La mort du dieu serpent*. Damien Froidevaux est retourné au Sénégal au printemps 2014. La jeune femme allait mal, souffrait de crises paranoïaques. Il a craint que le film ne la heurte. L'an prochain, il retournera la voir pour le lui montrer.

Delphine Deloget n'a pas non plus montré *Voyage en Barbarie* à tous ceux qu'elle avait filmés. Les gens interrogés en Suède l'ont vu, ceux du Caire non. « Les rescapés de ce film n'avaient jamais parlé en leur nom de leurs blessures, de leur parcours. Ils ont eu un courage hors norme. En gros, ils nous disent, c'est bien ce que vous avez fait mais on ne veut plus y penser, on le reverra jamais... » decode sa coauteure Cécile Allegra. « C'est quelque chose qu'il fallait qu'on entende. » ✨

Compte rendu de la table ronde « La relation Filmeur / filmé dans le documentaire » avec Cécile Allegra, Delphine Deloget, David André et Damien Froidevaux, lors du Festival des Étoiles au Forum des images, le 8 novembre.

Des images comme des bouteilles à la mer

Comment filmer la barbarie quand la guerre exclut la présence de caméras étrangères ? Avec les images des autres, répondent les films de Manon Loizeau sur l'Iran et *Eau Argentée* du Syrien Ossama Mohammed.

Réalisateur Syrien exilé, Ossama Mohammed a, dès ses débuts, été frappé par l'utilisation des images dans la révolution syrienne. «Après des années avec un parti, un dictateur et une source d'image, la révolution syrienne a été un moment de pluralité». Il a, dès les premiers jours compris que ce serait une révolution d'images. «Après quarante-trois ans, les Syriens participaient à leurs premières manifestations, prononçaient pour la première fois le mot liberté et se filmaient en le faisant. Ils sauvegardaient l'Histoire».

Le réalisateur se souvient avoir rapidement regardé les auteurs de ces images amateurs entre collègues. «Je me suis dit qu'il fallait que je sauve ces images, que j'empêche qu'elles soient perdues, qu'il fallait les sauver de leur utilisation par des milliers de chaînes télé...». «C'est un film de mille et une images filmées par un mille et un Syriens», dit son film en ouverture. La voix de son réalisateur, dit ensuite qu'il a vu ces images. «Quand

le film a commencé à être un film de mon point de vue, j'ai pensé que c'étaient mes images...».

Faire connaître l'Histoire à l'extérieur

La grande reporter Manon Loizeau a vécu une expérience similaire en Iran. Après s'y être rendue pour le magazine *Envoyé Spécial*, elle n'a pas pu y retourner après les élections de 2009 pour raconter la révolution et la révolution qui suivit. Mais très vite des Iraniens l'ont contactée sur Facebook pour lui envoyer des liens vers des vidéos qu'ils effaçaient ensuite. Elle a aussi réussi à faire passer des petites caméras dans le pays. En deux ans, elle a ainsi reçu 200 heures d'images qui l'ont conduite à s'interroger sur la façon de raconter l'Iran de l'intérieur sans pouvoir y être. Dans ce flot d'images, la réalisatrice repère des personnages qui reviennent régulièrement, telle cette femme qui a perdu son fils que l'on retrouve devant

le ministère de l'Intérieur, ou hurlant sur sa tombe. «On arrive à reconstruire un film avec ces images tournées par une cinquantaine de personnes. C'est un matériau brut que l'on reçoit et transforme, et qui devient votre film». En l'occurrence le sien, *Chroniques d'un Iran interdit*.

Ce ne sont pas les images qui font les films

Le film d'Ossama Mohammed commence avec un homme qui dit qu'il ne sait pas comment filmer. Les images gagnent en qualité lorsqu'une jeune fille, Simav (*Eau argentée* en kurde, le nom du film) va à son tour chercher une caméra. La jeune femme qui se détache de ces vies anonymes, a demandé au réalisateur ce qu'il filmerait s'il était là. Mais les images que l'on voit et que l'on croit les siennes, précise Ossama Mohammed, certaines n'ont pas été tournées par Simav. Ainsi d'une scène avec un chat ou d'une explosion. «Elle ne filmait pas. Ces

