



ASTÉRIQUE⁵⁵

La Lettre de la Scam*

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

août 2016



SOMMAIRE

Pierre Wiehn

04 PORTRAIT

Les Étoiles 2016

08 ACTION CULTURELLE

Prix Scam 2016

10 ACTION CULTURELLE

Paul Pauwels

12 INTERVIEW

Quels horizons pour le documentaire en ligne ?

18 COMPTE RENDU

Gianfranco Rosi

20 INTERVIEW

Eryk Rocha

24 INTERVIEW

La Scam en chiffres

26 RAPPORT D'ACTIVITÉ

Avenue Velasquez, une maison pour tous les auteurs

27 HORS CHAMP

Auteurs du livre : difficile de vivre de sa plume

28 ÉTAT DES LIEUX

Film-documentaire.fr

31 WWW

Directeur de la publication
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction
Stéphane Joseph
Martine Mast

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask

Graphiste assistant
Joachim Werner

Photogravure
Newmeric

Impression
Frazier,
tirage 10 000 exemplaires,
août 2016

Astérisque est édité
par la Société civile des
auteurs multimedia.
N° 55 – août 2016
ISSN 2256-6872
Société civile à capital
variable.
RCS Paris, D 323 077 479
APE 923A

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

Une fenêtre sur les rêves

PAR ANNE GEORGET, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

À l'heure de l'été toujours riche en festivals plus inventifs les uns que les autres, il est bon de se retrouver au Banquet de La Grasse pour discuter livres, à Saint-Laurent-sous-Coiron un casque sur les oreilles, rallier les photographes à Perpignan, découvrir des documentaires au FID... Haltes chaleureuses, propices à la rencontre avec d'autres auteurs mais aussi avec un public gourmand d'œuvres originales qui peinent, un peu plus chaque année, à trouver leur place à la radio, dans les magazines et à la télévision. J'en veux pour preuve les films bénéficiaires d'une bourse Brouillon d'un rêve audiovisuelle dont un sur deux trouvait une diffusion à la télé il y a dix ans, un tiers seulement aujourd'hui. Les projets sont pourtant toujours aussi originaux et le comité de sélection toujours aussi exigeant. Mais la grande fenêtre sur le monde que devrait être notre télévision rétrécit et laisse hors champ ces films qui attirent pourtant un public enthousiaste et attentif. Un public qui paie sa redevance lui aussi et est donc en droit d'attendre dans son poste ou sur sa tablette ces œuvres originales qu'on ne voit plus guère que dans les festivals. Je fais partie de ceux qui espèrent encore de la télévision. Merveilleux médium, qui permet d'atteindre un public large et surtout de toucher des spectateurs parfois malgré eux, happés par nos histoires alors qu'ils n'avaient pas prévu de s'y arrêter. Il ne faut pas renoncer à ces rencontres improbables. Ce serait pure folie politique à l'heure du grand repli sur soi. La télévision publique a un rôle majeur à jouer. Proposer et ne pas seulement répondre à la demande. Tisser du lien avec le voisin, avec le lointain. Partager l'intelligence du cœur et le « je ne sais pas », prendre le temps quand tout urge. Bien sûr la fréquentation des festivals en constante progression fait chaud au cœur, il est bon de s'y ressourcer et c'est pourquoi la Scam en soutient une soixantaine aux quatre coins de France. Je vois pourtant un danger, une démission, à exposer nos œuvres... uniquement dans ces écrans. « Mais que faire quand on ne veut plus de nous » me demandait un auteur qui depuis quelques années diffuse ses documentaires au cinéma faute de pouvoir les faire exister sur le petit écran. Que faire ? Se battre encore et toujours. C'est un des objectifs de mon mandat que de pousser à la création d'un espace dédié à ces œuvres décalées dans le groupe France Télévisions. Arte a sa « Lucarne », et a promis qu'elle survivra au départ de Luciano Rigolini. Il est stupéfiant que sur quatre chaînes nationales, le groupe public n'offre aucune case où toutes les écritures pourraient trouver leur public. Le service public doit toucher un grand nombre de spectateurs.

Ne soyons pas naïfs, l'audience a son importance, les esprits chagrins et libéraux seraient bien vite là pour dire que cela coûte trop cher par tête de spectateur. Mais s'il doit parler à tous, il n'est pas obligé de le faire pour tous en même temps. Chaque spectateur ne doit-il pas y trouver son compte ? Aujourd'hui les amateurs d'œuvres très singulières sont tentés de remiser leur télé à la cave. Un responsable de chaîne à qui la Scam suggérerait la création d'un tel espace a répondu sans rire « j'aime tellement le documentaire que je ne veux pas le reléguer dans une case confidentielle » ! Avec la télé de rattrapage, l'argument ne tient pas, surtout pour ces œuvres souvent à même de créer un écho, un buzz, y compris international. Un autre annonçait avec un ton de cassandra que l'heure était plutôt à « sauver la place du documentaire tout court ». C'est vrai, il y eut de quoi douter de l'intérêt de la nouvelle équipe dirigeante de FTV pour le genre. Il a fallu presque une année pour que Delphine Ernotte Cunci s'exprime publiquement sur le sujet. C'est chose faite¹, je ne peux qu'espérer que sa profession de foi inspire les dirigeants des chaînes du groupe. Et nous serons vigilants à ce que ces mots forts prennent corps à l'antenne. Mais n'est-il pas temps pour France Télévisions de parler vraiment à tous ? L'heure de créer une fenêtre sur les rêves ? Le spectateur est-il aussi univoque, lisse et convenu que le prétendent les études ? Parions que Madame et Monsieur Toutlemonde peuvent aussi être devant leur poste à regarder *Les Yatzkan*², *At (h) ome* ou *La sociologue et l'ourson*. C'est la morale de ma rencontre surprise au Festival des Étoiles avec mon poissonnier, grand amateur de documentaire, dont j'ignorais la passion. ✨

¹ Dans le Film français : « Le documentaire a une force incroyable pour raconter des histoires, livrer un point de vue et faire écho avec la société. Il y a une grande capacité d'innovation et de création dans le documentaire ».

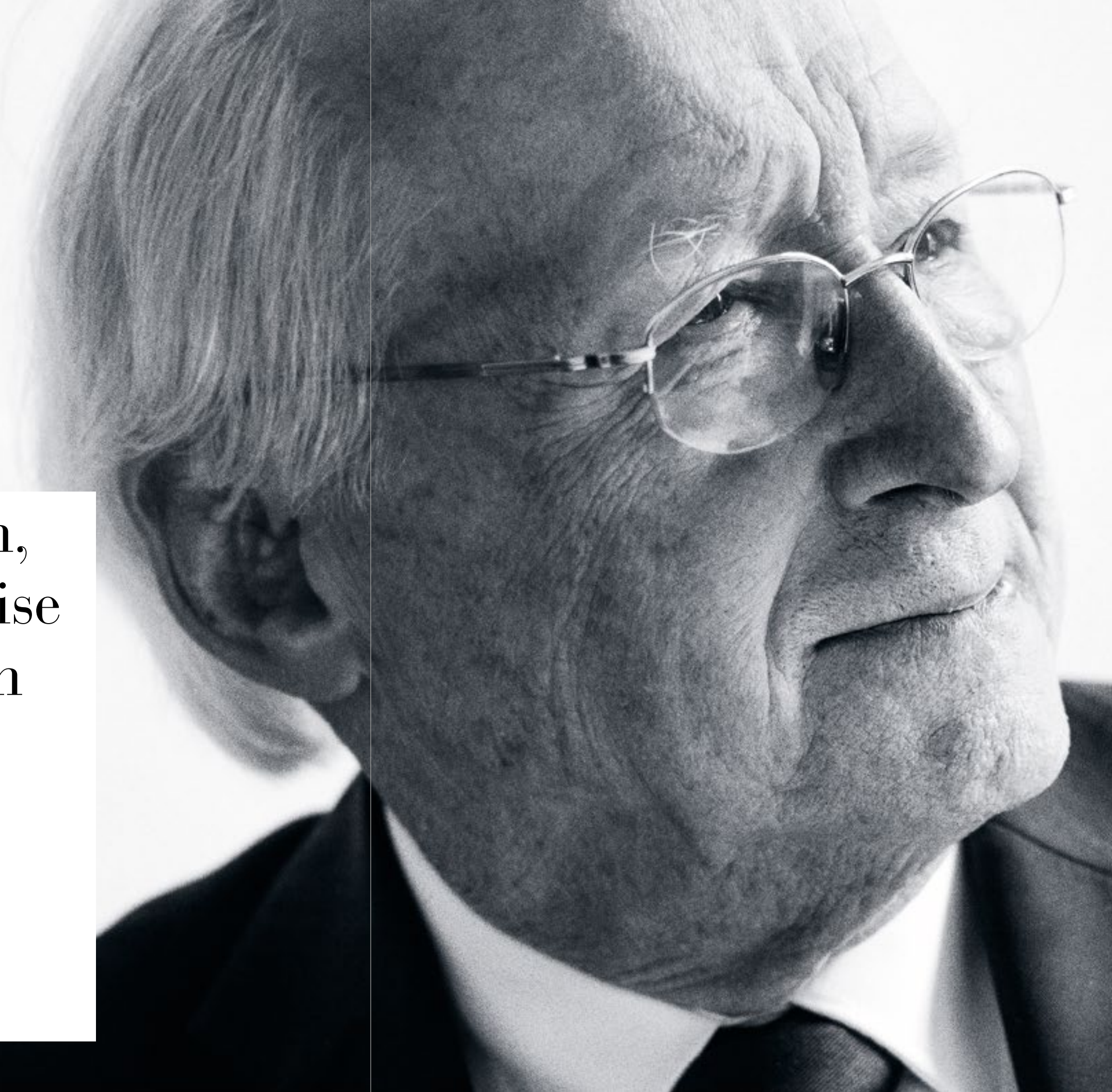
² *Les Yatzkan* d'Anna-Célia Kendall, *At (h) ome* d'Élisabeth Leuvreij projetés lors de la journée Brouillon d'un rêve à Lussas ou *La sociologue et l'ourson* de Mathias Théry et Étienne Chaillou sorti au cinéma.

Pierre Wiehn, éminence grise de la création

PAR ANNE CHAON, JOURNALISTE



photo Matthieu Raffard



Très tôt, Pierre Wiehn* a voulu parler aux femmes. Femmes du matin ou de l'après-midi, elles méritaient une égale attention, mais pas la même. Bien avant le concept de la « ménagère de moins de 50 ans », cible des grilles taillées sur-mesure pour vendre du bouillon-cube et du chocolat, il voulait faire entrer le vaste monde dans leur salon. Des ondes de France Inter aux écrans d'Antenne 2 et de TF1, il a fait entendre des voix nouvelles, frondeuses, intimes, confidentes. Et donné à « écouter la différence ».

« L'avantage de la radio, c'est que personne ne vous voit ». Goguenard, Pierre Wiehn s'apprête à dérouler une carrière démarrée dans le djebel algérien, quand France 5 s'écrivait à la romaine, avec un V « comme Victoire ». Il est arrivé la rosette au revers de son veston marine, bravant les embarras du parking autour du Parc Monceau. Malgré la quasi-certitude de s'être mal garé, il conserve un large sourire et une parfaite urbanité, une grande élégance et beaucoup de patience. Plonger dans ses souvenirs l'effraie un peu — « j'ai l'impression de visiter un cimetière » confie-t-il plus tard au bas d'une double page manuscrite qui remonte, date par date, le fil du temps et des très nombreuses fonctions auxquelles son talent et un solide réseau — « une bande » préfère-t-il — l'ont appelé.

Sa bande, donc, date d'avant même le service militaire, quand étudiant en droit à Bordeaux il lance un petit journal universitaire et monte à Paris, comme on disait alors pour donner toute la mesure de l'aventure, afin d'y rencontrer de joyeux drilles à l'impertinence singulière en cet après-guerre crispé (on est en 1952). Au 116 avenue des Champs-Élysées, il est accueilli « comme un cousin de province », sans chichis ni façons, par Pierre Desgraupes et Roland Dhordain qui animent le journal parlé de *Paris vous Parle*, chaîne parisienne qui disparaîtra plus tard avant la création de France Inter. Autour de la table, on lui présente d'autres trentenaires, Michel Péricard, Pierre Dumayet... Séduit par cette façon nouvelle « de parler du temps et des hommes », le futur avocat tourne le dos au barreau et rejoint une école de journalisme. Cette brève rencontre change doublement le cours de sa vie car ces jeunes trentenaires vont prendre en mains l'audiovisuel public dès la fin de la guerre d'Algérie.

Mais pour le moment il faut filer sous les drapeaux. La République, généreuse, vous en donne alors pour trois ans : le lieutenant Wiehn en profite pour se faire les dents, reporter Nagra à l'épaule, puis responsable de la radio-télévision à Tlemcen, Constantine, Alger et Oran. Il voit arriver Daniel Costelle, Philippe Labro... « On ne nous demandait pas si on savait, on nous disait : tu fais ». Des souvenirs qu'il rassemble d'une formule sobre : « Je regrette ce que j'ai vu, mais pas de l'avoir vu ».

À son retour en métropole, il est d'abord appelé par Radio Monte-Carlo pour présenter les journaux, mais très vite, Georges Drouet puis Roland Dhordain, chargés de réformer l'audiovisuel public, lancent France Inter et le font venir aux programmes, comme producteur animateur et chroniqueur. Avec son complice Edmond Charlot, l'éditeur de Camus rencontré en Algérie, ils lancent une émission baptisée comme un numéro de téléphone de l'époque, *Archives 14-64* : « On y parlait de tout pendant trois heures le matin, de culture, de la vie des gens,

des mœurs... » — « Et l'après-midi, on fait quoi ? » lui demande Dhordain. L'après-midi, on va parler aux femmes, restées seules à la maison. Aux ménagères. « Il n'y a pas grande chose pour elles. Or le public de l'après-midi est différent, les gens n'ont pas la même disponibilité d'écoute ». *Faisons bon ménage*, de 1964 à 1968, va leur parler des choses de la vie. « On ne cherchait pas à éduquer, mais à partager la culture. Essayer de dire simplement ce qu'on essaie de comprendre. Il faut du respect aussi, ce ne sont pas des enfants avec une plume Sergent-Major ».

