



ASTÉRIQUE⁵⁷

La Lettre de la Scam*

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

mai 2017



SOMMAIRE

Alice Diop

04 PORTRAIT

Auteurs & co 2017

08 COMPTE RENDU

Dix enjeux pour une riposte culturelle

14 BILAN ET PERSPECTIVES

La Société du spectacle

18 TRIBUNE

Delphine Ernotte Cunci

22 INTERVIEW

Plaidoyer pour une rémunération proportionnelle

26 ÉTATS DES LIEUX

Amir Labaki

28 INTERVIEW

Pixtrakk

31 WWW

Directeur de la publication
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction
Stéphane Joseph
Marine Mast

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask

Graphiste assistant
Joachim Weiner

Photogravure
Newmeric

Impression
Frazier,
tirage 10 000 exemplaires,
mai 2017

Astérisque est édité
par la Société civile des
auteurs multimedia.
N° 57 – mai 2017
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

Nous, nous

PAR ANNE GEORGET, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

C hers auteurs,
Je pourrais vous parler de bilan, puisque mon mandat se termine en juin et que, après huit années d'administratrice dont deux années de présidence, je vais quitter le conseil d'administration en vertu de la sage disposition de nos statuts qui stipule qu'on ne peut exercer plus de deux mandats consécutifs. Je pourrais me réjouir de la création de la 25^e Heure, nouvel espace documentaire dédié sur France Télévisions aux films formellement audacieux ou hors format. La Scam a beaucoup bataillé pour le retour d'une telle case sur les antennes du groupe public et j'avais appelé ici même à cette création il y a quelques mois. Dans les pages qui suivent, Delphine Ernotte Cunci, la présidente du groupe, confirme l'annonce faite à ce sujet, lors du FIPA, par Caroline Got, la directrice de France 2. C'est une très bonne nouvelle puisque nous avons reçu de la chaîne l'assurance que cette offre viendra s'ajouter aux documentaires de prime time et à ceux diffusés dans le cadre d'*Infrarouge*, qu'elle ne saurait en aucun cas remplacer.

Je pourrais aussi célébrer la naissance de la Cinéma-thèque du documentaire, initiative de Julie Bertuccelli alors présidente de la Scam, dont le principe a été arrêté l'été dernier par Audrey Azoulay, ministre de la Culture et de la Communication. Un comité de pilotage, dont fait partie la Scam, travaille à la mise en réseau des lieux qui maillent le territoire de leur amour et de leur connaissance du documentaire depuis longtemps déjà. Ces lieux, tout en restant maîtres de leur programmation, bénéficieront, selon leurs souhaits, de la mise en commun de ressources de communication et d'achats de droits. Une vaste exposition nationale devrait ainsi être offerte à tous ces engagements régionaux. Une antenne parisienne sera installée à la Bibliothèque Publique d'Information du centre Pompidou et devrait mettre en place ses premières actions dès la rentrée de septembre. Il s'agit là d'une organisation décentralisée, moderne par sa souplesse, ambitieuse par son ampleur, diverse par la nature de ses lieux partenaires. Je pourrais revenir sur le moment de grâce que Christiane Taubira et Antoine Perraud nous ont offert lors de la journée Auteurs & Co organisée par la Scam il y a quelques semaines. Moment suspendu au souffle de la poésie.

Je pourrais... Mais j'écris ces lignes en pleine campagne pour l'élection présidentielle et c'est bien cela qui vampirise la pensée et les discussions en cette fin mars.

Nous, les auteurs du réel, avons par notre métier une connaissance intime des maux du monde. Peut-être plus que d'autres nous entendons la détresse, le désarroi face aux puissants. Nous ne sortons pas indemnes de désillusion de ces histoires trop vraies. J'entends monter de la part de nombre d'entre vous la tentation de laisser les autres, le sort décider sans votre voix : « moi, je ne pourrai jamais voter pour untel, moi on ne me refera pas le coup de 2002, moi je vais m'abstenir au second tour... ».

À l'heure du vote, ne faut-il pas remplacer ce « moi-je » par un « nous, nous » ? Ne faut-il pas renoncer au narcissisme pour penser collectif ? L'abstention menace la culture partagée, la culture métissée, celle pour laquelle nous nous battons. Je vous parlais plus haut de ce moment si intense où Christiane Taubira récita les vers du poète Léon-Gontran Damas qui l'habitent lorsque surgit une angoisse indéfinissable, un pressentiment annonciateur de malheur :

« Et soudain ce soir surgit,
vos mains, vos lèvres, vos yeux
sont ceux de la stupeur,
ceux du désarroi,
ceux de la salive amère avalée,
ceux de la larme versée en un coin de ma peine,
ceux de ma détresse,
ceux de la torture,
ceux de la souffrance,
ceux de la patience,
ceux de l'angoisse,
ceux de l'attente,
car ce soir soudain surgit
vos mains, vos lèvres, vos yeux, sont ceux de mon tout
premier rêve alors qu'enfant mon cœur ne savait rien
de la puissance du mépris, de la puissance de la haine ».

Pour ces vers et quelques autres, Léon-Gontran Damas a été censuré en 1939 pour « atteinte à la Sûreté de l'État ». Ses livres ont été brûlés. Mais ceci n'a bien sûr rien à voir avec ce qui précède : c'était un autre temps... ✱



Alice Diop

« Quand on regarde la marge,
on regarde véritablement
une société ».

PAR **AUGUSTIN FAURE**, JOURNALISTE



photo Matthieu Raffard

Et si la colère était finalement bonne conseillère ? En notre époque troublée, où les réflexes tendent de plus en plus à tenir lieu de réflexions, l'hypothèse peut sembler hasardeuse, surtout lorsqu'elle déborde dans les sphères publiques et politiques. Pourtant, s'il est un domaine où la rage peut se muer en force créatrice, c'est bien celui de l'art, et du cinéma en particulier. « Il faut faire des films quand on est en colère » affirmait le réalisateur américain Samuel Fuller, longtemps avant le triomphe d'Alice Diop aux César 2017, où son court-métrage, *Vers la Tendresse*, ex aequo avec *Maman(s)* de Maïmouna Doucouré. À plusieurs décennies d'intervalle, la jeune documentariste de trente-sept ans, que l'on rencontre chez elle, dans une rue pavillonnaire paisible d'une banlieue de l'est parisien, assume ce lien avec son prédécesseur. « Oui, je suis en colère. Nous vivons dans une société qui me met très souvent en colère, que je transforme en lui donnant une forme, en en faisant des films. Ça n'est pas toujours un moteur, mais il y a régulièrement une volonté de dire une certaine indignation, sans être dans quelque chose de pamphlétaire, parce que je n'écoute pas les pamphlets. Ils m'agressent, quand bien même je suis d'accord avec eux. Je trouve plus puissant de regarder le visage d'un homme et d'essayer d'éprouver sa douleur ».