m'en foutre. J'ai toujours aimé faire les films avec mes propres images et quand j'ai dû imaginer d'utiliser des images qui n'étaient pas les miennes c'était avec la volonté de les détruire. En l'occurrence c'étaient des archives nazies...». Il se souvient avoir eu des hésitations à utiliser, pour son film sur la langue des Nazis (*La langue ne ment pas*), des images d'archive tournées dans un camp à la demande de la Gestapo, avant de se dire que «ce ne sont pas les images qui font les films». De la même manière, dans le film d'Ossama Mohammed, fait-il remarquer, «ce qui compte c'est la manière dont Ossama Mohammed regarde les images (tournées par les Syriens), la manière dont il les organise. D'une certaine manière, leur nature de preuve ne compte pas.»

Interrogé sur le droit de citation pour l'utilisation d'images tournées par d'autres, Ossama Mohammed trouve ces soucis legalistes tristement décalés dans le contexte de l'histoire syrienne. Des avocats ont été tués pendant la révolution ; d'autres sont encore en prison. La Syrie n'est plus un État de droit. Il n'a pas d'état d'âme à utiliser ces images, au contraire : «Tout sortait sur internet. Ils (leurs auteurs) voulaient que ça arrive jusqu'à nous...».

C'est encore ce qu'observe Manon Loizeau. «Les gens filment avant de mourir... On ne va pas parler droit à l'image. Ces gens nous envoient ces images comme des bouteilles à la mer...»

Dans le cas de son film *Chroniques d'un Iran interdit*, 90 % des images n'étaient pas anonymes puisqu'elle avait établi un dialogue avec les gens qui les tournaient. «Ils filmaient pour moi et me le mettaient sur YouTube». Le film ne compte que dix minutes d'images anonymes. D'autres sont attribuées à telle ou telle université sans que les noms de leurs auteurs n'apparaissent, à leur demande. Les autres, rémunérées, sont des coauteurs du film. Les images anonymes sont distinguées dans le montage, même si, ironise Stan Neumann, le spectateur ne fera pas nécessairement cette distinction.

Peut-on faire son film avec les images des autres ? Le réalisateur Stan Neumann, auteur du film *Austerlitz*, défend aussi cette liberté. «Je viens d'une culture où l'image manquait», observe le documentariste né à Prague. «Les catastrophes auxquelles nous avons été confrontés sont non documentées visuellement. J'ai pris l'habitude de

Essentiel aussi le travail sur la voix. Il cite aussi un moment où l'on entend une voix via un téléphone portable. «Hamad, prince du Qatar, tu es un traître», dit la voix... Comme pour les images, cette utilisation du téléphone et de la voix raconte les efforts pour faire connaître l'Histoire à l'extérieur.