Cueilli par Mai 68 qu'il n'a pas vu venir, de son propre aveu, trop occupé pense-t-il à profiter d'un monde qui avait changé pendant l'exil algérien, il a quand même le réflexe, avec François-Régis Bastide et Michel Polac, de créer le Syndicat des producteurs et animateurs de radio, le SPAR. « On avait le sentiment qu'il fallait s'organiser pour ne pas disparaître ». D'ailleurs d'autres ont eu la même idée dans leur coin, les Pierre, Dumayet et Desgraupes. Histoire de ne pas se faire débarquer par les grands vents du changement ou de la reprise en main. À l'antenne il lance les *400 coups* et bientôt le concours de reporter *Envoyé Spécial*, dont la première édition est remportée par Patrick Poivre d'Arvor. Dans son recueil de souvenirs, PPDA rend hommage à ses « parrains » dans le métier, Roland Dhordain et Pierre Wiehn (*Seules les traces font rêver*, J'ai lu).

Dhordain, installé désormais (1971) aux manettes de la première chaîne de télévision, fait appel à ses connaissances pour constituer son équipe. Premier transfert vers le petit écran : Desgraupes est à l'info, Pierre Wiehn devient conseiller du président. « On n'était pas si nombreux à savoir faire ce métier alors » justifie-t-il. Le « milieu » de la télévision est encore une cour de récré. La bande se recompose donc avec Étienne Mougeotte, Joseph Pasteur, Philippe Gildas, François Henri de Virieu, Charles Dutoit... Une équipe de francs-tireurs dont le pouvoir, se souvient-il, « se débarrasse assez vite ».

L'année suivante, retour à la radio par la grande porte grâce à Jacqueline Baudrier, première femme à la tête de Radio France : adjoint de Jacques Salbert à la tête des programmes, puis directeur de France Inter jusqu'en 1981, Pierre Wiehn renouvelle les genres et les voix : Ève Ruggieri et Jacques Pradel pour raconter des histoires ; Pierre Miquel, Pierre Salinger et Henri Amoureux pour raconter l'Histoire ; Jean-François Kahn, Gérard Calvi, Jean-Louis Foulquier, Claude Villers et Patrice Blanc-Francard pour parler musiques, toutes les musiques, en explorant tous les genres selon les heures et, surtout, « sans chasser personne ». C'est encore Bernard Lenoir, Jean-Christophe Averty et Pierre Desproges. Ou Kriss à la voix de sirène et Jean Garetto, pour chuchoter à l'oreille de l'auditeur. *Pas de panique !, Feed Back, Marche ou Rêve, Le Tribunal des flagrants Délires, Loup Garou, À Cœur et à Kriss...* Ça vous dit quelque chose ? Ô les riches heures : ces émissions mythiques qui chantent encore au cœur des baby-boomers voient le jour à cette époque. De l'invention et de l'audace.

Il en faut pour aller chercher Françoise Dolto par la manche et la coller derrière un micro. « La psychiatre était absente de France Inter. Ménie Grégoire était déjà sur RTL mais j'avais une autre idée. Or le directeur des programmes m'avait parlé de Dolto avec

beaucoup d'admiration ». Il se donne du mal pour la convaincre, ça ne l'intéressait pas disait-elle. Enfin le concept est arrêté : que du direct, mais pas d'auditeurs à l'antenne, seulement leurs courriers dont la psychanalyste dégagera le thème du jour. « Ce n'était pas un divertissement, elle le faisait avec sérieux, avec ce ton de grand-mère tartine qui permettait d'évoquer des sujets difficiles d'une manière rassurante ». Succès considérable.

En arrivant dans ses fonctions, Pierre Wiehn s'était étonné de l'absence de femmes à l'antenne alors que plus de la moitié de l'audience était féminine. D'Ève Ruggieri le matin à Françoise Dolto l'après-midi, Anne Gaillard et ses coups de gueule pour la défense à coups de serpe du consommateur, Macha Béranger dans la nuit avec sa lampe et son chapeau, bientôt « toutes les tranches ont eu leur repère féminin ». En équilibrant les équipes entre rêveurs et pragmatiques, « les aériens et les terriens » : « Pour moi il n'y a pas d'autres catégories : le mariage divin c'est d'arriver à les faire vivre ensemble ». Comme Ève Ruggieri et Bernard Grand. « C'est très important de trouver la bonne distribution. Tout le monde ne peut pas jouer *l'Avare*, ou *Chimène* ».

Pierre Wiehn imagine une radio différente et en fait son slogan : « France Inter, écoutez la différence ». Et ça marche. Car bien sûr il mesure le succès et l'audience : « Quand vous allez au stand de tir, à la fête foraine, vous êtes content de savoir combien vous avez fait de points » relève-t-il. Les auditeurs sont-ils là ? Qui sont-ils ? « Comme au théâtre quand les acteurs écartent le rideau pour épier la salle ». Avec lui, France Inter lance pour la première fois des études d'opinion pour mesurer l'intérêt des auditeurs : ce sont eux qui spontanément, évoquent « la différence ». La diversité de tons est parvenue à toucher des publics très divers qui se retrouvent dans l'âme de la radio.

« Il n'y a pas la radio et la vie ; la radio est un sous-ensemble de la vie et on voit bien comment, tout à coup, la sensibilité évolue : la curiosité, la nostalgie, la nouveauté, tout participe du corpus d'une radio » décrypte-t-il. Quand il rejoint en 1981 son ami Pierre Desgraupes à la tête d'Antenne 2, il continue d'appliquer cette recette qui n'en est pas une, mais bien plutôt une conviction. Parler à tout le monde sans chasser personne.

Pierre Desgraupes, le « grand frère » admiré, la référence de *Cinq colonnes à la Une* qu'il a déjà côtoyé sur *la Une du temps* de

Roland Dhordain, lui a confié la production et la programmation avec un titre ronflant, Directeur de la création, qui fait rigoler les copains. Installée avenue Montaigne, face au théâtre des Champs-Élysées, la bande se reforme : Robert Chapatte, François Henri de Virieu, Christian Dutoit. L'imagination au pouvoir : Pierre Wiehn installe la télé du petit-déjeuner avec William Leymergie déjà, la gym du dimanche avec Véronique et Davina, face à la messe, psy-show avec Pascale Breugnot, Yves Montand joue *Vive la Crise*, Pierre Lescure bichonne *Les Enfants du Rock*. Sans oublier une émission politique new-look, introduite par un générique des Beatles : *L'Heure de Vérité* sera la première — « On nous l'a assez reproché ! » — à inviter Jean-Marie Le Pen. « Il avait son électorat, à nous de ne pas lui cirer les pompes » se souvient Pierre Wiehn qui se retourne sur la période avec une immense tendresse. « On a mis en place une grille qui n'était pas si mal que ça ! » glisse-t-il avec un sourire faussement timide.

Sur Antenne 2, il reproduit ce qu'il avait si bien réussi à Inter avec la bénédiction de Desgraupes : le patron a toujours prêché en faveur de « la Mercière de Carpentras », une auditrice, qui du fond de sa cuisine, au fond de sa région, devait capter l'air du temps et saisir tous les programmes. Pierre Wiehn partageait cette conviction et l'appliquait à la lettre. « Il fallait de l'audace et de l'ambition » souligne-t-il aujourd'hui. Et la mercière de Carpentras ne devait rien en perdre. Là encore la mesure de l'audience est importante, il faut savoir qui suit les programmes, comment ils sont reçus. « Mais ce n'était pas pour attirer la publicité, sinon vous êtes sûrs de rentrer dans le mur » estime-t-il en considérant avec une certaine pitié les petites-filles de la mercière : comme si la télé ne s'intéressait plus à elles que lors de leurs passages en caisse.

Avec la première cohabitation en 1986, la fine équipe quitte la 2, installée bien en tête de l'audience devant la Une. « Notre présence n'était plus souhaitée ». Avec un ami il monte sa société de conseil, Wiehn & Associés Conseil, WAC — ça sonne bien, dans l'air du temps. Le PAF est en pleine redéfinition, c'est l'explosion des rubriques Médias dans les grands journaux. Quand la famille Bouygues rachète TF1, WAC est appelé à son chevet : « C'était plein de gens que je connaissais, mais d'être extérieur me donnait une certaine souplesse ». Ses CV officiels sont discrets sur cette collaboration, parce que, précise-t-il, il en a « moins de souvenirs et n'en était pas le patron. Seulement le conseiller. Les décisions étaient prises par Mougeotte et Le Lay ».

Conseiller, éminence grise de l'audiovisuel : Pierre Wiehn continue ensuite de surveiller et de gérer le PAF, à Médiamétrie, au CSA... Ces télévisions qui se créent le passionnent. Lui avait planché sur des projets de chaîne d'information en continu — le projet était baptisé LCI, la chaîne info — et de chaîne cryptée, avant la naissance de Canal, refuse de se demander aujourd'hui s'il y a de la place pour toutes. « Est-ce qu'on se demande s'il y a la place de lancer un journal ? » Chacun prend ses risques juge-t-il. ✱

*Prix d'honneur 2016 de la Scam.

LES ÉTOILES 2016

PAR **CHRISTIAN ROUAUD**, PRÉSIDENT DU JURY

Lorsqu'on a le privilège de siéger au jury des étoiles, on s'installe devant son écran avec beaucoup de tranquillité. Les films ont été sélectionnés parmi plusieurs centaines par nos collègues, (une pensée émue pour eux !), il n'y a plus qu'à se laisser aller à la volupté de la découverte, se laisser séduire ou bousculer sans résistance, même si on n'oublie pas que les préjugés sont là, terribles, tapis dans un coin de la tête : le bon goût, (dont le père Hugo disait que c'est « une précaution prise par le bon ordre »), ce qui se fait et ce qui ne se fait pas, ce qui est beau et ce qui ne l'est pas, ce qui fonctionne ou ce qui ne marche pas. Et si ça marchait quand même ? Prendre le temps de regarder ces films, c'est se donner un grand plaisir de cinéma, évidemment, mais c'est aussi, sans qu'on y prenne garde, faire retour sur notre propre travail. Car on est très lucide sur ce qui grince dans les films des autres : un plan trop long ici, un manque d'exigence sur la lumière ou le cadre, une musique lourdingue, un montage maladroit... Et puis voici la bonne idée qui nous stupéfie, une audace, un raccord qu'on n'aurait pas osé, un plan admirable qui nous submerge de sa beauté et nous fait éprouver le sentiment le plus jouissif qu'on puisse ressentir devant une œuvre d'art : l'admiration. La possibilité d'une étoile...

C'est le moment de retrouver les membres du jury, Amalia Escriva, Anne Gintzburger, Thierry de Lestrade et Pauline Horovitz, dont je salue ici la qualité d'écoute et l'ouverture d'esprit. Car la Scam avait bien fait les choses : c'est peu dire que nos sensibilités étaient diverses, et nos réactions imprévisibles. Au premier tour de table, huit documentaires seulement ont fait d'embellie l'unanimité ! Tel film dont on n'avait vu que les défauts et les ficelles de fabrication provoquait l'enthousiasme d'un(e) collègue, tel autre qui nous avait bouleversés suscitait l'indifférence, voire la franche hostilité. Cette confrontation devenait un exercice de modestie. Nous redécouvrons que les films n'existent que devant un public, que nous les regardons armés

de nos préoccupations du moment, de nos présupposés esthétiques, du souvenir de films comparables, de l'état de notre réflexion sur le documentaire. Tout cela éminemment fragile et relatif. En effet, qui ne s'est jamais enthousiasmé pour un film, revu avec grand ennui vingt ans plus tard... ou l'inverse ?

Du coup, comme nos prédécesseurs, plutôt que de voter des majorités relatives un peu molles, nous avons fait le choix d'entériner des propositions minoritaires, du moment qu'elles étaient défendues avec ferveur par l'un(e) ou l'autre d'entre nous. Cela dit, nous sommes très heureux de mettre en lumière ces trente films, qui, chacun à sa manière, témoigne d'incontables personnalités d'auteurs. Malgré les difficultés, qu'il n'est pas nécessaire de rappeler ici, le documentaire vit. Certains films sont de remarquables synthèses, d'autres atteignent à l'universel par la description de destins singuliers, deux ou trois sont de purs chefs-d'œuvre. Tous nous racontent des histoires, qui sont d'une certaine façon les nôtres, pour peu que nous nous intéressions à ce qui nous entoure. Il y a beaucoup d'horreurs dans ces films, mais aussi des fulgurances de lumière et d'espoir. Le documentaire nous donne à voir le monde avec acuité, c'est parfois éprouvant mais c'est ce qui fait sa beauté et sa raison d'être : son regard ne fuit pas. Il nous enjoint de ne pas détourner les yeux, il est le témoignage d'une intelligence, d'une pensée en action... et d'une écriture.