L'une des clés de l'œuvre d'Alice Diop se trouve sûrement dans cette entrée en matière. Filmer ce qui touche, ce qui enrage ou attriste, mais pour mieux apaiser, et ajouter de la douceur au monde. Cette tendresse vers laquelle se dirige son œuvre récompensée. Chacun de ses films prend la forme de longues discussions, où sa présence invisible se fait tantôt discrète, tantôt sensible. De *La Mort de Danton* (le parcours d'un jeune acteur noir s'évadant de sa cité par l'apprentissage du théâtre dans un grand cours parisien) à *Vers la Tendresse* (les paroles crues de quatre jeunes hommes de banlieue sur l'amour et leurs rapports aux femmes), en passant par *La Permanence* (une année dans la vie d'un cabinet médical d'un l'hôpital de Bobigny, spécialisé dans l'accueil de migrants sans papiers), tous ses documentaires pansent les plaies d'hommes perdus, dans les yeux desquels brillent d'irréductibles lueurs d'enfance.

Du fait des thèmes abordés et de leur inscription précise dans ce grand espace fantasmé qu'est la banlieue, Alice Diop a depuis toujours dû lutter contre la recherche intempestive d'indices sur son passé pour tenter d'analyser sa carrière. La question de l'origine apparaît vite comme un terrain miné. On sent en elle l'habitude de ne plus perdre de temps pour exprimer son agacement de se voir continuellement ramenée à son lieu de naissance et à ce statut frauduleux de « femme de cité », censé ouvrir miraculeusement une porte secrète sur son parcours de cinéaste. C'est donc d'un ton cordial mais affirmé qu'elle anticipe très vite le moindre indice laissant entrevoir l'évocation de ce sujet qu'elle estime sans objet. Née à Vincennes en 1979, Alice Diop est une enfant du 9-3 ayant grandi à Aulnay-sous-Bois dans la Cité des 3 000, c'est entendu, et ce volet biographique est aussitôt refermé.

« Je suis cinéaste, point. Tout le *storytelling* sur la fille des cités qui s'en est sortie, c'est un récit qui m'énerve profondément, parce que je ne m'y reconnais pas et que c'est aussi une manière de m'enfermer. J'aurais grandi en Ariège, je n'aurais pas posé mon regard au même endroit, mais j'en

aurais usé de la même manière. Et ça ne veut pas dire que je n'assume pas l'endroit d'où je viens ! Je parle d'un endroit très précis. Quasiment tous mes films se passent en Seine-Saint-Denis, parce que c'est cet endroit que je connais le mieux, mais ils questionnent toute la société française. Quand vous êtes noir et que vous venez de cité, vous savez que l'universel est l'universel... J'ai lu *Anna Karénine* de Tolstoï et je me suis immédiatement identifiée à elle. Or, je ne suis pas une femme russe blanche du XIX^e siècle ! Je pense qu'on peut trouver l'universel en banlieue. On peut parler de l'universalité du sentiment amoureux, de sa difficulté, de sa nécessité, en filmant des brucs, des noirs et des Arabes, qui vivent à Aulnay-sous-Bois ».

Pour nous, sa vie commence donc vingt ans plus tard, lors de ses études de sociologie et d'histoire, car « c'est ça qui est important à dire ». Et pour cause. C'est en effet cette base théorique qui va nourrir sa future vision de réalisatrice, et dont va découler la suite de son trajet, qui bifurque radicalement le jour de sa découverte de la puissance expressive du cinéma. « À l'occasion d'un cours sur les sources de l'Histoire, j'ai découvert le cinéma documentaire par le biais d'un film d'Éliane de Latour, *Contes et comptes de la cour*, qui m'a totalement bouleversée. C'est un film né de son travail de doctorat, où la question de la forme, de la poésie, était son moyen de partager sa connaissance de la société Mossi au Niger. Tout à coup, je me suis rendu compte que l'on pouvait questionner le monde et faire des recherches très pointues en sciences sociales en utilisant le cinéma ».

Les ambitions de carrière universitaire de la jeune étudiante viennent de fondre sous la chaleur du projecteur. Sans regret, affirme aujourd'hui la cinéaste, qui se souvient d'un milieu très fermé et trop peu démocratique. Le souffle du cinéma dépoussière cette atmosphère étouffante, et Alice plonge dans les salles obscures comme dans le terrier du lapin blanc pour s'y imprégner de mondes qui lui sont étrangers. « J'ai pris une année sabbatique à l'issue de ce DEA, et je suis allée à la Bibliothèque publique d'information à Beaubourg pour parfaire ma culture documentaire, et y voir des films que je n'avais jamais vus, de Frederick Wiseman, Chris Marker, Johan Van der Keuken... ». Durant cette initiation, la cinéphile tardive se frotte enfin à l'image et au difficile passage du discours à la forme. Peu confiante dans ses moyens, Alice Diop va longtemps se servir de sa formation en sciences humaines comme de béquilles. « J'ai fait un film sur les émeutes à Clichy-sous-Bois (*Clichy pour l'exemple*, 2004, France 5), et même s'il était très nourri par les films de Wiseman, comme *Public Housing*, j'ai fait un travail de recherche pendant un an, durant lequel j'ai lu tous les sociologues qui ont travaillé sur la banlieue. J'ai énormément travaillé la question théorique, la forme était encore très balbutiante ». Jusqu'au second déclin. « La découverte des films de Claire Denis a coïncidé avec ce moment dans ma vie où j'étais une cinéaste débutante. Leur puissance formelle, sa confiance dans la mise en scène, dans le cadre, sont magnifiques et lui permettent de dire des choses extrêmement pertinentes sans jamais être dans le discours, ou la narration facile. Grâce à ses films, je suis passée de l'analyse à quelque chose qui passe maintenant par la sensualité, la sensibilité... Qui passe par le cinéma, je ne sais pas comment le dire autrement ! ».

Rien d'étonnant dans cette hésitation à mettre des mots sur son style. Entre une poignée de cigarettes aspirées avec un fond de culpabilité (« Je suis en train de me suicider à la clope depuis une semaine ! Enfin ça fait trois semaines que je dis que ça fait une semaine... J'ai recommencé à cause des César. On peut arrêter vite après un mois seulement ? »), son débit mitraillette laisse souvent ses phrases se briser nettes, reve-

nir sur leurs pas pour chercher le terme exact, sans jamais perdre de vue le sujet en suspens, et épouse les brusques bifurcations d'une pensée en ébullition, profondément travaillée par un doute qu'elle estime indispensable, et qu'elle ne s' imagine pas perdre du jour au lendemain, maintenant que sont reconnus son nom et son travail.

Et le César au fait ? En entrant, on ne l'a d'abord même pas remarqué. Il faut dire que sans être caché, il n'est pas franchement mis en valeur, comme on le ferait de l'un de ces diplômes dûment encadré et cloué au mur. Non, il est simplement posé sur la commode du salon, légèrement dissimulé à l'ombre d'une statuette africaine. Pour autant, cette désinvolture apparente envers le trophée n'est en rien le signe d'un manque d'enthousiasme de la part de sa

récipiendaire. « C'est un très bel objet ! » s'enflamme-t-elle l'espace de quelques secondes avec une excitation palpable, avant de revenir sur l'émotion que la récompense lui a procuré. « Déjà, avoir été nommée pour un film aussi singulier, c'est quand même pas rien, et l'avoir été dans la catégorie court-métrage me remplit de fierté, parce que je suis une militante de l'indistinction entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire. Pour moi, le cinéma c'est le cinéma, il n'y en a qu'un seul. Et ce qui me touche le plus, c'est que la voix de ces garçons a été entendue. Ça, c'est merveilleux... Elle a porté ».