Les interrogations politiques plutôt que la révolution pacifique

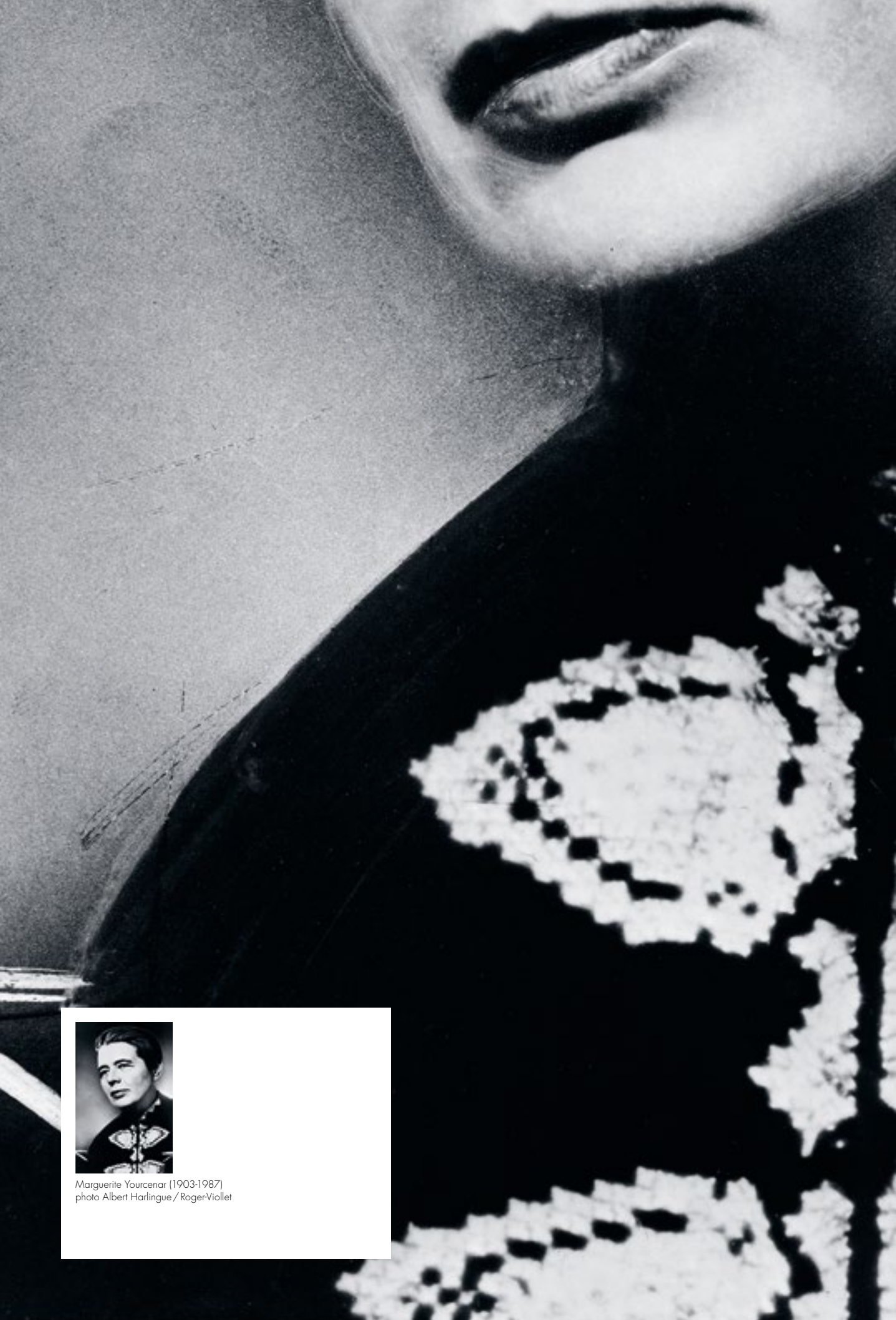
À les écouter, on comprend que leurs films sont à contretemps de ce que montrent les grands médias. Issue du grand reportage, Manon Loizeau a, elle aussi, construit son film en réaction au manque d'intérêt des médias. «Une fois qu'il n'y avait plus personne pour témoigner, cela n'intéressait plus».

Ossama Mohammed se souvient, lui, avoir cherché en vain des images de la Syrie dans ce que montraient les médias occidentaux, «pas des gens qui parlent de la Syrie, mais des images de la Syrie vue par les gens qui y sont». En vain. Les reportages des médias étrangers consistent bien souvent à raconter les difficultés à arriver en Syrie. Les envoyés spéciaux, plutôt que les Syriens, deviennent ainsi les héros, personnages de ces reportages. «Une fois qu'ils avaient fini de dire comment ils étaient arrivés, c'était fini...»

Que deviennent les Syriens dans ces reportages ? «Ces gens formidables se sont soulevés contre le régime le plus barbare et ils n'existent pas». Loin d'Holms, les médias étrangers se concentrent sur des interrogations politiques, glosent sur les alliances, les perspectives de changement de régime, tandis que des gens s'exposent sur place. «La phase pacifique de la révolution syrienne, personne n'en a parlé...», regrette-t-il. Avec les images des autres, ces trois réalisateurs ont raconté de l'extérieur ce qui se passait à l'intérieur, convaincu comme Ossama Mohammed que «le silence nous fait du tort à tous...» ✱ Guillemette Faure

Compte rendu de la table ronde «Témoigner de la barbarie» avec Manon Loizeau, Ossama Mohammed et Stan Neumann, lors du Festival des Étoiles au Forum des images, le 7 novembre.

Pour rendre la multiplicité des contributions, Ossama Mohammed a utilisé toutes sortes de cadrages. «Au début le technicien a tout mis en 16:9. Je lui ai dit non, il faut garder ces différences de format, des cadrages 4:3, des cadrages d'écrans téléphone...».



Marguerite Yourcenar (1903-1987)
photo Albert Harlingue/Roger-Viollet