Cette constatation d'évidence me remet en mémoire les recommandations ironiques d'Andrzej Wajda à propos de la censure : « Premièrement, ne pense pas. Si tu penses, ne parle pas. Si tu parles, n'écris pas. Si tu écris, ne publie pas. Si tu publies, ne signe pas. Si tu signes, ne sois pas surpris ». Puissent ces films aujourd'hui étoilés nous inciter à continuer à penser, écrire et réaliser librement... et à signer, quoi qu'il en coûte. ✱



À mots couverts*
d'Alexandre Westphal et Violaine Baraduc
Doc Net Films Éditions, Les Films de l'embellie, 88'



Burundi :
ils ont tué la démocratie
de Charles Emptaz et Pierre Creisson
Arte, La Bonne prod et Arte G.E.I.E., 37'



Disparus :
la guerre invisible de Syrie
de Sophie Nivelles-Cardinal et Étienne Huver
Arte, What's up films et Arte G.E.I.E., 54'



Encerclés par l'État islamique
de Xavier Muntz
Arte, Premières Lignes Télévision et Arte G.E.I.E., 50'



Engrenage : les jeunes face à l'islam radical
de Clarisse Feletin
France 5, Bonne Pioche Télévision, 52'



Fifi hurle de joie, le chef d'œuvre inconnu
de Bahman Mohassess
de Mitra Farahani
Ciné + Club, Butimar productions et Écran noir productions, 98'



Guantanamo limbo : dans l'enfer de l'oubli
de Marjolaine Grappe, Christophe Barreyre et Emmanuel Chariéras
LCP, Babel Press et Arte G.E.I.E., 56'



Home sweet home
de Nadine Naous
Vosges Télévision, TS productions, Paris Brest productions, Umam Productions, 59'



I don't belong anywhere — Le cinéma
de Chantal Akerman
de Marianne Lambert et Luc Jabon
RTBF, Artémis Films productions, La Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, CBA et RTBF, 67'



Je suis le peuple*
d'Anna Roussillon
TSR, Hautlesmains productions et Narratio films, 111'



Killing Time — entre deux fronts*
de Lydie Wisshaupt-Claudiel
Arte, Cellulo Prod, Les productions du Verger, CBA et Arte France, 88'



La bataille de l'eau noire
de Benjamin Hennot
Be 1 TV, YC Alligator Film, RTBF, Voo, Be TV et Wip, 73'



La révolution des femmes, un siècle de féminisme arabe
de Feriel Ben Mahmoud
France 3, Drôle de Trame, 54'



La solution pacifique
de Renaud Villain, Ludovic Gaillard et Camille Le Pomellec
VRT, Babel Press, 58'



L'Académie de la folie
d'Anush Hamzehian
France 3 Corse, Via Stella, Point du jour et France Télévisions, 52'



Le bonheur est dans le béton
de Lorenz Findeisen
France 3 Paris Ile-de-France Centre, Les Films du tambour de soie, Axman production, Ancora Film, France Télévisions et Česká televize, 52'



Le libraire
de Catherine Bernstein et Assen Vladimirov
Histoire, Les Films de l'Aqueduc, Mouvement, Profilm, France Télévisions, Histoire et Mosaik télévision sans frontière, 51'



Les chèvres de ma mère
de Sophie Audier
OCS Max, Mille et Une productions, 97'



Les Yatzkan*
d'Anna-Célia Kendall Yatzkan
Arte, Idéale Audience et Arte France, 75'



Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, un duo infernal
de Catherine Aventurier, Nathalie Bourdon et Erwan Luce
France 5, MFP, 52'



My American (way of) life
de Sylvain Desmille
LCP, Les Batelières productions et LCP, 60'



Noche Herida [Nuit blessée]*
de Nicolás Rincón Gille
RTBF, Voa films, CBA, 86'



Qui contrôle la mer ?
de Baudouin Koenig et Michel Koutouzis
Arte, mano a mano et Arte France, 85'



Shoah, les oubliés de l'Histoire
de Véronique Lagoarde-Ségot
Arte, Mélisande films et Arte France, 53'



Tutto Bianco
de Morena Campani et Caroline Agrati
Ciné + Classic, Label Vidéo, France 3 Corse ViaStella, Rubis productions et Overcom, 54'



Un baptême du feu
de Jérôme Clément-Wilz
France 4, 2P2L, 65'



Une bombe de trop
d'Audrey Valtille
Ciné + Club, Agat Films & Cie et Ciné +, 53'



Une leçon de musique
de Marie-Ange Gorbanevsky
Cinaps TV, FAS production et Cinaps TV, 67'



Une vie normale
de Gaël Breton, Édouard Cuel
Public Sénat, L'Arbre productions et Bagan Films, 56'



Vivre sa mort
de Manu Bonmariage
RTBF, Azimut Production, RTBF et GSARA, 72'

Les 30 films étoilés, en présence de leurs auteurs, rencontreront leur public lors du Festival des Étoiles, les 5 et 6 novembre 2016 au Forum des images (entrée libre) en partenariat avec Télérama.

Les diffuseurs mentionnés correspondent à la première diffusion de chaque œuvre en France, Belgique, Suisse ou Canada francophone, conformément aux règles d'éligibilité aux Étoiles stipulées dans l'appel à candidatures.

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



Catherine Zask

Prix d'honneur

Prix des auteurs de la Scam
Pierre Wiehn

Télévision

Prix Charles Brabant
pour l'ensemble de son œuvre
Patricio Guzmán

Prix de l'œuvre de l'année
Delphine Deloget et Cécile Allegra
Pour *Voyage en Barbarie*
60', Cécile Allegra, Memento
Productions, Public Sénat, 2014

Prix Découverte
Myriam el Hajj et Laurent Roth
Pour *Une saison de chasse*
60', Inthemood, Abbout Production,
France 3 Corse ViaStella, 2015

Prix international de la Scam
Ruth Beckermann
Pour *Die Geträumten*
89', Ruth Beckermann Filmproduktion,
Autriche, 2016
Prix remis dans le cadre du festival
Cinéma du réel

Prix Anna Politkovskaïa
Nirit Aharoni
Pour *Strung Out*
1 h50, Movie Plus productions,
Israël, 2015
Prix remis dans le cadre du Festival
international de films de femmes

Prix La Croix du documentaire
Ioanis Nuguet et Samuel Luret
Pour *Spartacus & Cassandra*
81', Morgane production, 2014
Prix remis au cinéma Le Balzac, Paris

Radio

Prix pour l'ensemble de son œuvre
Kathleen Evin

Prix de l'œuvre de l'année
Aurélia Balboni
Pour *Les Mots de ma mère*
52', Radio Panik, 2015

Prix Découverte
Élodie Font
Pour *Lettre à Élodie*
Dans le cadre de la *Nouvelle interna-
tionale*, la matinale de Radio Nova

Prix

Scam

2016

Écrit

Prix Joseph Kessel
Catherine Poulain
Pour *Le grand Marin*
Éditions de L'Olivier, 2016
Prix remis dans le cadre du festival
Étonnants voyageurs

Prix François Billetdoux
Philippe Forest
Pour *Aragon*
Éditions Gallimard, 2015

Photographie

Prix Roger Pic
Pierre Faure
Pour *Les Gisants*
Studio Hans Lucas, 2013

Prix Mentor
Léonora Baumann
Pour *Le Bois congolais : à quel prix ?*

Prix Pierre et Alexandra Boulat
Alfonso Moral
Pour *Shadows of Tripoli*
Agence Cosmos, 2014
Prix remis dans le cadre du festival
Visa pour l'image

Écritures et formes émergentes

Prix de l'œuvre d'art numérique
de l'année
Paul Wenninger
Pour *Uncanny Valley*
13'30, Films de Force Majeure, KGP
Production, Kabinett ad Co., 2015

Prix des nouvelles écritures
Jean-François Reverdy
Pour *Matière Première*
26', Les Productions de l'œil sauvage,
2015

Prix Jeune talent art numérique
(Scam / Centquatre-Paris / Arte Creative)
Justine Pluvillage
Pour *Cuisine américaine*
17'30, Le Fresnoy, 2015
Prix remis au Centquatre Paris, dans
le cadre du festival Temps d'images

Institutionnel

Prix de l'œuvre de l'année
Bruno Fabresse
Pour *REV3, La 3^e Révolution industrielle*
7'15, Mediativy pour la Région Hauts-
de-France, 2015

Journalisme

Prix Christophe-de-Ponfilly
pour l'ensemble de son œuvre
Marie-Monique Robin

Prix de l'investigation Scam au Figra
Laurent Richard
Pour *Mon président est en voyage*
d'affaires
70', Premières Lignes Télévision,
France 2, 2015
Prix remis au Figra

Prix Scam Télévision Grand Format
Xavier Muntz
Pour *Encerclés par l'État islamique*
51', Premières Lignes Télévision,
Arte, 2015
Prix remis au festival Prix Bayeux-Calvados
des correspondants de guerre.

Paul Pauwels, l'Europe pour ADN

AVEC ANNE-LISE CARLO, JOURNALISTE

Paul Pauwels est directeur du European Documentary Network (EDN) depuis 2013. Cette organisation internationale promeut le documentaire et informe les professionnels du secteur sur les possibilités de financement et de production en Europe.



dessin Catherine Zask

ANNE-LISE CARLO — L'European Documentary Network fête cette année ses vingt années d'existence.

Son rôle a-t-il beaucoup évolué durant cette période ?

PAUL PAUWELS — Il y a plus de deux décennies, un petit groupe de professionnels européens du documentaire réunis alors à Marseille, a souligné la nécessité évidente de créer une organisation qui défendrait les intérêts de la communauté documentaire tout en étant un réseau professionnel de partage de connaissances et d'informations. Parti de rien, ce groupe n'a cessé de croître ensuite en nombre de membres. Au sein même de EDN, une équipe très motivée a réussi, au fil des ans, à construire ce relais solide du secteur documentaire. Je poursuis aujourd'hui cette mission initiale qui, bien sûr, s'est enrichie en fonction des besoins du secteur.

Comment votre réseau s'est-il mis en place concrètement ?

EDN est né en disant au monde du documentaire : « nous pouvons vous aider ! ». Or les gens à qui s'adressait EDN travaillaient jusque-là chez eux, dans leur propre cuisine avec une chaise et une table. C'est souvent ainsi que l'on produisait un documentaire à l'époque. Mais peu à peu, les expertises se sont améliorées, le monde du documentaire est devenu plus exigeant et les budgets ont dans le même temps augmenté. En face, il y avait aussi davantage de clients parce que la télévision publique voulait soudainement des programmes différents pour se défendre vis-à-vis de la télévision privée. Mais le professionnalisme n'était pas encore à la hauteur des besoins. C'est dans ce but que sont nées nos sessions de *pitch* de projets. Au tout début, les ateliers se tenaient à Copenhague car je dois rappeler que EDN existe grâce au Danemark. Le Danish Film Institute et le ministère de la Culture danois nous ont soutenus dès le départ pour pouvoir lancer notre initiative. Peu à peu, des ateliers se sont aussi organisés avec le soutien de partenaires locaux en Italie, en Espagne, au Portugal, en France, en Hollande... Cela a contribué au développement professionnel du secteur du documentaire. Dans certains pays, nous avons dû aussi travailler au niveau national : en Italie, au Royaume-Uni, en Écosse, au Portugal il n'y avait pas d'associations professionnelles de documentaristes. Après la chute du Mur de Berlin, une grande partie de notre travail a été réalisée en Europe de l'Est. Dans ces pays, les gens nous disaient sans cesse : « Personne ne s'intéresse à nos histoires, nous ne pourrions pas trouver d'aide en Europe... ». Il a fallu les convaincre du contraire et leur donner confiance. L'Institute for Documentary Film à Prague, le Balkan Documentary Center à Sofia, qui ont beaucoup de succès à présent, sont réellement des enfants de EDN !

Les ateliers de *pitching* coorganisés par EDN ont lieu notamment à Lisbon Docs ou à Docs in Thessaloniki. Avec la professionnalisation avancée du documentaire, sont-ils toujours d'actualité ?

Plus que jamais ! Lorsque l'on a commencé à faire ces sessions, il y a vingt ans, tout le monde était un héros, un génie. On disait : « tout le monde va vous aider et vous allez trouver de l'aide internationale » et c'était le cas. Aujourd'hui, c'est beaucoup plus difficile. C'est pourquoi nous faisons une première sélection très stricte des projets qui nous sont proposés. Pour un atelier comme celui de Lisbonne, nous recevons au départ cent à cent dix propositions et nous pouvons en choisir seulement vingt. Nous essayons de mixer les projets venant de différents pays et des réalisateurs avec des expériences différentes. Des collaborations naissent souvent ensuite de ces échanges.

À Lisbonne, il y a en général au moins quatre projets de films qui déjà trouvent des coproducteurs. C'est très important parce que cela aide à la construction d'un monde professionnel et européen du documentaire face à un Netflix par exemple. Lorsqu'un producteur belge travaille avec un producteur polonais sur un projet polonais, nous défendons concrètement la diversité européenne. De plus, les pays d'Europe de l'Est ont tellement d'histoires intéressantes à raconter et le fait que ce soit justement un producteur belge qui permette de faire émerger une de ces histoires, je trouve cela particulièrement intéressant.

Dans ces ateliers, je dis toujours aussi aux gens : « Ne vous méprenez pas vis-à-vis des gens que vous avez en face de vous dans les forums. Ce ne sont plus eux qui prennent la décision finale d'acheter ou pas votre projet. Dépêchés par les chaînes télé, ils deviennent ensuite vos avocats car ils doivent ensuite *pitcher* eux-mêmes votre projet devant toute leur hiérarchie et le département financier. Et au minimum six ou huit mois après, avec un peu de chance, ils reçoivent le feu vert pour votre film ». Catherine Le Goff ou Thierry Garrel chez Arte ont toujours fait des choix judicieux, sans crainte de prendre des risques. À présent, les chargés de programmes sont très peureux. Il n'y a guère que Mette Hoffmann Meyer de la télévision danoise qui continue d'imposer son audace mais elle sera bientôt, elle aussi, partie.

En fait, vous parlez vous aussi à un dinosaure ! J'ai été moi-même producteur de la fin des années quatre-vingt à 2004, date à laquelle j'ai vendu ma société car je tirais déjà un bilan assez négatif des changements dans le paysage audiovisuel. Mais jusque-là, j'ai vécu une époque dorée du documentaire. J'ai été ensuite pendant deux ans chargé de programmes pour la télévision publique flamande VRT. Ce fut les deux années les plus misérables de ma vie mais j'ai appris énormément des processus de décision dans une chaîne de télévision. Aujourd'hui, en 2016, je vois encore de très bons producteurs raccrocher, épuisés par ces combats pour défendre le documentaire, et cela m'attriste. .../...

« Si les jeunes commencent à aimer le documentaire, le futur public est sauvé ».

Que retirez-vous comme enseignements de ces ateliers montés à travers l'Europe ?

J'aide les documentaristes à vendre leur projet en sept minutes mais je leur dis toujours que s'ils n'ont rien à raconter, ils ne vont rien vendre. Le plus important, ce n'est pas de savoir comment je vends mon film mais bien ce que je raconte. Est-ce que je sais ce que je raconte ? Quelle audience je veux atteindre ? Est-ce que je sais pourquoi je vais consacrer deux ans de ma vie, et probablement une partie de mes économies, pour faire ce documentaire ? C'est cela qui fait un bon *pitch*. Pas le cirque autour.