Un autre détail attire l'attention au fil de la discussion : l'importance qu'Alice Diop accorde aux noms des gens. Ceux qu'elle rencontre, ceux avec qui elle travaille, avec qui elle vit, ceux dont elle est devenue de fait la porte-parole. Et ceux qu'elle ne veut pas voir oublier par une société médiatique qui digère trop vite les victimes qui la nourrissent. D'où la puissance de son discours de remerciement sur la scène des César, durant lequel aura résonné, sous les ors de la salle Pleyel, la tragique litanie des noms d'Adama Traoré, de

Ziyed Benna, de Bouna Traoré, de Lamine Dieng, d'Amine Bentounsi...

Du côté des vivants et des proches, Alice Diop exprime son intérêt « d'aller vers des personnes qui ont une grande densité, vers des personnages qui ne sont pas lisses, qui n'appellent pas aux bons sentiments ». De la sorte, ses souvenirs s'animent à l'évocation de Steve, le héros de *La Mort de Danton* et l'une des voix de *Vers la Tendresse*, « un homme d'une grande intelligence, extrêmement complexe, extrêmement dense, extrêmement puissant. C'est toute sa complexité qui m'intéresse ». Et s'émeut en repensant à Joginder et Mamadou, deux des personnages les plus marquants de *La Permanence*, l'un réfugié économique, l'autre réfugié politique, ancien journaliste torturé en Guinée ; deux hommes qui « partagent la même douleur de l'exil, la même précarité, la même souffrance face à la violence d'une société qui ne les accueille pas. Moi je ne veux pas à avoir à faire un choix entre l'émotion que me procure le visage de Joginder et celui de Mamadou, les deux me bouleversent. Et pourtant, l'un (Mamadou) a eu le droit d'asile, l'autre non (Joginder) ».

Cette attention portée à l'Autre, à tous ces personnages isolés, reste la nécessité impérieuse de son geste créatif et politique. « Mon cinéma est toujours à la marge. Je trouve que quand on regarde la marge, on regarde véritablement une société. On voit mieux le centre quand on le regarde de la périphérie ». De fait, le prochain projet de celle qui estime avoir besoin de trois années en moyenne pour porter à terme un nouveau film, sera une odyssée pédestre sur le trajet du RER B, qui naviguera de ville en ville au rythme de la marche, à la rencontre d'une France invisible. « Les endroits que j'aime le plus sont les abords du RER. Je me suis aperçue que dans tous mes films il y a le RER B. C'est un peu mon paysage d'enfance, il y a quelque chose qui me ramène toujours à ces endroits-là ». Un premier voyage de repérages a eu lieu l'été dernier, déjà riche d'enseignements sur l'état du pays, mais qu'elle ne parvient pas encore à résumer. « Je me dis que c'est la forme la plus appropriée pour dire quelque chose de l'état de la France. J'avais besoin de retourner dans cette banlieue, vu la façon dont on en a parlé depuis les attentats. J'ai du mal à dire aujourd'hui ce que j'y ai vu, je ne peux pas le résumer en une phrase ou en un discours. Parce que tout se contredisait d'une rue à l'autre, d'un quartier à l'autre, d'une ville à l'autre... Mais en tout cas, ce que j'ai constaté, c'est l'abandon des classes populaires, et l'absence de l'État républicain, sauf sous la forme de CRS... ».

Un jour, bientôt, le désir de fiction se fera sentir. Il est là, qui germe lentement, pour un autre projet dont Alice Diop ne veut encore rien dire, sinon qu'il sera totalement déconnecté de la banlieue, et à forte teneur autobiographique. Mais cette envie d'une autre expression ne saurait marquer un détachement du documentaire, trop indispensable pour son équilibre, pour comprendre et supporter ce monde qui la met en colère. « Nous, les documentaristes, dans les tourments que nous traversons, nous sommes une arme politique extrêmement puissante, parce que nous sommes en contact direct avec le réel. C'est pour ça que je ne cesserai pas de faire du documentaire. C'est une nécessité politique. C'est mon métier de cinéaste qui me permet de surmonter ma désillusion dramatique face à ce qu'est devenue la politique aujourd'hui en France ». ✱

AUTEURS&CO2017

Le colloque bisannuel de la Scam, qui se tenait le 9 mars au Forum des images, visait à interpeller les politiques sur le thème : « nouvelle présidence, nouvelles ambitions culturelles ? ».

PAR ANNE-LISE CARLO, JOURNALISTE

Table ronde 1
L'État peut-il encore avoir une ambition culturelle ?
 « La culture pour tous » s'imaginait comme une voie d'émancipation, l'avènement des valeurs du siècle des Lumières. Objectif commun à tous les ministres de la Culture qui l'ont poursuivi avec plus ou moins d'ambitions, de moyens et... de succès.

« L'État peut-il encore avoir une ambition culturelle ? Poser cette question c'est reconnaître qu'il y a un problème », constate d'emblée le journaliste du Monde Michel Guerrin chargé d'animer cette première table ronde d'Auteurs & co. Partant d'un constat peu réjouissant, Michel Guerrin souligne que « depuis vingt ans, la politique culturelle semble limitée à la gestion de ce qui existe. Or ce modèle semble à bout de souffle », ajoute-t-il, décrivant un ministère de la Culture qui ne monte plus au front que « pour défendre quelque chose plutôt que pour aller de l'avant », que ce soit l'exception culturelle à Bruxelles ou la défense du droit d'auteur menacé, lui, au niveau mondial.

La culture est-elle devenue marginale dans le débat national ? À cette question, Laurence Engel, présidente de la Bibliothèque nationale de France (BnF), répond par l'affirmative en soulignant « une forme de désintérêt certain ». Et, selon elle, ce n'est hélas pas

spécifique à la campagne présidentielle actuelle. Jean-Paul Cluzel, inspecteur général des Finances honoraire et président du Conseil d'administration de l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC) nuance, lui, cette idée d'abandon des politiques culturelles dans le débat présidentiel : « les principaux candidats ont un programme culturel. C'est déjà à mon sens une innovation par rapport aux précédentes élections. Pour trouver des candidats qui disposent, comme aujourd'hui, d'un vrai projet culturel, étudié par des personnes compétentes, il faut certainement remonter à 1981 et au travail effectué pour lui par Jack Lang auprès de François Mitterrand pour avoir une réflexion aussi aboutie ». Pour Karine Berger, députée des Hautes-Alpes, il est extrêmement difficile d'imaginer que la culture puisse être traitée « comme un chapitre 3.2 d'un programme présidentiel ». « Ce devrait être au contraire le pilier central de la construction politique de la société, exactement comme François Mitterrand l'avait conçu pour la société des années quatre-vingt », estime-t-elle.

Le philosophe Yves Michaud décrypte cet abandon culturel d'une manière précise : « Pour la culture, il y a des moyens, mais pas de fin. Cette situation n'est pas nouvelle et perdure au moins depuis 1995. Que veulent faire les hommes politiques ? Ils veulent avant tout laisser une trace en construisant un musée de

plus... ». Et si les temps changent, ce n'est pas forcément pour le mieux. Ainsi, selon lui, « le succès de la politique de Mitterrand et de Lang tenait au fait qu'il y avait une vraie dynamique culturelle dans la France des années quatre-vingt. Et la force et l'intelligence de Jack Lang ont été de capitaliser sur ce dynamisme culturel français ». Ce dynamisme n'étant plus présent aujourd'hui, « les acteurs politiques et culturels ont reconduit les moyens sans avoir réfléchi ou anticipé les changements des pratiques de la consommation culturelle », estime Yves Michaud.