Or je suis un peu triste quand je les vois ne pas savoir aligner deux mots sur leur film : « ah oui... euh... c'est difficile à dire comme ça... ». C'est incroyable. Ils ne se sont même pas raconté l'histoire à eux-mêmes. Ils ont peut-être trouvé une situation très prometteuse mais pour moi, il y a une très grande différence entre une histoire et une situation, or c'est avant tout une histoire que l'on cherche dans un documentaire. Dans nos ateliers les gens sont confrontés à eux-mêmes. Pendant une semaine, ils sont face à des distributeurs, des producteurs, des chargés de programmes et c'est très dur. Et il y a des personnes à qui j'ai osé dire : « vous avez payé pour être avec nous mais malgré tout, je vous conseille de ne pas *pitcher* votre projet car vos interlocuteurs vont se souvenir ensuite de votre visage... Or votre projet n'est pas suffisamment bon pour être présenté ». Ce sont pourtant des gens qui ont du talent mais cela aide d'être honnête. Bien sûr, nous faisons toujours ces retours de manière bienveillante et les gens apprécient cette sincérité. Je préfère que les gens ne perdent ni trop de temps ni d'argent sur un sujet. L'année dernière par exemple, j'ai vu un documentaire autoproduit de qualité très moyenne. Je m'interrogeais pour savoir qui avait pu accepter de financer ce film. Le réalisateur m'a alors avoué qu'il avait mis lui-même 60 000 euros dans son projet en ajoutant : « Je vais récupérer cet argent par la vente de mon film ». À ce moment-là, mon cœur s'est littéralement écrasé car jamais il ne récupérera cette somme.

Chacun a le droit d'agir comme il l'entend, bien sûr, mais ce n'est pas comme cela que le système fonctionne à mon

sens. Lorsque vous réalisez un documentaire, vous travaillez pour une audience qui se sert de votre film, que celui-ci soit destiné à une télévision, un cinéma ou un DVD. Donc c'est à eux de vous financer. Mais bien sûr ce système est lui-même devenu très compétitif...

Votre rôle au sein de EDN vous empêche d'avoir une vision trop noire sur le documentaire. Comment donner espoir à la jeune génération de réalisateurs ?

Pour commencer, je crois beaucoup à l'éducation du public. Il y a tellement de documentaires à montrer et qui, avec un bon accompagnement éducatif, peuvent apprendre beaucoup de choses aux enfants. Or ces enfants, c'est le public de demain ! Si les jeunes commencent à aimer le documentaire, le futur public est sauvé. C'est dans cette optique que l'on collabore avec Film Platform, une base documentaire en ligne qui vise le monde de l'éducation (écoles, universités et autres institutions) pour rendre accessibles gratuitement de nombreux films dont ils ont acquis les droits. Lancée il y a deux ans aux États-Unis, l'initiative se répand en Europe et EDN les soutient plus que jamais.

Dans le documentaire, EDN investit aussi en direction des jeunes réalisateurs en soutenant les courts documentaires. Un documentaire de 52 ou 75 minutes sur Internet, cela ne passe pas très bien au contraire, un format de 15 ou 26 minutes. Cependant, cela exige une autre écriture, une autre manière de raconter l'histoire. EDN développe en ce moment des ateliers pour *pitcher* les courts documentaires. J'ai vu tellement de très bons documentaires courts que l'on ne pouvait justement pas montrer à la télévision. De la même manière qu'en fiction, un documentaire de 4 minutes peut dire beaucoup de choses fortes. Et je suis persuadé qu'il y a aujourd'hui un public pour cela. En Scandinavie et dans les festivals, l'on commence à diffuser ces formats courts et les gens disent : « il faut absolument nous les montrer ! La télévision, réveillez-vous ! »

Mon questionnement actuel est de créer un environnement pour que les gens puissent réaliser ce genre de productions courtes et en vivre. Dans ce secteur, nous sommes en effet confrontés aux problèmes rencontrés par la génération « Do it yourself » (DIY). Il y a parmi ces jeunes qui réalisent des films sur YouTube de très grands talents mais ce sont des petites flammes qui s'éteignent souvent rapidement. En effet, ils ne gagnent pas d'argent avec leurs films. Parfois même, ils se font abuser car pour les chaînes télé, ces jeunes enthousiastes sont des cadeaux. Ils les envoient alors sur des terres de conflits parfois, en leur disant d'aller filmer en Syrie 200 heures de rushes. Ils en font ensuite un petit sujet, payé à peine 5 000 euros. C'est de la pure escroquerie et les chaînes vendent cela au public comme du documentaire, ce qui est absolument faux. Dans le meilleur des cas c'est du reportage et cela n'a rien à voir.

Le rôle de EDN n'est-il pas justement de travailler sur ces dérives ?

Oui, tout à fait ! Nous avons toujours eu, et ce depuis notre création, un rôle d'information et de sensibilisation des professionnels, du public mais aussi auprès des pouvoirs politiques. Ces dernières années, EDN a aussi publié des guides pour aider le secteur du documentaire à trouver des financements et des coproductions à travers l'Europe. Le paysage du documentaire a beaucoup changé et il faut chercher partout d'autres voies de financement comme le Fonds Audiovisuel de Flandre (VAF) à Bruxelles où nous sommes installés aujourd'hui. Mais c'est très difficile pour un producteur bulgare d'avoir accès à des fonds en Flandre, sauf s'il a justement un coproducteur flamand... Lorsque l'on a entre les mains un projet de film à potentiel européen, il est dommage de passer à côté de telles aides. Ces guides représentent un immense travail réalisé par nos relais sur l'Europe. Ces informations sont également actualisées par nos 950 membres actuels issus de 61 pays qui peuvent être contactés directement via notre base de données.

En tant que producteur dans le passé, vous dites justement avoir perdu du temps pour trouver des financements. Quelles ont été vos erreurs ?

Quand je produisais mes films il y a 25 ans en Belgique, je me suis souvent adressé aux mauvaises personnes. En effet, j'avais négligé d'étudier les différents marchés du documentaire. Donc je continuais à *pitcher* mes projets sans me poser de questions sur les attentes des autres pays en matière documentaire. En face de moi, les gens étaient polis et parfois, ils me donnaient même 2 000 euros. Et pourtant, dans le même temps, d'autres arrivaient à obtenir 10 000 euros... Cela s'est produit plusieurs fois et si j'avais pris la peine d'appeler un collègue producteur pour lui demander quels étaient les tarifs pratiqués sur son marché, je me serais vite rendu compte que j'étais très en dessous. J'ai aussi essayé d'associer des partenaires qui n'étaient pas faits pour être ensemble. Il y a une très grande différence culturelle entre le nord et le sud de l'Europe et même si le sujet de votre film les intéresse, la façon de construire le documentaire peut être très différente. Un pays déteste tout ce qui est *voix off*, un autre l'exige : je ne le savais pas.

Enfin, je suis allé sur les marchés du film que sont le MIP TV, MIPCOM ou Sunny Side of the doc et là j'ai perdu beaucoup d'argent et certainement deux ou trois ans de travail car je n'essayais pas de comprendre comment cela fonctionnait réellement. Là-bas, je voyais beaucoup de personnes qui échangeaient et j'étais jaloux. Je me disais : « sans doute, ils doivent signer un contrat... ». Je me suis senti très seul jusqu'à ce que je comprenne que l'on ne peut pas être sûr qu'à Cannes l'on aura forcément une conversation avec Nick Fraser de la BBC pour lui présenter son tout petit documentaire. Et que tout cela se prépare bien en amont. Ainsi, pendant la Berlinale, nous avons désormais installé avec les organisateurs du festival le « Meet the docs corner » qui joue le rôle d'entremetteur pour ceux qui sont perdus, qui veulent pourtant *pitcher* leurs projets ou rencontrer des gens précieux.

EDN s'apprête aussi à lancer une semaine du documentaire à l'automne 2017 à Bruxelles. Pourquoi le documentaire a-t-il besoin d'un nouveau temps d'échange ?

Je crois plus que jamais dans l'avenir de la forme documentaire. La télévision néerlandaise NPO 2 est une des seules chaînes de télévision publique qui pousse ce genre audiovisuel à l'antenne et cela fonctionne très bien auprès du public. Donc c'est possible ! Quand je vois, notamment en France, la télévision publique lâcher le morceau, je trouve cela triste et cela ne fait que confirmer ma grande angoisse née il y a un an en entendant l'*Union Européenne de Radio-Télévision* dire officiellement que le documentaire n'était plus une priorité pour eux.

C'est justement une des raisons pour lesquelles on veut organiser cette semaine autour du documentaire à Bruxelles. Il faut mettre les sujets délicats sous les feux des projecteurs. Le monde du documentaire doit se défendre et faire son lobbying. Ce congrès durera deux jours a priori et sera centré sur le thème « média et société : le documentaire européen dans un paysage en mutation ». Le nombre de sujets de réflexion sera volontairement limité et à chaque fois, ils auront donné lieu à un travail de collecte d'informations et de synthèse réalisé par des groupes de travail désignés en amont. Nous avons démarré au dernier IDFA à Amsterdam. Maintenant, il faut formaliser les choses et désigner les responsables et intervenants. Le résultat de ce congrès sera un document concret, qui donnera des arguments pour se défendre à tous ceux qui travaillent dans ce secteur.

Nous diffuserons aussi certainement des films à cette occasion. Cela doit devenir la semaine du documentaire européen avec la présence d'écoles avec leurs professeurs, des politiques, le monde financier, le monde de la télévision mais aussi les nouvelles plateformes... Nous travaillons déjà en étroite collaboration avec l'Université Libre de Bruxelles et nous cherchons bien sûr en ce moment des partenaires. Je compte bien sûr sur le soutien du programme Creative Europe, du Fonds audiovisuel de Flandre (VAF), des sociétés de droits d'auteur belges et étrangères. J'espère aussi que les organisations de producteurs, de réalisateurs ainsi que les représentants des différentes régions, notamment françaises, qui font beaucoup dans le soutien au documentaire nous rejoindront. À Bruxelles, depuis les attentats, les choses sont devenues un peu plus compliquées mais j'ai bon espoir de tenir ce calendrier... ✱



Photo Pierre Faure, lauréat du Prix Roger Pic 2016 pour *Les Gisants*. En 2013 et 2014, Pierre Faure s'intéresse à la vie de personnes en grande précarité accueillies en centre d'hébergement d'urgence et tente de saisir dans ce quotidien les figures d'une humanité blessée.

Ce travail a été réalisé dans les locaux historiques du Refuge, le plus grand centre d'hébergement d'urgence de France. **Exposition dans la galerie de la Scam du 9 juin au 7 octobre 2016.**

Les usages du public se déplacent de plus en plus vers le visionnage de programmes « à la demande ». Le 14 avril dernier, la Scam organisait un débat sur le documentaire dans ce nouveau cadre.

Quels horizons pour le documentaire en ligne ?

PAR ISABELLE REPITON, JOURNALISTE

Alors que la nouvelle Loi Création entérine le principe de « l'exploitation suivie » des œuvres dans l'audiovisuel, qui passe notamment par leur mise à disposition en ligne, le débat est d'actualité. Hervé Rony a rappelé les faits : on dénombre en France près de 90 services de vidéo à la demande dont 45 proposent quelque 7000 documentaires. Soit 20 % de l'offre totale de programmes, mais 1 % seulement du chiffre d'affaires global de la Vidéo à la Demande ou VàD (314 millions d'euros en 2014 vs 994 millions d'euros pour la vente de DVD). En télévision de rattrapage aussi, le documentaire est sous-consommé. Manque de volontarisme des producteurs à miser sur l'offre en ligne de leur catalogue ? a interrogé Hervé Rony.

Coûts additionnels sans retour pour les producteurs

Pour Emmanuelle Mauger, déléguée audiovisuel du Syndicat des Producteurs Indépendants (Spi), la réponse est simple : « Tant que les plateformes internet ne s'inscriront pas dans le préfinancement des œuvres, le producteur réservera l'exclusivité de la première exploitation à ceux qui lui ont permis de la financer, à savoir les diffuseurs historiques ». Diffuser un film en ligne génère d'abord des coûts additionnels : rémunération des ayants droit, rachat de droits pour des archives, adaptation des versions, production de contenus pour

accompagner le programme, animation d'une communauté pour susciter l'intérêt... « Tant que le problème du partage de la valeur avec ces plateformes ne sera pas résolu, un producteur préférera réinvestir dans de nouvelles œuvres plutôt que financer ces nouvelles exploitations à perte » a poursuivi Emmanuelle Mauger. Les chiffres communiqués par Irad Sachs (Compagnie des Phares et Balises) ont illustré le propos. La VàD payante à l'acte génère un chiffre d'affaires de 3000 euros par an pour son catalogue de 350 à 400 heures. Plus de 70 % viennent des ventes d'une seule série de fiction : « Autant dire qu'il ne reste que des centimes pour le documentaire. Quand sur un documentaire de 52 minutes sur

lequel RMC Découverte met 4000 euros, le coût des droits VàD pour les 15 minutes d'archives, s'élève à 3000 euros pour trois ans et qu'on me propose 300 euros pour le distribuer en ligne... eh bien on se passe de la diffusion en VàD ».

Il est donc temps que les plateformes internet se mettent autour d'une table avec les professionnels de l'audiovisuel pour réfléchir au préfinancement et au partage de la valeur des œuvres, a lancé Emmanuelle Mauger à l'adresse des pouvoirs publics et des régulateurs du secteur. Parmi les points à discuter, elle a évoqué les obligations d'investissements dans la production de la part des plateformes : « Les décrets sont inopé-

rants : presque aucune n'a atteint les 10 millions d'euros de chiffre d'affaires annuel à partir duquel elle doit s'engager à investir. Ce seuil est donc à revoir ».

La locomotive d'une antenne télévisée

La forte augmentation de la consommation non-linéaire de ses programmes, documentaires compris, constatée par Arte, se fait majoritairement sur l'offre gratuite de rattrapage (Arte + 7), a indiqué Marie-Laure Lesage, directrice des activités numériques et des activités commerciales d'Arte. Sur les 50 meilleures audiences réalisées sur Arte + 7 en 2015, 23 sont des documentaires unitaires. Il y a donc un public pour le documentaire en ligne gratuit, associé à l'antenne, qui peut générer jusqu'à 400000 vidéos vues.

En revanche, en VàD payante, le marché du documentaire existe à peine, il pèse 1 million d'euros alors que les films de cinéma constituent 92 % des ventes en France. En dehors de son association à la marque Arte, un documentaire a du mal à exister seul sur une plateforme. « Contrairement à un film de cinéma ou une série, son titre n'est pas une marque » constate Marie-Laure Lesage.

Gratuit ou payant, le public n'est pas intéressé par le genre documentaire mais par certaines thématiques : dernièrement les films sur les religions (*Daesh, Juifs et Musulmans*,

Jésus et l'Islam...), le « bien-être » (le jeûne, le bien-être au travail...), a constaté Arte. Et la rediffusion à l'antenne d'un film déjà vu dont parle la presse, relance le bouche à oreille et l'intérêt en ligne.

Gagner la bataille du référencement

Christophe Cluzel, responsable VOD de France Télévisions Distribution, a expliqué comment le groupe organise son offre en ligne gratuite et payante. Il s'agit d'abord de « créer l'envie » en amont pour les documentaires diffusés à l'antenne, en proposant des teasers, des extraits sur tous les sites du groupe, sur Facebook, YouTube, voire une avant-première en ligne, pour attirer l'audience sur la diffusion antenne, et sur Pluzz en rattrapage. Ensuite, c'est par la recherche que viendront les spectateurs en ligne. Il est donc essentiel que le documentaire remonte dans les cinq premiers résultats de recherche sur un sujet donné ; en dehors du bouche-à-oreille créé par la diffusion antenne, il faut donc gagner la « bataille du référencement » sur les principaux moteurs de recherche en intégrant l'accès payant à l'œuvre dans le site édité par France Télévisions autour du documentaire. France Télévisions a aussi mis gratuitement sur YouTube, certains documentaires trois mois après leur diffusion : une façon de maîtriser leur circulation sur cette plateforme, et de répondre, en images, aux requêtes sur un sujet donné. Pour Dominique Barneaud, producteur de Bellotta et associé à Red Corner, l'observation des usages montre que « personne ne s'abonnera à une offre en ligne de « documentaires ». Il faut réinventer l'offre pour des publics peut-être de niche mais concernés par un sujet ».

Explosion des formats

Spicee, qui met en ligne des grands reportages, est disponible par abonnement mais propose aussi l'achat à l'acte et certains reportages gratuitement. Il vise les 10000 abonnés d'ici trois ans, tout comme Tënk réservé aux documentaires de création, par abonnement, avec une offre très éditorialisée, limitée à quelque 80 films à raison de 9 à 10 nouveaux par semaine, restant deux mois en ligne. Né à Lussas, il est officiellement inauguré lors des prochains États Généraux du documentaire dans le village ardéchois. Universciné a choisi le modèle de vente à l'acte de films de cinéma d'auteur parmi lesquels quelque 700 documentaires. À nombre d'entrées en salles équivalent, force est de constater qu'un film documentaire génère quatre à cinq fois moins d'actes d'achats en ligne qu'un film de fiction, a constaté Charles Hembert, directeur des éditions Universciné.

L'offre de Tënk et d'Universciné consiste donc à proposer des documentaires que l'on ne trouve plus en télévision. Dès lors que l'on quitte le petit écran, on peut s'affranchir du formatage imposé par les grilles – 52 minutes de programmes suivis de 8 minutes de publicité – et faire « exploser les formats » a expliqué Margaux Missika, productrice Upian et présidente de l'association Producteurs d'Expériences Numériques PXN. « La télévision a commencé par filmer du théâtre et de la radio avant d'inventer ses propres formats. Internet est un métamédia qui absorbe tous les autres mais invente aussi son écriture ».

Nouveaux usages + nouveaux publics = nouvelles formes

Les usages dictent les nouveaux formats. Spicee découpe ses reportages en sujets de 5, 13 ou 26 minutes. Mais plusieurs de ces documentaires ont été achetés par des chaînes de télévision traditionnelles. C'est la situation (en mobilité ou pas) et le temps dont on dispose qui conditionnent le format

choisi plutôt que la taille de l'écran : aujourd'hui un film lancé sur un mobile se regarde couramment sur un écran de plus grande taille raccordé. La souplesse des formats n'est pas la seule spécificité induite par une distribution en ligne.

Il faut distinguer la simple distribution en ligne de projets créés au départ pour la télévision ou le cinéma, et la création destinée dès l'origine à de nouveaux réseaux, consommée différemment, par d'autres publics et qui appelle de nouvelles formes.

Alexander Knetig d'Arte Creative a décrit la typologie des publics d'Arte : « la moyenne d'âge de nos téléspectateurs est de 61 ans, pour la télévision de rattrapage Arte + 7 et nos réseaux sociaux, elle est autour de 50 ans. Sur Arte Créative, réservée aux projets créés spécifiquement pour le numérique, de 34 ans, et encore plus jeune sur Snapchat, le média social qui monte chez les 15-20 ans ». Et le public jeune demande de nouvelles formes de narration « désintermédiée » selon la formule de Margaux Missika. Pour la génération « selfie » qui, le portable à la main, tourne, monte et expédie ses vidéos à la terre entière aussi naturellement que ses parents passaient un coup de fil, il n'y a plus « ceux qui savent faire et transmettent l'info » et ceux qui la reçoivent. Le narrateur doit de se mettre en scène, le rythme est différent. « C'est une autre écriture » confie Andrés Jarach, auteur passé du documentaire linéaire aux projets en ligne.

Autre particularité : « la télévision est un média de masse dont la diffusion est limitée à un territoire, le documentaire sur internet a lui un public de niche, mais à l'échelle du monde » a insisté Margaux Missika. De fait, la coproduction internationale de documentaires, avec une partie interactive au contenu localisé pays par pays, devient une évidence. C'est dans ce cadre qu'Upian a produit *Generation What?* grande enquête sur la jeunesse d'Europe, diffusées par seize chaînes européennes dans douze pays en avril et accompagnée de douze sites internet en neuf langues.

Indispensable éditorialisation

Les intervenants ont également démonté le fantasme d'une offre de documentaires en ligne qui exposerait pour l'éternité tout le patrimoine documentaire et redonnerait une seconde vie à des films anciens ou oubliés. Toutes les plateformes misent sur une éditorialisation, qui guide les choix, suggère. L'intervention humaine, comme « les binômes de programmeurs » de Tënk, la mise en relation d'un documentaire plus ancien, *Islam contre Islam* de Kamal Redouani, produit par Tac Press pour donner du contexte à un reportage récent *Yemen, Silence on bombarde*, de Julien Fouchet et Sylvain Lepetit sur Spicee, avec un partenariat sur le site de l'Obs, n'est pas à opposer à la recommandation produite par des algorithmes qui analysent les choix précédents de l'internaute, et peut dans certains cas s'avérer pertinente. Les deux approches se complètent.

Une question est revenue dans les débats : si du côté de l'offre, le modèle économique des services en ligne refusant la publicité est fragile et incertain, du côté de la demande, qui peut s'offrir plusieurs abonnements mensuels à plusieurs services, repérer des films d'auteur dans la jungle de l'offre sinon une population déjà privilégiée ? Universciné comme Tënk ont répondu qu'à leurs yeux, « la gratuité restait un idéal », mais la rémunération des créateurs, un préalable absolu. Plusieurs participants ont appelé à un service public sur le numérique pour résoudre cette équation. ✱

Gianfranco Rosi

AVEC **EMMANUEL RASPIENGEAS**, JOURNALISTE



photo Matthieu Raffard

L'Ours d'or de Berlin, le Lion d'or de Venise présidait L'Œil d'or de Cannes. Rencontre avec Gianfranco Rosi sur la Croisette.



EMMANUEL RASPIENGEAS — Comment êtes-vous venu au documentaire ?

GIANFRANCO ROSI — J’ai fait ma formation à la New York University Film School, plus axée sur la fiction. Mais quand j’ai commencé à réaliser, je n’étais pas vraiment conscient des différences entre documentaire et fiction, je me fiais plus à mon instinct. Je suis très individualiste, je n’ai jamais aimé travailler sur des gros plateaux, entouré de trop de gens, avec trop peu de temps et d’espace pour créer...

Dès mon premier film, j’ai tout de suite ressenti le besoin de découvrir mon histoire au fur et à mesure que je la filmais. C’est un peu devenu ma règle de vie. Quand je commence un film, je ne sais pas où il va m’emmener, je laisse le temps faire son travail, et je me laisse guider par mes rencontres. D’autant que le plus important a toujours été pour moi de savoir où se situe la frontière entre le vrai et le faux, qui est la question principale dans tous les arts.

En documentaire, je cherche à transformer la réalité en quelque chose d’autre, de créer une impression de suspension qui puisse laisser une grande place à l’interprétation. J’aime retrancher le plus possible d’informations. J’essaie de concevoir mes films comme une statue de Giacometti, en enlevant toujours plus de matière, pour voir si ce qui reste est suffisamment fort pour tenir tout seul, sans s’effondrer. Mes films ne font que soulever des questions, ils ne donnent jamais de réponses. Je veux que le public aille les chercher au fond de lui-même, et elles sont souvent totalement différentes selon les spectateurs.

L’usage du langage cinématographique me sert à renforcer la réalité, ce qui ne veut pas dire la fictionnaliser, mais plutôt de s’y immerger profondément. D’abord en pénétrant l’espace, puis en montrant l’effet que cet espace a sur les gens que je filme, car cette vérité que je recherche se trouve dans l’interaction entre les personnages et leur environnement.

Effectivement, tous vos films débutent par des plans généraux, souvent des panoramiques, qui vous permettent de découvrir l’espace, en particulier dans *Sicario*, où vous révélez la chambre vide du motel, avant l’entrée du tueur repent des cartels.

Cette chambre est devenue une scène de théâtre. J’ai vidé entièrement la pièce, avant de trouver les outils narratifs pour l’habiter,

la faire vivre : le voile avec lequel l’assassin cache son visage pour pouvoir témoigner, et son carnet dans lequel il écrit et dessine son passé. Ce geste d’illustrer ses paroles est devenu le fil rouge du film. La réalité de cet homme a fini par se résumer à ses mains et surtout à sa voix, dans laquelle toute la justesse du film est suspendue. Au début, il voulait qu’on la modifie. C’était très dur pour moi, je sentais qu’il ne fallait pas le faire. Finalement, je m’en suis sorti grâce à mon ingénieur du son, qui a fait un travail formidable. Il a réussi à saisir deux tonalités dans son timbre, l’une plus masculine, l’autre plus féminine, et à les moduler. C’était un vrai travail de musicien ! Elle est donc légèrement modifiée, mais il a réussi à en préserver son essence, sans l’altérer. Paradoxalement, ce film qui est en apparence le moins cinématographique que j’ai réalisé est celui qui a le plus fort impact cinématographique de tous.

Quand nous avons fait le montage, nous n’avons jamais changé la chronologie du tournage. C’est la seule fois où j’ai procédé ainsi. Sa parole était parfaitement structurée. Et il y a eu le détail incroyable de sa respiration. Lorsque nous arrêtons l’enregistrement, toutes les quinze minutes, il se relâchait et exhalait un grand souffle. Il a littéralement donné le rythme du film, en décidant physiquement de son montage.

Le personnage devient l’incarnation la plus complète du cinéma : il est à la fois l’acteur, le réalisateur, le scénariste, le dialoguiste, le story-boarder...

C’est du pur cinéma ! Je suis entré dans ce story-board qui se faisait sous mes yeux, et j’en ai extrait des images incroyablement puissantes. Pour ce film, la vérité se situait dans la distance de la caméra. Je devais trouver la bonne distance face à cet homme, car si j’avais été un tout petit peu plus près ou plus loin, cela aurait complètement changé la narration. Ma position par rapport à mes personnages délimite mon « champ de vérité », je dois trouver le parfait endroit où poser ma caméra. Il n’y a qu’un axe possible pour raconter une histoire, et c’est le bon. Tous les autres sont mauvais.

Je n’arrive pas à comprendre les documentaristes qui ne travaillent pas avec leur caméra, qui ne mettent pas leur œil dans l’objectif. Si je ne le faisais pas, je ne pourrais pas travailler. Je me sens comme un scientifique penché sur son microscope, qui découvre des choses que personne d’autre ne peut

voir, un monde invisible qui devient ma nouvelle réalité, que je dois décoder, structurer.

Exactement comme le scientifique de *Sacro GRA* qui étudie les insectes, leurs comportements, leurs sons, qui peut être vu comme votre alter ego...

(il coupe) Je pense que *Sacro GRA* n’a pas été bien compris. Beaucoup de gens ont eu l’air de croire que le film était arbitraire dans sa construction, alors qu’il a une structure très solide. Le début d’un film est crucial pour moi. J’ai besoin de créer immédiatement des images fortes pour savoir ce que je veux raconter, de construire un noyau, un cœur autour duquel le film peut ensuite se développer. Dans le cas de *Sacro GRA*, j’ai tout de suite fait une analogie avec les anneaux de Saturne, qui correspondent parfaitement à la forme de ce périphérique, qui tourne sans cesse autour de Rome, et cette métaphore a eu un impact très fort sur mon imaginaire.

À partir de là, il a fallu que je choisisse six personnes qui puissent résumer la réalité des trois millions d’autres qui vivent dans cette zone, qui puissent devenir universels. En documentaire, il est important que les personnages soient des archétypes, sinon ça n’est pas intéressant. La réalité n’est pas intéressante du tout ! Les gens pensent souvent qu’il suffit de filmer la réalité comme elle se présente, mais ce sont des conneries ! La réalité est ennuyeuse, il n’y a rien à filmer ! Il faut être capable de la transformer en quelque chose de différent. Le monde d’aujourd’hui est bien trop compliqué pour que l’on puisse se contenter de réalisme et d’observation. Si vous voulez des informations, Google est fait pour ça ! Ça ne vaut pas la peine de faire un film si vous pouvez en faire un simple reportage. Trop souvent, je vois des documentaires qui ne sont que du mauvais journalisme, qui ne m’ouvrent pas à l’intimité de leurs personnages, à leur vérité, qui ne trouvent pas cette bonne distance dont je parlais. *Sicario* est un film fort, car le personnage m’a donné à voir son monde, et aucun article n’aurait pu approcher d’aussi près cette réalité, malgré le fait que l’idée du film me soit justement venue de la lecture d’un article. Mais il ne me donnait justement que des informations, il ne m’a pas fait accéder à l’essence de ce type, à son esprit.