Pour le philosophe, six chiffres significatifs suffisent à expliquer ce qui se passe dans la culture aujourd'hui : « Le budget du ministère de la Culture et de la Communication, à gros traits, c'est 3 milliards d'euros, là où celui de l'audiovisuel représente 4 milliards d'euros. Cela veut dire que Madame Ernotte est plus puissante que Madame la ministre de la Culture ! Ensuite, les collectivités locales investissent dans la culture 7 milliards d'euros. Puis, les dépenses des ménages pour la culture, c'est 70 milliards d'euros à vue de nez, dont 30 milliards pour les tuyaux et 40 milliards pour les contenus ».

Jean-Paul Cluzel estime que « ces 10 milliards d'euros consacrés par l'État et les collectivités territoriales défendent une forme de culture exigeante, et cela reste nécessaire. Toute

une partie de la culture parvient à se financer elle-même. Mais en dehors du marché, il existe une culture exigeante qui a besoin de moyens ». Il cite à ce propos « l'exemple réussi de l'ouverture de la Philharmonie. Il suffit de s'y rendre pour constater que l'âge moyen du public a considérablement baissé et que son renouvellement y est une réalité ». Ayant étudié en détail la politique culturelle des pays comme la France, les États-Unis, le Royaume-Uni, l'Allemagne ou l'Italie, il ajoute : « que ce soit par le mécénat ou l'argent public, les grandes institutions reçoivent beaucoup d'argent. On ne peut pas maintenir en état les grands établissements de ces pays sans y investir de l'argent. Lorsque vous voulez défendre une culture un peu exigeante, celle-ci ne peut pas dépendre du marché. Et cette culture exigeante est tirée par les grandes institutions nationales, à Paris ou en région ».

Laurence Engel estime que si « le pari de la Philharmonie est en effet réussi », elle fait par ailleurs le constat « que depuis vingt ans, on se contente de penser la culture en termes de prochain grand équipement qu'il va falloir construire et que donc il en existe déjà beaucoup en France. » Un systématisme dangereux dont il faut sortir. Jean-Paul Cluzel confirme : « la priorité n'est pas à un nouveau grand projet pour le prochain quinquennat évidemment ! ». Derrière tous ces chiffres, pour la directrice

de la BnF, « la question sous-jacente est bien le rôle et la mission de l'État par rapport à d'autres acteurs culturels tout aussi importants ». Pour la députée Karine Berger, il convient de ne « pas sous-estimer l'importance du « 1 % » budgétaire du ministère de la Culture. Même si, aujourd'hui, le financement de la culture en France doit être profondément revu face à la montée en puissance du numérique ». Évoquant justement le vote de la « taxe YouTube », celle-ci précise que cette taxe « entend mettre à niveau un mécanisme de financement de la création qui a été inventé il y a trente ans ». La députée des Hautes-Alpes poursuit sur ce thème du numérique : « le ministère de la Culture français n'a toujours pas réalisé qu'Internet existait dans le monde. L'État doit réellement s'engager sur une politique culturelle en faveur de la diversité et dans le marketing du patrimoine cinématographique, théâtral et musical ». Elle souligne : « La diversité culturelle sur Internet rétrécit à vue d'œil et c'est à l'État d'intervenir ».

Chez tous les candidats à la présidentielle, le journaliste Michel Guerrin souligne, également, une grande bascule vers une politique culturelle qui ne soit plus celle de l'offre mais de la demande, notamment via le « pass culture » proposé par certains. Après sa mise en place en Italie, l'idée de ce pass culturel a en effet beaucoup séduit. « Mais les premiers résultats montrent que les jeunes italiens regardent en

masse les blockbusters via ce pass », explique Michel Guerrin. Jean-Paul Cluzel se veut, néanmoins, optimiste malgré ce premier constat : « en France, je pense que l'on peut faire en sorte que les partenaires de ce pass soient des institutions ou organismes proposant une offre culturelle fine et qualitative ». Laurence Engel estime que « cette idée de pass est pour l'instant trop vague dans les programmes pour que l'on puisse réellement se prononcer ». Elle rappelle néanmoins que « de tels projets ont déjà été testés en Île-de-France notamment et n'ont pas marché... ».

« Sur cette question des pass, j'y vois un point positif, assure Karine Berger. C'est la capacité à redonner un prix à la culture. L'économie de la culture souffre de la disparition de la valeur chez toute une nouvelle génération ». Pour la députée, cette bataille est urgente à mener pour que cette valeur ne profite pas qu'aux tuyaux et plateformes mais qu'au contraire, elle irrigue toute la chaîne de valeur et remonte ainsi jusqu'aux auteurs.

En guise de conclusion, Laurence Engel a évoqué trois grands chantiers essentiels pour la politique culturelle en France. Elle souligne ainsi qu'en termes d'éducation artistique, il y a des priorités car « c'est quelque chose que l'on n'a jamais mené jusqu'au bout ». D'autre part, la commande publique est, pour elle, « une démarche qui a ... / ... ».



dessin Catherine Zask

perdu du terrain alors même que c'est un outil intéressant». Enfin, elle rappelle l'importance de la « fiscalité numérique : il est nécessaire de se doter d'un outil de financement qui cible l'endroit où se trouve la valeur ».

Pour Jean-Paul Cluzel, une des missions essentielles est d'aller au-delà de l'éducation artistique et culturelle. Il entend ainsi « sortir les élèves du milieu scolaire pour les amener dans le milieu culturel » et envisage pour cela l'obligation, pour chaque établissement scolaire, de conclure un contrat avec un ou deux institutions culturelles locales. Selon lui, les économies des dernières années ont également porté sur l'entretien de notre patrimoine culturel, « ce qui a des effets désastreux sur l'état de nos cathédrales, nos musées ». Il souhaiterait « remettre les crédits du patrimoine à niveau de manière à procurer une plus grande liberté budgétaire de la culture ». Enfin, il envisage la mise en place d'une autre manière de désigner les responsables d'établissements publics culturels. Et ce, en prenant exemple sur les pays étrangers, où cette tâche est souvent confiée à un chasseur de têtes, mandaté par un comité restreint au sein du conseil d'administration des établissements culturels et qui effectue une sélection de candidats potentiels tenue confidentielle.

Pour Karine Berger, l'accent doit être mis bien évidemment avant tout sur le numérique. Elle prône la régulation de l'utilisation, par les plateformes numériques, des œuvres culturelles protégées par un droit d'auteur afin de les responsabiliser un minimum. Elle demande également la création d'une direction de la promotion numérique des œuvres culturelles au sein du ministère de la Culture. Elle souhaite que le langage pris par le ministère de la Culture assume enfin le fait que public et privé ne soit pas la même chose.

Enfin, Yves Michaud dans ses mesures « irréalisables », propose un changement du Code pénal, qui contiendrait des « peines culturelles » : « vous pourriez être condamné à lire *Guerre et Paix* et être libéré de votre peine une fois capable d'en faire un résumé correct ! ».