« Ce qui compte le plus, c’est ce qui se passe avant de filmer ».

Comment réussissez-vous à créer cette intimité avec vos personnages ? Est-ce le fruit d’un long travail en amont, ou quelque chose de plus instinctif, qui advient lors du tournage ?

Pour vous répondre, je vais vous faire un aveu : je déteste filmer... C’est très douloureux comme moment, car dès que vous posez votre caméra, tout change. Quoiqu’il arrive, je change, et les gens que je filme aussi. Donc ce qui compte le plus, c’est ce qui

se passe avant de filmer. Je dois connaître parfaitement ces gens : qui ils sont, ce qu’ils font chaque jour, quel est leur parcours, leur histoire... Pour que, lorsque je lance la caméra, je puisse anticiper ce qui peut arriver. Ceci dit, très souvent, il se passe autre chose, et c’est encore mieux. Dans *Fuocoammare* par exemple, quand j’ai suivi l’enfant chez le docteur, ce dernier m’a dit qu’il ne voulait pas être filmé. Donc je me suis concentré sur l’enfant, j’ai réduit l’espace, de façon à ce qu’on n’entende que la voix du médecin, une idée que je n’aurais pas eu sans son refus. Et puis, ce hasard est arrivé, où il lui a détecté un œil défaillant. J’ai su, en filmant, que cette information était une métaphore de mon film, qui changeait complètement ma narration. Cet œil défaillant, c’est le nôtre, c’est notre point de vue. Ce moment a modifié ma relation au gamin. Dès lors, j’ai toujours eu en tête que, quoi qu’il fasse, il avait cet œil défaillant. Il n’était plus le même qu’au début du tournage. C’est un cadeau que la réalité m’a donné. J’écrirais l’exacte même scène dans un scénario, n’importe quel producteur me dirait que c’est trop !

Vous êtes habitué à des tournages de très longue durée, parfois étalés sur plusieurs mois, voire années. Comment se déroule votre travail de montage ?

La raison pour laquelle je filme moi-même, c’est que cela me permet de connaître parfaitement mon matériau. Je ne regarde jamais mes rushes après avoir filmé. Je filme, pendant un an, deux ans, parfois beaucoup moins, trois jours seulement pour *Sicario*, mais je ne regarde jamais ce que j’ai filmé. Tant que je sais que tout va bien d’un point de vue technique, j’avance. Puis, après, je fais marcher ma mémoire, car je sais qu’elle préserve les moments les plus importants. C’est comme dans la vie, regardez, ici, à Cannes, après une semaine, il ne vous reste que cinq ou six moments forts, le reste est oublié. C’est pareil pour un film. Du coup, je passe très peu de temps en montage, deux mois maximum. Je ne comprends pas les gens qui passent un an en salle de montage... Ils ne doivent pas savoir ce qu’ils ont filmé !

Pensez-vous un jour sauter le pas de la fiction ?

Je serais trop ennuyé à l’idée d’écrire un scénario... J’ai toujours trouvé le stade de l’écriture très factice, j’ai l’impression de mentir. Il s’agit d’un processus très cérébral, qui ne me donne jamais satisfaction. Et franchement, je n’arriverais plus à m’intéresser à quoi que ce soit une fois le script fini. Je n’aurais plus rien à découvrir de l’histoire. J’y perdrais ma liberté, et plus encore, ma liberté d’errer, de ne pas savoir forcément où aller.

Pensez-vous qu’un documentariste doit avoir un rôle politique ?

Je ne cherche pas à faire de mes films des essais politiques, ou des discours, même si tous mes films partent d’un postulat sociopolitique fort : *The Boatman* parle du système des castes et de la perception de la mort en Inde ; *Below Sea Level* parle de vagabonds, de sans-abri aux États-Unis, dans un espace infini, le désert, sans règles sociales apparentes. *Sacro GRA* est aussi un film politique d’un point de vue architectural si j’ose dire, au sens de ce qu’avait fait Italo Calvino en littérature avec *Les Villes Invisibles*. Je montre un espace à la marge, avec ses propres codes, sa propre culture. *Fuocoammare*, « ça va sans dire » (en français dans l’entretien) ! Dans ce film-là, il y a trois films en un. Il y

a l’île, le docteur, et les migrants. L’île et les migrants sont deux mondes séparés, qui se rencontrent à peine, avec le médecin au milieu qui fait le lien. Et la politique est tout autour, elle pressure ces trois histoires. Ce n’est pas moi qui fais de la politique, je ne peux que la laisser entrer dans les images. Finalement, la chose la plus politique de mon film, c’est peut-être son titre ! Et le cadre, car le choix d’un cadre est toujours politique. Quand je compose mon cadre, je dois toujours prendre en compte deux espaces : ce qui est devant moi, ce que je filme, et ce qu’il y a dans mon dos. Je dois faire ressentir cet espace qu’on ne peut pas voir à l’image, et ce qu’il représente : la mort en Inde dans *The Boatman*, la complexité du Mexique et d’une ville dans *Sicario* et *Sacro GRA*, les disparités sociales aux États-Unis dans *Below Sea Level*... Mais je ne dois pas avoir à le dire, je dois réussir à le faire ressentir.

Quelle est la situation du documentaire aujourd’hui en Italie ?

Elle est très bonne. Il y a presque un mouvement à part entière qui est en train de se créer, avec d’excellents réalisateurs qui font ce choix, Pietro Marcello, Roberto Minervini, Leonardo di Costanzo... J’ai l’impression qu’en Italie, nous sommes beaucoup à partager cette vision du documentaire, celle qui me guide. Il n’y a pas nécessairement de « nouvelle vague », nous ne cherchons pas à faire école, mais nous nous connaissons bien, nous nous voyons souvent, et même si nous parlons de tout autre chose que de documentaire, nous nous inspirons les uns les autres. ☆

Eryk Rocha :

« Je suis le fils du Cinema Novo »

Le jury présidé par Gianfranco Rosi et composé d'Anne Aghion, Thierry Garrel, Amar Labaki et Natacha Regnier a remis L'Œil d'or 2016, le prix du documentaire, à Eryk Rocha.



Deus e o Diabo na Terra do Sol [Le Dieu noir et le Diable blond], Glauber Rocha, 1964

EMMANUEL RASPIENGEAS — Vous apparaissez très ému après la réception de ce prix de L'Œil d'Or. Qu'est-ce que cela représente pour vous de faire partie du grand retour du cinéma brésilien à Cannes ?

ERYK ROCHA — Être ici à Cannes, et y recevoir L'Œil d'or est très important, car mon film parle du Cinema Novo, qui était un mouvement de résistance durant les années soixante. Et je pense qu'il peut l'être encore aujourd'hui, qu'il peut inspirer les Brésiliens et les aider à construire le présent. Il y a une phrase dans le film, prononcée par le réalisateur Paolo César Saraceni, où il dit qu'il voulait que le cinéma politique soit la plus belle des poésies. Actuellement au Brésil, nous avons un immense désir de changement, qui ne pourra se faire que grâce à la poésie, à l'imagination, à la création. Si nous, Brésiliens, nous ne pouvons pas regarder notre histoire, reconnaître notre passé, tout ce que l'on a créé, nous ne pourrions pas aller de l'avant, nous ne pourrions rien construire de neuf.

Comment avez-vous découvert le Cinema Novo ?

Je suis le fils du Cinema Novo ! Et pas seulement parce que je suis le fils de l'un des réalisateurs de ce mouvement, Glauber Rocha. Ce n'est pas qu'une question de sang ou d'héritage. Mais parce que le cinéma que je fais aujourd'hui n'est possible que grâce aux enseignements du Cinema Novo. Ce film en particulier est le résultat de la rencontre entre la génération de mon père et la mienne, du dialogue qu'il y a eu entre elles. Comme disait Godard, « sans mémoire, il n'y a pas de résistance ».

Quelle était votre relation avec votre père ? Quelle a été son importance dans votre parcours de cinéaste ?

Mon père est mort quand j'avais trois ans. Je n'ai donc pas pu avoir une relation poussée avec lui, mais ses films ont illuminé mon parcours, m'ont guidé dans mes choix politiques, humains et esthétiques. Ils m'ont notamment appris qu'il était impossible de séparer politique et création artistique. Aujourd'hui, le contexte politique nous affecte tous, directement. En ce moment même, il y a une multitude d'occupations partout dans le pays, de très jeunes gens occupent des lieux publics jour et nuit, tout le monde résiste contre ce gouvernement illégitime qui vient de prendre le pouvoir, de commettre un véritable coup d'État. La génération du Cinema Novo avait connu elle aussi une interruption du processus démocratique, et nous sommes en train d'expérimenter la même chose maintenant. Il est donc très important que l'on se souvienne aujourd'hui de nos aînés, qui ont donné leur vie au cinéma et à leur pays dans ces conditions si difficiles. Ce film est aussi un manifeste qui exprime ma croyance selon laquelle le cinéma peut dialoguer avec la réalité, peut faire ressentir le pouls d'une époque.

Faire de votre film une œuvre politique est-elle le point de départ de votre travail de réalisateur, où est-ce un processus plus inconscient, qui advient au fur et à mesure du tournage et du montage ?

J'ai passé neuf mois en montage avec Renato Valone. C'est le moment privilégié où je peux construire mon film poétiquement et politiquement. À mes yeux, le plus important pour ce film, et pour n'importe quel film, ce n'est pas son sujet, mais la relation qu'il établit entre le créateur et le monde. Il s'agissait moins de faire un film sur le Cinema Novo que de faire ressentir l'énergie créatrice qui a porté ce mouvement, la puissance de ses films, le souffle qui s'en dégageait. C'est pour cela que je voudrais dédier mon film et mon prix à toutes les générations qui vivent aujourd'hui les bouleversements du Brésil, et qui essaient de créer des formes qui puissent traduire ce qui se passe dans le pays, d'un point de vue sensible, physique, pas seulement politique.

✱ Emmanuel Raspiengeas

La Scam en chiffres

Les auteurs

- En 2015, 1846 nouveaux auteurs ont rejoint la Scam dont 64 % du secteur audiovisuel (documentaristes, journalistes, traducteurs), 24 % de la radio, 11 % de l'écrit, 1 % de l'image fixe.
- Au 31 décembre 2015, la Scam compte 38 193 associés dont 562 Canadiens et 2 549 Belges. de 36 % sont des femmes et 64 % des hommes.

Leurs œuvres

- En 2015, une œuvre sur deux (51 % exactement) déclarée à la Scam est effectuée en ligne (+ 6 %).
- 38 367 œuvres audiovisuelles ont été déclarées en 2015 (40 459 en 2014). 182 589 heures d'œuvres audiovisuelles ont été traitées au titre des diffusions 2014 (+ 5,73 %).
- 9 108 déclarations d'œuvres radiophoniques ont été effectuées en 2015. Le nombre d'heures d'œuvres radiophoniques mis en répartition reste stable avec 44 725 heures au titre des diffusions 2014.
- L'exploitation des œuvres littéraires concerne principalement les lectures radiophoniques, les droits de reprographie, les droits de copie privée numérique et le droit de prêt.

Leurs droits

- La Scam a perçu plus de 109 millions d'euros provenant à 67 % des exploitations d'œuvres en 2015, 26,4 % des exploitations 2014 et 6,6 % des exploitations antérieures.
- Les chaînes historiques restent la principale source de perception puisqu'elles représentent 44 % des sommes perçues. La Scam a aussi reçu des régularisations de droits des opérateurs ADSL.
- 94,56 millions d'euros ont été répartis aux auteurs (niveau comparable à 2014). Ces droits concernent essentiellement les exploitations 2014 (60,92 %). 74,3 % des droits répartis concernent les droits audiovisuels et 6,9 % les exploitations radiophoniques.
- 30 011 ayants droit ont bénéficié d'une répartition en 2015, soit 80 % des membres. Le nombre d'ayants droit ayant perçu entre 2 500 € et 5 000 € progresse de 19,9 %. La tranche la plus représentée reste celle des auteurs percevant entre 100 € et 250 € et concerne 8 309 ayants droit (+ 3,4 %).

2,2 millions d'euros d'actions culturelles

- En 2015, la Scam a consacré 2 195 950 € aux actions culturelles. Ce budget est alimenté par une partie des sommes perçues au titre de la copie privée sur les ventes de supports vierges, auxquelles viennent s'ajouter, conformément à la loi, des droits n'ayant pu être répartis au terme de cinq ans.

- Les sommes allouées aux bourses Brouillon d'un rêve représentent près de 40 % des dépenses culturelles. Près de 1 200 projets ont été présentés à Brouillon d'un rêve au sein de tous les collèges; 153 bourses ont été attribuées.
- Le Festival des Étoiles (30 des meilleures œuvres diffusées à la télévision) au Forum des images a enregistré 4 200 entrées.

1,9 million d'euros d'action sociale

La Scam a attribué 1 980 853 € (+ 12,06 %) à 1 862 bénéficiaires (1 607 en 2014) :

- 1 916 353 € au titre de la pension à 1 822 bénéficiaires. Le montant moyen attribué est de 1 052 €;
- 64 500 € au titre du fonds de solidarité à 40 bénéficiaires. Le montant moyen attribué est de 1 612 €. ✱

Les résultats de l'assemblée générale

Le mercredi 15 juin 2016, la Scam a tenu son assemblée générale ordinaire. Les auteurs ont approuvé, à une très large majorité, les résolutions soumises au vote concernant le rapport d'activité 2015, le rapport général du commissaire

aux comptes et le rapport spécial sur les conventions réglementées, les comptes annuels 2015, l'action sociale 2016 et le budget culturel 2016. Nombre d'inscrits : 37 789 ; nombre total de votants : 3 595 ; soit une participation de 9,51 %.



dessin Catherine Zask

Avenue Velasquez, une maison pour tous les auteurs

Souvent critiqué pour l'image de luxe qu'il renvoie, en contradiction avec la situation de bien des auteurs, l'actuel siège de la Scam se révèle un choix de gestion prudent. Son évolution récente en fait un lieu dont peuvent profiter tous les auteurs.