Table ronde 2
L'audiovisuel public a-t-il les moyens de ses ambitions ?
En 2009, la publicité a été supprimée sur les antennes de France Télévisions en première partie de soirée. À l'inverse, en 2016, Radio France a été autorisée à en diffuser davantage. L'audiovisuel public a-t-il un avenir dans un environnement numérique dominé par des acteurs internationaux ? Comment s'assurer qu'il demeurera un acteur de référence de la création audiovisuelle ? Comment moderniser son financement et sa gouvernance ?

Dans son préambule à cette seconde table ronde, Delphine Ernotte Cunci, présidente de France Télévisions a commencé par dépeindre un scénario catastrophe face auquel deux interrogations « iconoclastes » viendraient se poser : « A-t-on encore besoin de documentaires ? » et « A-t-on encore besoin du service public ? ». En effet, selon elle, ces questions peuvent légitimement être soulevées lorsque l'on observe que la télé réalité est ce qui marche à la télévision et que, par ailleurs, les flux en continu des réseaux sociaux et des chaînes infos nous abreuvant du réel.

Mais, fort heureusement, la présidente de France Télévisions a apporté des réponses. Tout d'abord, elle entend défendre la création car cela équivaut à « défendre un point de vue français sur le monde ». De fait, le soutien à la création est inscrit dans le plan stratégique des cinq prochaines années au sein de France Télévisions, et ce d'autant plus lorsque « le service public représente 50 % de la création audiovisuelle en France, 60 % de la fiction et 60 % du documentaire ». Par ailleurs, la présidente de France Télévisions a réaffirmé son engagement vis-à-vis du documentaire en confirmant le rétablissement en septembre de la case de la « 25^e heure » sur une proposition d'Anne Georget, présidente de la Scam. Une case que Delphine Ernotte veut « très ouverte et très libre » et réalisée « en partenariat avec les auteurs ».

Les deux autres ambitions de France Télévisions portent sur le numérique et l'information. Le numérique d'abord, que la présidente décrit comme un « support supplémentaire pour exposer les œuvres » et un moyen d'engendrer de « nouveaux modes de financement de la création ». Sur la question de l'information, Delphine Ernotte Cunci a rappelé l'importance de l'indépendance des médias vis-à-vis des pouvoirs privés, en soulignant la menace des « phénomènes de concentration et de convergence » dont seul reste protégé le service public.

Amaury de Rochegonde, rédacteur en chef adjoint à *Stratégies* et chroniqueur à RFI et animateur de la table ronde a effectivement rappelé que les cinq principaux candidats à l'élection présidentielle se sont exprimés tout récemment sur le service public en signifiant tous leur intention de protéger son « indépendance éditoriale ». Le journaliste a initié le débat en posant la question de la gouvernance de l'audiovisuel public sur laquelle les candidats à l'élection présidentielle ont également pris position. Benoît Hamon et Emmanuel Macron ont, en effet, tous deux proposé de nommer les dirigeants de l'audiovisuel public, non plus par le biais du CSA ou par le biais du président de la République, mais via le conseil d'administration des entreprises concernées.

Sur cette question de la gouvernance, Anne Georget, documentariste et présidente de la Scam a d'emblée souligné, qu'il n'y a à ce jour « aucun représentant de la création au conseil d'administration de l'audiovisuel public ». « Nous militons pour qu'il y en ait au moins un dans un avenir proche », précise-t-elle. Membre de l'équipe de campagne d'Emmanuel Macron, Marc Schwartz, par ailleurs conseiller maître à la Cour des comptes et médiateur du livre, est évidemment en phase avec ce nouveau mode de nomination via le conseil d'administration de l'audiovisuel public, « le plus efficace » à ses yeux. Il rappelle que ce système a déjà fait ses preuves dans d'autres pays tels que le Royaume-Uni avec la BBC mais également en Allemagne et en Italie.

Marc Schwartz a tenu à préciser qu'il préfère, d'ailleurs, parler aujourd'hui de « médias de service public » plutôt que d'audiovisuel public. Cette notion répondant mieux « à l'évolution de la réalité du monde des médias avec cette convergence des supports ». Pour lui, « le lancement de France Info est un premier pas réussi vers cette tendance ».

Marc Schwartz souligne également la position contradictoire de l'État : « L'État doit avoir une vision claire de ce qu'il souhaite pour l'audiovisuel public. C'est souvent ce qui nous a fait défaut au cours des dernières années. L'État n'est pas seulement un actionnaire mais aussi un prescripteur de politique publique dans la création. Cela se traduit au quotidien par des injonctions contradictoires. Il s'agit d'un handicap fort contre lequel il faut lutter ».

Pour Olivier Babeau, professeur à l'Université de Bordeaux et représentant du think tank Fondation Concorde, une autre source de perturbation pour l'audiovisuel public est « le manque de stabilité de sa gouvernance ». Celui-ci propose en effet un mandat d'au moins dix ans pour lui assurer de pouvoir développer une offre conséquente. Par ailleurs, selon l'universitaire, l'audiovisuel public n'a pas pour objectif de proposer une offre de divertissement. « Le privé le fait beaucoup mieux et à moindre coût », insiste celui qui propose par ailleurs dans son rapport « Refonder l'audiovisuel public » la suppression de France 3, France 4 et France Ô, la privatisation de France 2 » et « l'établissement sur le canal 3 d'une chaîne culturelle libérée de toute contrainte d'audience, complémentaire avec France 5 et Arte ».

En désaccord, Marc Schwartz s'oppose « au principe selon lequel l'audiovisuel public devrait faire ce que ne fait pas le privé. Comme le disait Jean-Pierre Cottet [ancien directeur de l'antenne de France 2 et France 3], il n'y a pas de service public sans public ». Il met en garde contre la tentation d'une segmentation de l'audience car, pour lui, c'est au contraire « l'universalité qui doit être le moteur principal de l'audiovisuel public ».

Pour Anne Georget, la télévision publique tient un rôle éminemment politique : « c'est un outil qui aide à vivre ensemble », rappelle-t-elle. Pour la présidente de la Scam, la télévision symbolise « le hasard de tomber sur un programme qui n'est pas fait uniquement pour vous, pas ciblé pour vous avec cet art des algorithmes. Sans cela, on ne va plus tourner qu'en circuit fermé et nos sociétés vont devenir une juxtaposition de mondes », alerte-t-elle. Pour elle, « il est indispensable pour une télévision publique de parler à tout le monde et à des heures différentes ». Philippe Chazal, président du Club Galilée, rappelle que malgré les nouveaux usages et la consommation linéaire, « la télévision reste le média du partage immédiat, du rassemblement et de l'évènement ». Mais, à ce titre justement, il souligne un manquement important à ses yeux : « le citoyen est un peu absent de l'audiovisuel public français ». S'appuyant sur le rapport réalisé conjointement par le Club Galilée et Terra Nova en 2015 sur l'audiovisuel public, Philippe Chazal estime que pour retrouver son indépendance, le service public doit renouer avec son troisième acteur et partenaire qu'est la société et soulève la nécessité d'un nouveau contrat à nouer. « Nous avons fait des propositions sur la transparence, la gouvernance et l'intégration du public dans l'action de l'audiovisuel public », précise-t-il.