« C e sont nos droits qui financent cette opulence ? » entend-on souvent encore lors de rencontres avenue Velasquez. Qu'une société d'auteurs, chargée de défendre les intérêts de ses membres, leur rémunération, dans un contexte de précarité croissante pour les auteurs, occupe un hôtel particulier cossu dans un des quartiers les plus luxueux de Paris, sur une rue quasi privée donnant sur le Parc Monceau fermée par d'imposantes grilles, choque parfois. Ce hiatus entre ceux qu'elle est censée représenter et l'image que renvoie le siège de leur société peut être ressenti comme « provoquant et déplacé », par des auteurs. Anne Georget, présidente élue en 2015, était de ceux-là. Dans sa profession de foi de candidate, elle s'était engagée à étudier le déménagement de la Scam.

Quelques années plus tard elle est arrivée à la conclusion qu'un tel projet n'était ni opportun, ni avisé en termes de gestion et qu'il était temps de clore par la transparence le serpent de mer de cette polémique. Un renoncement ? Non, plutôt un réalisme pragmatique, une gestion prudente du patrimoine des auteurs et le constat que l'immeuble, avec la Maison des Auteurs ouverte en 2013, est devenu une vraie maison vivante au service des auteurs. « Lors de l'achat de l'immeuble, j'aurais voté contre » maintient Anne Georget, mais aujourd'hui, « il est payé, chaque membre de la Scam en est un peu propriétaire, et ce serait un mauvais calcul de gaspiller du temps, de l'énergie et de l'argent dans la recherche d'un nouveau siège, des travaux et un déménagement. Il sera temps de penser à vendre et à s'installer ailleurs si

les ressources de la Scam, par exemple celles issues de la copie privée, venaient à diminuer fortement. Cet investissement est une poire pour la soif ».

Ce patrimoine a coûté, tous frais compris, 13,14 millions d'euros, intégralement payés depuis juin 2009. Il est aujourd'hui évalué entre 15 et 20 millions d'euros, soit 386 € au moins pour chacun des 38 913 sociétaires membres de la Scam.

De sa création en 1981 à son arrivée avenue Velasquez en 1998, la Scam était installée au 38 rue du Faubourg Saint-Jacques dans le 14^e arrondissement, dans l'Hôtel de Massa, siège de la Société des Gens de Lettres (SGDL). Tout naturellement, la Scam, créée par 24 membres du Comité directeur de la SGDL en 1981, y avait démarré. Mais la jeune société grandit rapidement. « Il fallait plus de place, on n'avait pas de salle de projection » témoigne Guy Seligmann, président de 1991 à 1995, puis à nouveau en 1999. En 1998, c'est à la fin de la présidence Jean-Marie Drot que le choix du 5, avenue Velasquez est entériné par une délibération du Conseil du 20 mai 1998. Un choix par défaut : des 37 immeubles visités par le délégué général Laurent Duvillier et les élus du Conseil, le premier retenu était celui de l'ancien siège d'Arte finalement retiré du marché.

Initialement acheté dans le cadre d'un crédit-bail, les incertitudes sur les marchés financiers, liées au début de la crise financière, ont incité la Scam à racheter le solde du crédit-bail en juin 2009. Le but étant de ne plus être tributaire dans la gestion quotidienne des soubresauts financiers. Le montage pour cette acquisition a été évalué positivement

par la CPC (Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits) dans son *Rapport définitif de vérification relatif au patrimoine et à la gestion immobilière de la Scam* de janvier 2014 : « La Scam a pu acquérir un bien immobilier grâce à un montage contractuel relativement complexe mais s'avérant avantageux en termes comptable et économique pour la société ».

« Dès 1998, cet immeuble a fait l'objet de critiques » se souvient Guy Seligmann, mais il a aussi changé le regard extérieur porté sur la Scam. Lors de l'inauguration en présence de la ministre de la Culture Catherine Tasca, Guy Seligmann s'est entendu dire, par un des dirigeants du CNC de l'époque : « Maintenant, vous êtes une vraie société d'auteurs ! ». Une fois établie cette façade de « respectabilité », restait au 5 avenue Velasquez à exister véritablement « pour les auteurs », à leur ouvrir plus grand ses portes ainsi qu'à leurs œuvres. C'est chose faite avec la Maison des Auteurs, inaugurée sous la présidence de Jean-Xavier de Lestrade en 2013 et qui offre non seulement un vrai lieu de travail, mais aussi un accès à de la documentation, à des ateliers juridiques, fiscaux... ; avec la salle Charles-Brabant, désormais souvent trop étroite pour les débats qu'elle accueille, et réservée presque tous les soirs par des auteurs pour y projeter leurs œuvres ; avec les expositions des lauréats des prix Roger Pic sous la voûte du hall... l'immeuble est devenu « un véritable centre d'activité pour les auteurs » se félicite Hervé Rony, directeur général. Dans les beaux quartiers peut-être, mais ils y sont chez eux.

✱ Isabelle Repiton

Auteurs du livre : difficile de vivre de sa plume

PAR BÉATRICE DE MONDENARD, JOURNALISTE

En mars dernier, le ministère de la Culture et de la Communication a publié les résultats d'une série d'études et d'enquêtes qui permettent de dresser un état des lieux précis de la situation économique et sociale des auteurs du livre.

Ce travail d'une ampleur inédite comprend cinq volets. Trois études ont été menées au niveau national : une enquête sur l'activité et les revenus auprès d'un échantillon des 195 000 auteurs précomptés de l'Agessa, une enquête similaire auprès des 5 000 auteurs affiliés du domaine du livre, et une exploitation de la base des affiliés de 1979 à 2013. Une série d'enquêtes régionales visait à approfondir la question des activités et revenus connexes des auteurs du livre (cf. Activités connexes et revenus complémentaires).

Tous ces travaux convergent vers une même réalité : il est difficile — et même de plus en plus difficile — de vivre de sa plume. La grande majorité des auteurs exercent une autre activité professionnelle, et ceux qui sont les plus investis dans leur activité de création sont aussi les plus fragiles. On assiste ainsi à la fois à une plus grande professionnalisation — avec l'affiliation à l'Agessa, l'adhésion à des sociétés d'auteurs, la

participation à des activités connexes — et à une précarisation accrue. Les questions ouvertes sur le ressenti des évolutions récentes confirment cette analyse : les rémunérations sont jugées insuffisantes au regard de l'investissement dans le travail de création, et majoritairement à la baisse. La tendance au pessimisme est particulièrement aiguë chez les affiliés.

Profil

Combien sont-ils ? Si on considère les auteurs ayant perçu des droits d'auteur du livre en 2013, ils sont environ 100 000 mais parmi eux, beaucoup ne se sentent pas auteurs et considèrent cette activité comme le prolongement de leur activité principale, bien souvent l'enseignement ou la recherche. Si on retient le critère de l'affiliation à l'Agessa, qui permet d'attester l'activité ainsi qu'un certain niveau de revenus (8 487 € en 2013), on dénombre 5 300 auteurs. Ces derniers ont un profil différent et

se distinguent nettement de l'ensemble des auteurs du livre. La population des auteurs du livre est francilienne (44 %), masculine (67 %) et plutôt âgée (70 % ont plus de 50 ans) avec une forte proportion de retraités (32 %). Celle des affiliés est totalement paritaire et plus jeune (55 % de moins de 50 ans). Les affiliés, plus engagés dans leur activité, sont 46 % à appartenir à une association d'auteurs (contre 11 % pour les auteurs du livre) et ont trois fois plus recours à un agent. Les affiliés sont aussi plus nombreux à participer à des manifestations littéraires ou à des signatures. Les auteurs de BD sont les plus nombreux à participer à ces manifestations. Viennent ensuite les auteurs de littérature et les auteurs jeunesse.

Activité et domaine de publication

Les auteurs de textes — romanciers, essayistes ou poètes — constituent l'immense majorité des auteurs du livre (85 %), devant les traducteurs (6 %) et les illustrateurs (4 %). Les écrivains sont aussi les plus nombreux chez les affiliés mais leur part se réduit depuis 1980 (de 75 % à 47 %) au profit des traducteurs (de 11 % à 22 %) et des illustrateurs (de 14 % à 31 %). Le domaine du savoir domine chez les précomptés (62 %) tandis que la fiction constitue l'activité principale de 70 % des affiliés (répartie de façon à peu près équivalente entre jeunesse, littérature et BD).

Combien d'auteurs vivent de leur plume ?

Revenus d'auteurs perçus en 2013	Affiliés		Tous auteurs livres	
	%	Nb estimé	%	Nb estimé
Plus de 1 SMIC (13 445 € nets)	59 %	3 150	8 %	8 100
Plus de 2 SMIC (26 890 € nets)	24 %	1 300	3 %	2 900
Plus de 3 SMIC (40 335 € nets)	10 %	560	2 %	1 620
Effectifs extrapolés	5 357		101 588	

Source : MCC/DGMIC-SLL, Situation économique et sociale des auteurs du livre, 2016.

L'existence d'une autre activité

67 % des auteurs du livre exerçaient en 2013 une autre activité professionnelle contre 35 % des affiliés. Pour ces derniers, l'autre activité est majoritairement dans le domaine artistique et culturel (enseignement artistique, presse culturelle, édition). Deux précomptés sur trois exercent en revanche cette activité dans un autre domaine, notamment l'enseignement et la recherche. Autre différence notable : les précomptés exercent très majoritairement cette autre activité professionnelle à plein temps (85 %), ce qui est le cas de moins de 20 % des affiliés. L'existence d'une « autre activité professionnelle » n'a pas le même sens chez les précomptés, pour lesquels il s'agit majoritairement de l'activité principale, et chez les affiliés, pour lesquels c'est souvent une activité d'appoint.

Revenus 2013

Le revenu global médian des auteurs du livre est très nettement supérieur (35 600 €), à celui des affiliés (22 000 €) mais l'essentiel de leurs revenus provient de leurs autres activités (61 %) et des retraites (25 %). Il ne dépend que très marginalement de leur activité d'auteur (12 %). Un auteur sur deux a perçu en effet moins de 886 € de droits d'auteur en 2013. Au contraire, les revenus d'auteur comptent pour 83 % des revenus des affiliés. En 2013, le revenu médian des affiliés était de 15 529 €/an. Il est logiquement plus élevé pour les catégories d'auteurs qui comptent une forte proportion d'affiliés, comme les dessinateurs de BD (9 600 €) ou les traducteurs (4 000 €), au contraire des auteurs de textes (670 €).

Évolution des revenus

Au-delà des enquêtes réalisées sur les revenus 2013, l'étude sur la base des auteurs affiliés à l'Agessa permet d'analyser l'évolution des revenus sur une période de 35 ans, de 1979 à 2013. Bonne nouvelle : les revenus d'auteur progressent au fil des années d'affiliation. La première année, un auteur sur deux déclare 9 000 euros annuels, puis le revenu médian augmente pour atteindre un maximum de 27 000 euros après vingt ans de carrière. La durée moyenne d'affiliation est toutefois de douze ans, et l'étude ne dit pas combien sont encore affiliés au bout de vingt ans de carrière. Les premiers revenus sont plus élevés pour les écrivains que pour les illustrateurs et les traducteurs mais progressent moins vite. Les revenus des femmes sont significativement inférieurs à leurs collègues masculins, et ce, quelle que soit leur activité. L'écart se creuse même au fil des années : il est de 21 % la première année et atteint à 30 % après vingt ans d'affiliation. Mauvaise nouvelle : de moins en moins d'auteurs vivent exclusivement de leurs revenus d'auteur. 54 % des auteurs ne déclarent que des revenus d'auteur contre 70 %, quinze ans plus tôt. Cette tendance concerne plus particulièrement les auteurs affiliés après 2000, comme s'il était de plus en plus difficile de ne vivre que de la création et que l'auteur était contraint à une certaine pluriactivité. Surtout, les nouvelles générations d'auteurs ont des perspectives moindres que leurs aînés. Si les revenus d'auteurs médians sont comparables les premières années, les générations affiliées après 2000 ont des revenus inférieurs de 17 % à ceux de la génération 80-84, après dix ans d'affiliation. Cet effet de génération ne concerne toutefois pas les traducteurs.

Activités connexes, revenus complémentaires

Résidences, ateliers, lectures, signatures... Ces activités connexes se sont beaucoup développées ces dernières années. Si elles concourent à la reconnaissance de leurs œuvres et à la professionnalisation des auteurs, elles requièrent aussi temps et énergie qui éloignent les auteurs de leur travail de création. Deux études complémentaires permettent d'appréhender la question des activités connexes : *Profession ? Écrivain*, une enquête qualitative sur la reconnaissance professionnelle des écrivains, pilotée par le Motif (Observatoire du livre et de l'écrit en Île de France) et *Retours à la marge*, une enquête quantitative sur les activités et revenus connexes des auteurs du livre, coordonnée par la Fédération interrégionale du livre et de la lecture (Fill). L'une des conclusions fortes de la première étude est que la reconnaissance symbolique prime sur les enjeux matériels : « Ce n'est qu'une fois la première acquise, et lorsqu'ils envisagent de vivre de leur plume qu'ils se préoccupent de leurs droits et des conditions matérielles d'exercice du métier ». L'étude témoigne aussi du travail à mener auprès des intermédiaires pour expliquer le cadre légal, les activités qui doivent être rémunérées en salaires ou en droits d'auteur. Les auteurs jeunesse, dont les revenus du livre sont faibles notamment parce qu'ils les partagent avec les illustrateurs, mais qui sont très actifs dans ces activités connexes, notamment à l'école ou en bibliothèques, ont été les premiers à se mobiliser pour que les rencontres soient rémunérées¹. Si cette action a eu des effets bénéfiques de socialisation et de professionnalisation, elle suscite ... / ...