Anne Georget confirme qu'« un souffle nouveau doit être trouvé » mais elle refuse à l'inverse « les portraits trop sombres ou catastrophistes de l'audiovisuel public français ». Fabienne Servan-Schreiber, productrice, P-D.G. de Cinétévé, lui emboîte le pas, parlant même d'une télévision publique française « la plus belle au monde ». Néanmoins, elle nuance aussitôt son propos en rappelant à quel point « le couperet de l'audience de 9 heures du soir est insupportable ». À tel point que Fabienne Servan-Schreiber évoque la possibilité de mettre en place « une audience mensuelle » plutôt que quotidienne pour les chaînes du service public qui souffrent tellement et qui, en conséquence, sélectionnent des programmes plus formatés. Pour elle, « il faut absolument préserver l'audiovisuel public ».

Pour Philippe Chazal, si l'on « garde une culture de l'audience instantanée », « l'absence de publicité le soir a redonné de la liberté à la télévision publique. Celle-ci n'a plus besoin de cette conquête permanente de l'audience ». Mais pour Fabienne Servan-Schreiber, la fin de la publicité en soirée n'a au contraire « rien changé ». « Pas davantage de risques n'ont été pris en *prime time* », assure-t-elle. Explication : la pression de l'audience et la comparaison entre les chaînes restent les mêmes. Anne Georget ajoute que la suppression de la publicité — que la Scam réclamait depuis plusieurs années — a été effectuée sous le coup d'une annonce non préparée, non réfléchie, et que résultat, « nous sommes dans un système bancal, intermédiaire ». Plus radical, Olivier Babeau prêche pour la suppression du financement publicitaire qu'il propose de remplacer par un impôt public dans lequel un prélèvement de 2 % des recettes de la TVA interviendrait.

Enfin, au-delà du couperet de l'audience, « l'ensemble des professionnels considère que l'on n'a pas assez d'argent pour développer des nouveaux formats », rappelle Philippe Chazal. Celui-ci plaide donc pour l'établissement d'un dispositif d'investissement dans la recherche et développement (R & D) et rappelle à ce titre le travail effectué par la Fabrique des Formats (dont il est le directeur général) : une société de services, de veille et d'information lancée par des professionnels de l'audiovisuel mais également un fonds d'investissement qui a effectué une première levée de fonds, cette année, de deux millions d'euros. « Nous finançons ainsi des pilotes et des *teasers* en français et en anglais pour des producteurs indépendants sur le marché national et international », explique Philippe Chazal. Une initiative de laquelle émergeront peut-être les futurs grands succès de la télévision *made in France*. .../...

Table ronde 3 Ambitions européennes : le numérique au service de la culture ou l'inverse ?

L'Europe mise aujourd'hui sur le marché unique du numérique pour atteindre ses objectifs 2020 de croissance, d'emploi et de changement démocratique. La diversité culturelle n'apparaît plus comme une priorité européenne. Le terme « contenu » remplace de plus en plus souvent les mots « œuvre » ou « création ». Cette évolution reflète également l'enjeu des débats sur le droit d'auteur ou la diffusion des œuvres. La culture doit-elle céder le pas à la technologie ? Quels sont les outils pour assurer un partage équitable de la valeur ?

« Il n'y a pas de politique culturelle européenne à proprement parler », lance Isabelle Szczepanski, journaliste, directrice générale d'Electron Libre et animatrice de la table ronde, faisant tiquer d'emblée plusieurs des intervenants de cette table ronde. Mais elle étaye : « la politique culturelle européenne, c'est 0,015 % du budget » de la Commission Européenne. De fait, les choix économiques de la Commission ne mettent pas en avant le secteur. « Peut-être une politique culturelle européenne est-elle impossible ou même pas souhaitable ? », s'interroge la journaliste pour poser le débat.

« Mais cela ne signifie pas que la culture n'est pas importante en Europe », tempère-t-elle aussitôt. En considérant que « tout est culture », celle-ci prend ainsi pour premier exemple Erasmus comme programme culturel européen. De la même manière, la journaliste souligne le fait que « le Parlement européen travaille beaucoup en termes de culture ». Preuve en est, pour elle, la constitution de l'intergroupe « Industries culturelles et créatives » au Parlement dont la députée européenne (Socialistes & Démocrates) Pervenche Berès est la coprésidente. « Cet intergroupe s'imposait pour pouvoir mener une stratégie de promotion et de lobbying des industries culturelles et créatives au sein du Parlement afin

de leur donner une cohérence et un périmètre défini pour les faire réellement exister », explique Pervenche Berès. « Et ce d'autant plus face au maquis touffu législatif et réglementaire actuel ! Tous ces sujets sont éparpillés entre différentes commissions parlementaires qui n'ont pas toujours les mêmes lignes directrices et dont certains ajustements technico-juridiques peuvent tout à coup ouvrir des portes et avoir des conséquences incroyables sur l'économie du secteur culturel », ajoute Constance Le Grip, députée européenne (Parti populaire européen) et membre également de cet intergroupe.

Cependant, ces dernières années, la culture a souvent eu l'impression que l'Europe ne s'occupait que d'une seule chose : adapter le secteur au numérique et aux nouvelles technologies. Ce fut notamment le cas, dès 2014, lors de l'arrivée de Jean-Claude Juncker à la présidence de la Commission européenne, celui-ci annonçant d'emblée qu'il fallait « casser les silos nationaux de réglementation dans les télécommunications, le droit d'auteur, la protection des données et les lois de protection des consommateurs », rappelle Isabelle Szczepanski. De fait, la Commission Européenne avait fait de la réforme du droit d'auteur une urgence « incongrue », des mots mêmes de Julie Bertuccelli, alors présidente de la Scam. Jean-Claude Juncker plaçant ainsi l'harmonisation du droit d'auteur comme sa priorité numéro 1, « avant même les déficits publics et la menace du Brexit », ce qui était absolument démesuré », rappelle Hervé Rony, directeur général de la Scam.

À l'époque, le Président de la Commission pointait justement l'inadaptation, selon lui, du droit d'auteur aux nouvelles technologies. En septembre 2016, la Commission a publié un projet controversé de directive de droit d'auteur. Parmi les points mis en avant, le fait que « la directive sur le droit d'auteur vise à renforcer la capacité des titulaires de droits à négocier et à être rémunérés pour l'exploitation en ligne de leurs contenus sur les plateformes de partage de vidéos telles que YouTube ou Dailymotion ». Pour

ce faire, ces plateformes « seront tenues de déployer des moyens efficaces tels que des technologies permettant de détecter automatiquement des chansons ou des œuvres audiovisuelles identifiées par les titulaires de droits et devant être soit autorisées, soit supprimées ».

« La question du financement de la création n'est pas équivalente sur tous les supports culturels ».

Pervenche Berès

C'est dans ce but que YouTube développe à grands pas sa technologie de filtrage « Content ID » chargée de repérer les contenus culturels utilisés sur leur plateforme sans l'accord de leurs ayants droit. « C'est une technologie sur laquelle nous investissons beaucoup parce que nous pensons que pour que notre plateforme soit pérenne et se développe avec tous types de créations, il faut que la protection des droits d'auteur soit primordiale », explique Laurent Samama, directeur Media, Entertainment & Industries — EMEA Strategic Relationships de Google. Son entité — créée il y a deux ans en Europe par le géant américain — est chargée de développer des relations partenariales avec différentes industries, dont celle culturelle regroupant l'audiovisuel, la musique et le cinéma.

À l'occasion du débat à Auteurs & co, la députée européenne Constance Le Grip a annoncé, que la commission juridique du Parlement européen allait justement se pencher sur cette question de la responsabilité des plateformes. Encore au stade de consultation des interlocuteurs du secteur, la députée dévoile déjà sa ligne de réflexion : « On ne peut s'en tenir uniquement au cadre actuel fixé par les articles de la directive e-commerce qui prévoit un régime d'exception à la responsabilité des plateformes », estime Constance Le Grip qui dit espérer faire entendre son point de vue.

La Scam demande, elle, une réforme de cette directive e-commerce afin que les intermédiaires techniques assument leurs responsabilités, en particulier en ce qui concerne les réseaux sociaux et les hébergeurs. Hervé Rony se veut optimiste : « la question de la responsabilité des hébergeurs se pose car ils ont de fait aujourd'hui une fonction éditoriale. Cependant, il n'y a rien de choquant à ça et je pense que l'on peut parfaitement s'entendre avec ces acteurs-là. » Pour Pervenche Berès, « un « bon » comportement des plateformes ne suffit pas à épuiser la question de la rémunération de la création », loin de là. Pour la députée qui souligne la diversité des métiers (photographe, musicien, cinéaste, auteur...), il ne faut pas oublier que « la question du financement de la création n'est pas équivalente sur tous les supports culturels ». Faisant enfin référence au récent projet d'avis sur la réforme de la directive droit d'auteur du député Marc Joulaud (Les Républicains) au sein de la Commission Culture du Parlement européen — celui-ci voulant instaurer de nouvelles exceptions au droit d'auteur pour tenir compte des nouveaux usages —, Pervenche Berès a invité les instances françaises à continuer à « faire bloc pour la défense du droit d'auteur ».

Pour Hervé Rony, toutes ces contradictions législatives et réglementaires proviennent du fait que « l'Europe est partie du mauvais pied et ce, depuis longtemps ». Pourquoi ? « Parce que l'Europe analyse la culture via le prisme du libre accès et du consumérisme à outrance. Sous le prétexte de l'harmonisation, le contenu culturel est devenu quelque chose qu'il faut acquérir au prix le plus bas possible... », regrette le directeur général de la Scam. Dans ce contexte, il réclame aujourd'hui « un droit à rémunération incessible, équitable et géré collectivement en Europe, au moins pour les diffusions en ligne ». En effet, la situation des auteurs au niveau européen est encore très disparate et les auteurs audiovisuels, en particulier, n'ont pas tous un droit à rémunération sur l'exploitation de leurs œuvres. « S'assurer ainsi du partage de la valeur à travers ce droit équitable sont tout sauf des mots creux », ajoute Hervé Rony.

Également dans le viseur de la Commission Européenne, « les difficultés qu'elle perçoit dans le commerce transfrontalier d'œuvres et dont serait peut-être responsable le droit d'auteur », ajoute la journaliste Isabelle Szczepanski. Mais pour Anne Durupt, vice-présidente d'Arte, Europe et numérique font au contraire bon ménage : « Actuellement, les deux tiers des programmes d'Arte visibles sur le site internet Arte + 7 sont disponibles dans toute l'Europe. Ceci démontre qu'il y a déjà une accessibilité des programmes dans toute l'Europe et ce, dans le respect du cadre juridique actuel et dans le respect des producteurs et des auteurs ». Malgré la notoriété de la marque Arte, Anne Durupt avoue néanmoins ses difficultés à faire connaître au plus grand nombre le programme « Arte Europe » lancé depuis un an avec le soutien de la Commission Européenne : ce service permet de trouver sur le site d'Arte certains programmes sous-titrés en anglais, espagnol, polonais et bientôt italien.

Enfin, Anne Durupt souligne qu'une politique culture européenne est celle qui permet « d'apporter aux citoyens européens des œuvres européennes ». Dans ce cadre, la proposition de révision

de la directive Services de médias audiovisuels de la Commission européenne ne la satisfait aucunement : le quota minimum obligatoire de 20 % pour les œuvres européennes dans les catalogues de services de vidéo à la demande « réduit justement aux marges la création européenne », affirme Anne Durupt. Abondant dans le sens de la vice-présidente d'Arte, Hervé Rony juge même « aberrant de batailler pour 30 % ». Il précise que « la présence des œuvres européennes audiovisuelles devrait même être portée à court ou moyen terme à 50 % au moins des catalogues de services non linéaires comme Netflix... ». La députée européenne Pervenche Berès a toutefois présenté comme une victoire en passe d'être obtenue au Parlement d'un quota de diffusion de 30 % précisant « que l'on pourra difficilement aller au-delà ». En guise de conclusion, Hervé Rony a rappelé à quel point toutes ces questions sont intimement liées : « Un haut niveau de protection des droits d'auteur va avec un haut niveau de protection des œuvres ». ✱

Dix enjeux pour une riposte culturelle

PAR **HERVÉ MARCHON**, JOURNALISTE

Dans un contexte tendu marqué par les questions sécuritaires et économiques, la Scam expose les dix enjeux culturels des cinq ans à venir et demande aux candidats à l'élection présidentielle et aux élections législatives de porter une forte ambition culturelle.

1 le budget de la culture

Pas de politique sans politique culturelle. «La culture n'est pas un luxe, c'est une nécessité», a dit Gao Xingjian, Prix Nobel de littérature. Le financement de la création, le financement de sa diffusion, sa régulation sont des enjeux politiques constants. Les budgets nationaux et territoriaux de la culture doivent donc être sanctuarisés. Le niveau d'investissement de l'État dans la culture est historiquement fixé à 1 % du budget général. Pour un euro investi par l'État, les collectivités territoriales investissent un euro supplémentaire. Or, la baisse de la dotation étatique aux collectivités a pour conséquence un désinvestissement des collectivités. Pour maintenir un accès égal à la culture sur tout le territoire, l'État doit non seulement maintenir son engagement mais doit aussi garantir aux collectivités les moyens propres à maintenir leur investissement.

2 les acteurs de l'Internet

Libertés publiques et droits individuels doivent être préservés et coexister dans un juste équilibre, dans l'univers réel ou virtuel. Sans intervention de l'État et de l'Europe, les puissants acteurs de l'économie numérique, souvent extra-européens, font leur loi. L'Europe ne doit plus tarder à faire évoluer le cadre de la fiscalité sur les sociétés pour une concurrence loyale entre acteurs du numérique. La directive E-commerce qui régit l'Internet des années

quatre-vingt-dix doit être réformée. Il est temps que les intermédiaires techniques, et en particulier les réseaux sociaux et les hébergeurs actifs assument leurs responsabilités sur les informations qu'ils relaient ou les programmes qu'ils diffusent.