Catherine Zask

aussi des effets pervers, les éditeurs en profitant pour baisser encore les droits d'auteur sur le thème : « je te paie mal mais tu te rattraperas sur les rencontres ». L'enquête interrégionale menée par la Fill permet de mesurer l'ampleur, la nature et la portée de ces activités connexes, activités qui concernent la quasi-totalité des auteurs (95 %). Si 15 % se limitent à valoriser leur œuvre, 80 % sont actifs dans au moins deux des quatre domaines identifiés par les auteurs de l'étude. À savoir : l'œuvre (dédicaces, signatures, lectures), l'auteur (débat, conférences, jurys littéraires, résidences), la transmission (ateliers, cours) et la création (articles, commandes, adaptations théâtrales ou audiovisuelles). La proportion de ces activités qui sont rémunérées est très faible : 6 % des participations à un jury littéraire, 21 % des dédicaces et signatures, 46 % des lectures et 34 % des animations de débats. Seuls les cours dans des institutions publiques sont quasiment toujours rémunérés (91 %).

57 % des auteurs déclarent des revenus connexes de moins de 500 €. Ces revenus ne sont pas pour autant dérisoires pour cette population qui dispose de revenus très modestes ; seuls 32 % déclarent un revenu supérieur au salaire moyen annuel (environ 25 000 €) tandis que 20 % ont des revenus annuels inférieurs à 5 000 €, ce qui est largement inférieur au seuil de pauvreté.

Leurs revenus tirés du livre sont à peine supérieurs aux activités connexes et 47 % perçoivent moins de 500 € par an. Il n'y a pas de correspondance nette entre revenus globaux, revenus du livre et revenus connexes. Si on retrouve bien les deux extrêmes (ensemble des revenus faibles ou ensemble de revenus aisés) la corrélation n'est pas parfaite. Et c'est dans la tranche des revenus intermédiaires (5 000 à 15 000 € par an) que l'on trouve le plus de revenus connexes. L'élite littéraire se concentre souvent sur les activités les plus prestigieuses (jurys littéraires, certains travaux de commandes, débats et conférences) tandis que la catégorie en dessous multiplie les activités tels que lectures, ateliers, animations de débats. Selon le type d'œuvres, les revenus sont assez différents. Les auteurs jeunesse et BD

ont des revenus globaux plus faibles, mais des revenus du livre et des revenus connexes globalement plus importants. Enfin, 44 % des auteurs évoquent la difficulté à se faire rémunérer pour ces activités. Cette proportion monte à 83 % pour les affiliés, « sans doute parce qu'ils expriment leurs exigences avec plus de régularité et de force ». Au premier rang des blocages : l'ignorance des droits d'auteur, de l'Agessa ou de la Maison des Artistes. L'étude met aussi en valeur la méconnaissance du cadre réglementaire et des modes de rémunération : les activités qui devraient être rémunérées en salaire ou note d'honoraires (débat et conférences, animations de table ronde, cours, travaux de presse, dédicaces) le sont parfois en droits d'auteur tandis que des activités qui devraient, au contraire, être en quasi-totalité rémunérées en droits d'auteur (lectures, résidences) ne le sont que partiellement.

Focus sur les auteurs précomptés à l'Agessa

L'enquête sur les auteurs précomptés de l'Agessa est totalement inédite et permet d'appréhender d'autres catégories d'auteurs. Pour la première fois, une étude s'intéresse à ces 195 000 auteurs, dont on ne savait rien (ou presque). L'enquête témoigne de situations très contrastées, selon l'activité d'auteur, mais surtout selon l'existence d'une autre activité. Ainsi les revenus d'auteur ne comptent que pour 9 % des revenus des artistes auteurs.

Les revenus d'auteur des précomptés en 2013 sont extrêmement disparates comme en témoigne l'écart entre le revenu médian (736 €) et le revenu moyen (3 591 €). 1,9 % a des revenus supérieurs à 30 000 €, 75 % inférieurs à 3 000 €, 25 % déclarent moins de 195 €. Ils ne sont pas corrélés aux revenus du foyer. Ainsi les auteurs du livre déclarent les revenus du foyer les plus élevés (85 % supérieurs à 30 000 €) mais des revenus d'auteur en dessous de la moyenne des précomptés.

67 % des auteurs précomptés exercent en effet une autre activité : un tiers dans le domaine artistique et culturel (comédiens, musiciens, journalistes...) et deux tiers dans un autre domaine (enseignants, chercheurs...). La moyenne des revenus

annuels perçus dans le domaine artistique (21 295 €) est nettement inférieure à ceux gagnés dans un autre domaine (38 340 €). Les 31 % qui n'exercent pas d'autre activité vivent dans des foyers plus modestes : ils sont 17,7 % à déclarer des revenus inférieurs à 15 000 € par an (contre 7,6 % pour ceux qui ont une autre activité). Ils sont surreprésentés chez les traducteurs, les illustrateurs, les vidéastes et les auteurs du multimédia. L'activité d'auteur n'est la principale source de revenus que pour 7,2 % des précomptés. À noter que la moitié perçoit des revenus inférieurs au seuil d'affiliation (8 487 €), ce qui témoigne d'une grande précarité.

Enfin, 9 % des précomptés de l'échantillon dépassent le seuil d'affiliation (7 % dans la base Agessa) et sont donc « affiliables », proportion qui atteint 24 % pour les auteurs du cinéma et de l'audiovisuel. ✱

¹ La charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse émet ainsi chaque année ses recommandations en matière de rémunération pour une rencontre : 414 € bruts pour la journée et 250 € la demi-journée en 2016.

Définitions

Assujetti/précompté : chaque personne qui perçoit des droits d'auteur est dite assujettie, car ses revenus sont soumis à des cotisations (CSG-CRDS, et formation professionnelle). C'est ce qu'on appelle le précompte. D'où l'appellation d'assujettis ou précomptés.

Affilié : Pour être affilié, l'auteur doit effectuer une démarche personnelle auprès de l'Agessa et réunir plusieurs conditions : exercer une activité d'auteur, être résident fiscal en France et percevoir un minimum de droits d'auteur (8 649 € pour 2015).

Médiane : valeur qui partage un effectif en deux parties égales ; c'est une donnée plus pertinente que la moyenne quand les valeurs sont extrêmes.

Film-documentaire.fr : nouveau site, nouvelles ambitions

Le site de référence sur le documentaire francophone a gagné en ergonomie et propose de nouvelles fonctionnalités.

Film-documentaire.fr a fait peau neuve. Une nouvelle version du site est en ligne depuis quelques mois. « Plus esthétique, plus lisible, plus commode », souligne son président et cofondateur Arnaud de Mezamat. « On est passé d'un artisanat très volontariste, fait parfois avec les moyens du bord, à l'âge de la maturité ». Lancé il y a dix ans, film-documentaire.fr est le site de référence du documentaire francophone. Sa vocation est double : une base de données la plus exhaustive possible et une veille militante sur l'actualité du genre.

L'outil est impressionnant : 40 000 films, 24 000 auteurs, 600 producteurs, un agenda festivals avec un double calendrier (échéance d'envoi de films, dates du festival), un annuaire de toutes les sociétés, institutions et ressources liées au genre. La base augmente de 2 500 à 3 000 films par an, ce qui correspond plus ou moins à la production annuelle. Les sources d'enrichissement sont multiples. Les festivals en constituent la toute première. Le site a d'ailleurs en projet de référencer tous les films qui s'inscrivent au Cinéma du Réel (environ 700 films francophones) et non uniquement les films sélectionnés. Le même travail pourrait ensuite suivre avec d'autres festivals. Film-documentaire.fr entretient également de nombreux partenariats avec différentes institutions pour enrichir cette base, notamment sur les films rares ou anciens. Enfin, les auteurs sont également une source précieuse : ils sont nombreux à compléter leur filmographie et à envoyer extraits et photos de leurs films.

Au-delà de la recherche d'exhaustivité, l'équipe de film-documentaire.fr, basée moitié à Lussas moitié à Paris, est extrêmement vigilante sur la qualité et la fiabilité des informations. Chaque film fait l'objet d'une fiche descriptive la plus complète possible : générique, données techniques, coordonnées des détenteurs de droits, synopsis, distinctions, possibilités d'accès au film.

Par ailleurs, les résumés des films sont suffisamment longs et détaillés pour permettre une recherche fine par mot-clé. Cette fonctionnalité s'avère très précieuse pour les professionnels mais aussi pour les semi-professionnels comme le réseau des médiathèques.

La nouvelle version du site s'est accompagnée du recrutement à mi-temps du réalisateur François-Xavier Destors. Sa mission : développer la dimension éditoriale du site. Un fil d'actualités, alimenté deux fois par semaine, recense d'ores et déjà : sorties en salles et DVD, diffusions TV, rappel des échéances de festivals, palmarès, appels à projets, formations, bourses...

La prochaine étape sera mise la place d'un comité éditorial pour la rubrique « Écrits », qui a vocation à accueillir des articles de fond, que ce soient des critiques, des entretiens ou des tribunes...

Donner à voir

Film-documentaire.fr permet aussi d'accéder directement à des œuvres documentaires, notamment des webdocumentaires et des « films invisibles ». La nouvelle rubrique Webdocs permet d'accéder à un répertoire de 96 webdocumentaires francophones, qui ont soit bénéficié de l'aide aux nouveaux médias du CNC, soit de la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam, ou ont marqué le genre d'une façon ou d'une autre. La rubrique « films invisibles » a été lancée il y a deux ans, car de nombreux films, dignes d'intérêt, repérés par des festivals, n'étaient ni en DVD, ni en V&D, ni dans des circuits de diffusion institutionnels. Après avoir fait un premier travail initial sur dix ans dans dix festivals francophones, film-documentaire.fr continue d'alimenter cette rubrique au jour le jour. Les auteurs, eux-mêmes, peuvent proposer leur film à l'association qui gère la question des droits et la mise à disposition technique, via son espace sur Dailymotion. Ce souci de renseigner les possibilités d'accès aux films est dans l'ADN du site depuis ses débuts. Une nouvelle étape est en train d'être franchie grâce à un partenariat avec le CNC sur l'offre légale. Le moteur de recherche du CNC (vad.cnc.fr) n'intègre en effet à l'heure actuelle que les longs-métrages. Grâce à la base de film-documentaire.fr, il pourra bientôt référencer aussi les documentaires produits pour la télévision. Lancement prévu à l'automne 2016.

Le budget de film-documentaire.fr a pu progresser pour accompagner ces différents développements ; il s'élève à 160 000 € en 2016. La Scam en est le premier financeur en contribuant à hauteur de 39 %. Viennent ensuite le CNC (36 %, en additionnant la subvention annuelle et le projet sur l'offre légale), la Procirep (18 %) et la Sacem (6 %).

✱ Béatrice de Mondenard

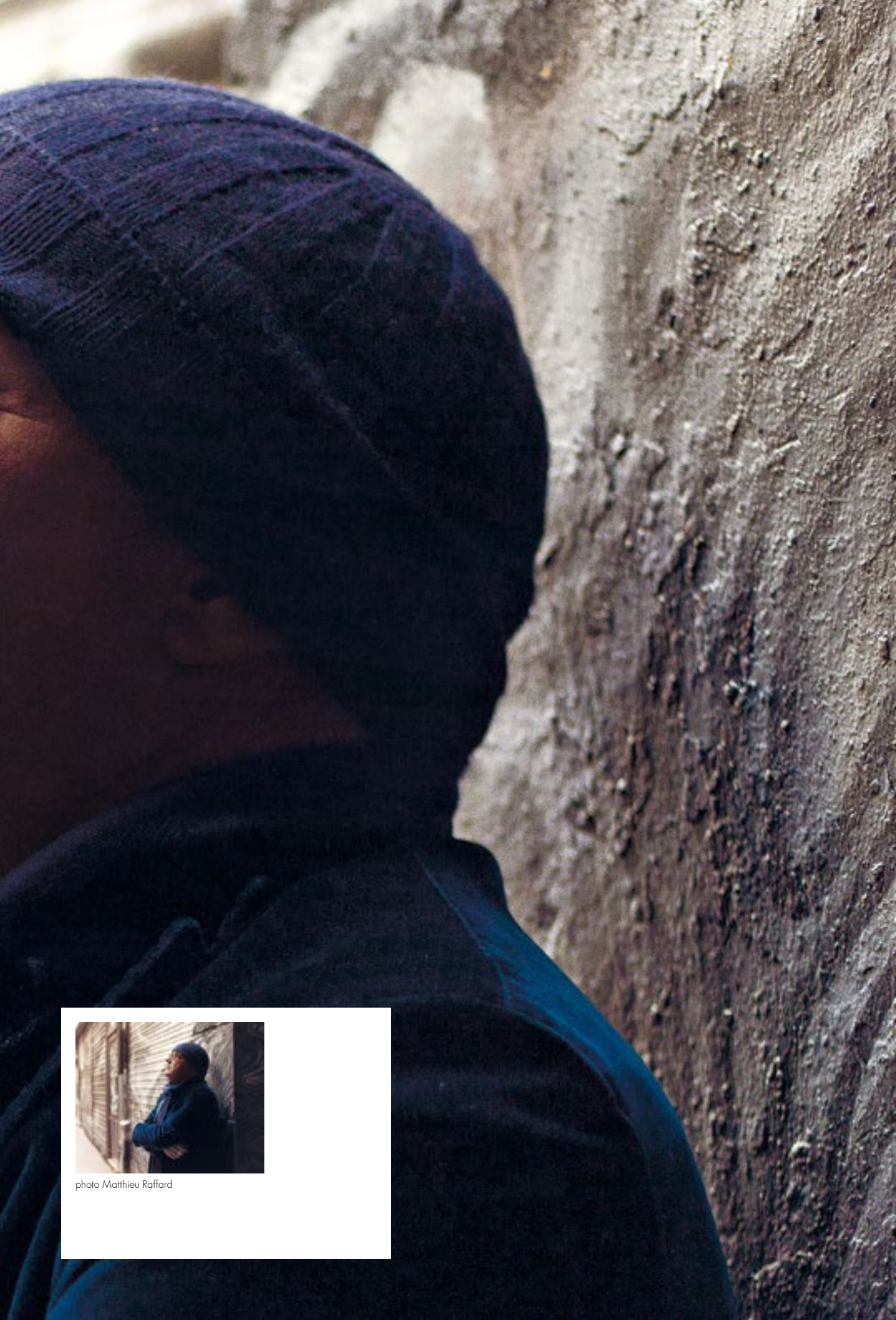


photo Matthieu Raffard