3 la diversité culturelle

La culture a tourné la page de la rareté. Elle bascule d'une économie de l'offre dans une économie de la demande. Désormais, on parle de «contenu culturel». Une terminologie qui pense les œuvres comme des biens utiles à remplir un «contenant»: le réseau. Le public reste concentré sur les œuvres à succès. La publicité sur Internet n'est pas régulée, rendant encore plus visibles les films, les livres, les jeux disposant d'importants moyens de promotion. Les algorithmes de recommandation accentuent encore cette visibilité. Dans ce contexte, le prix unique du livre, la contribution au CNC, les engagements de diffusion et production audiovisuelles ainsi que tous les dispositifs permettant une meilleure exposition et un meilleur financement de la création sont indispensables au maintien de la diversité culturelle. Leur extension aux plateformes de vidéos, réseaux sociaux, magasins d'applications, moteurs de recherche est une évolution essentielle et il est normal que la directive européenne SMA, destinée à revoir les règles qui gouvernent les acteurs audiovisuels, leur soit appliquée.

4 la création

L'offre légale s'est considérablement étoffée. Ce développement aurait été impossible sans une lutte constante contre la diffusion illicite des œuvres. Il est donc nécessaire de maintenir l'Hadopi, qui incarne la protection de la création. Sa suppression serait interprétée comme une légitimation des pratiques illicites et mettrait en périls exploitants, éditeurs, producteurs qui opèrent dans la légalité. Mais l'Hadopi doit être adaptée aux nouvelles pratiques du streaming et dotée d'un pouvoir de sanction. Parallèlement, une intensification de la lutte contre les plateformes illégales est indispensable.

5 le droit d'auteur

À l'ère du numérique et en dépit d'attaques répétées, le droit d'auteur s'impose à travers le monde comme le modèle économique de la culture. Les sociétés d'auteurs ont conclu des accords avec les plateformes de vidéos et de musique, sans que leur légitimité ne suscite débat. La réforme européenne envisagée en 2016 ne remet pas davantage en cause le droit d'auteur. La France doit continuer à défendre le droit d'auteur, notamment en ne multipliant pas ses exceptions déjà nombreuses pour ne pas en affaiblir le principe. Tout autant que le droit d'auteur, il est important de défendre le droit des auteurs comme un droit à rémunération proportionnelle pour les auteurs audiovisuels en Europe ou la remise à plat du «code des bonnes pratiques» des photographes.

6 l'indépendance des médias

Une majorité de la presse est entre les mains de grands groupes privés dont les intérêts ne convergent pas nécessairement avec l'indépendance du journalisme. La loi sur l'indépendance des médias du 7 octobre 2016 n'est pas allée assez loin. Il y a lieu de renforcer le dispositif en instaurant des principes déontologiques uniques et en créant les conditions d'un arbitrage impartial entre intérêts financiers et liberté d'informer. Il faut aussi reconsidérer les règles et conditions d'attribution des aides à la presse y compris numérique. Enfin, l'indépendance des médias suppose que les règles anti-concentration soient adaptées à l'évolution du secteur: il faut rendre les textes plus exigeants en termes de prise de participation et de transparence, les étendre à la presse régionale et à Internet.

7 le service public audiovisuel

Financement et gouvernance, l'audiovisuel public a subi de lourdes réformes aux conséquences encore visibles. Il est essentiel que l'audiovisuel public accède à la stabilité et assure une programmation en accord avec ses missions. La tutelle doit veiller à ne pas envoyer d'injonctions contradictoires entre exigence d'audience et prise de risque de programmation. Le contrat d'objectifs et de moyens, le cahier des charges, la charte des programmes doivent être plus explicites à cet égard. Pour réussir, le service public doit être affranchi de la logique de l'audience, par son financement. La contribution à l'audiovisuel public (CAP) demeure la plus à même de garantir son indépendance et sa stabilité budgétaire. Compte tenu de l'évolution technologique, il est archaïque d'assujettir la CAP aux seuls postes de télévision: il est temps de reconsidérer son assiette en créant une contribution universelle comme en Allemagne. Cette réforme doit être au cœur de la politique audiovisuelle du futur quinquennat.

Il faut aussi stabiliser le fonctionnement des groupes de l'audiovisuel public (France Télévisions, Radio France, Ina...) dans la durée. Les changements récurrents des présidents déstabilisent les directions et les programmes. Ils doivent être nommés par leur conseil d'administration au sein duquel un représentant des sociétés d'auteurs devra siéger.

8 les radios et les télévisions locales

Les radios et télévisions locales fédèrent les habitants de leurs régions autour d'une programmation souvent innovante. Abondés pour l'essentiel par les collectivités territoriales, ces médias locaux en sont aussi étroitement dépendants. L'avenir des médias de proximité ne doit pas être rendu à des politiques territoriales évolutives ou changeantes. La création d'un fonds national de financement des radios et télévisions locales, complément des financements locaux, serait une heureuse initiative. Ce fonds doit leur assurer une pérennité et leur garantir un égal accès partout en France.

9 la création sonore

Si l'audiovisuel bénéficie de dispositifs de soutien forts et qui s'adaptent à l'environnement numérique, la radio ne dispose pas d'un système équivalent. Peu évoquée dans les politiques culturelles, la création sonore est pourtant très implantée dans les foyers français: six millions d'internautes écoutent les émissions en podcast, soixante millions d'émissions sont téléchargées chaque mois. Pour autant, la diffusion des œuvres sonores est surtout gratuite. Les financements sont donc rendus aux revenus publicitaires et aux contributions publiques. Or ces deux ressources stagnent, voire baissent. La production sonore nécessite pourtant des investissements en écriture, en développement, en enregistrement pour satisfaire une création de qualité. La constitution d'un fonds de soutien à la création radiophonique s'impose tant la radio participe à la richesse du patrimoine culturel français.

10 la relation auteur/éditeur

Le secteur de l'édition génère un chiffre d'affaires de plus de 23 milliards d'euros et fait vivre plus de 500 000 personnes en Europe. Les équilibres législatifs et contractuels qui placent la création littéraire et la lecture comme moteurs de l'économie numérique doivent être préservés. Ainsi, le contrat d'édition a fait l'objet d'un accord entre auteurs et éditeurs intégré dans le droit en 2014. Le consensus obtenu grâce à la médiation de l'État a permis une réforme inédite d'un édifice de 1957. Il est important que l'État s'engage à perpétuer ce dialogue, notamment pour une meilleure information des auteurs dans le cadre de l'exploitation de leurs œuvres. Exploitation directe par l'éditeur, exploitations dérivées ou gestion collective, ils doivent recevoir une juste part des revenus. Lorsqu'ils compensent un préjudice (reprographie, copie privée, prêt public), les systèmes doivent leur assurer une part autonome correspondant *a minima* à 50 % des sommes collectées. ✱



Photo Leonora Baumann (<http://hanslucas.com>),
lauréate du Prix Mentor 2015 *Kotya Libaya : Le bois congolais : À quel prix ?* Leonora Baumann, sensible
aux problématiques environnementales mais toujours
à la recherche des histoires des communautés touchées,

début en 2016 un projet photographique sur la défo-
restation en République démocratique du Congo et son
impact sur les populations locales mais aussi sur le climat
mondial. Ce projet photographique fera l'objet
d'un webdocumentaire co-réalisé par Étienne Maury.

La Société du spectacle, cinquante ans après

PAR ANSELM JAPPE, PHILOSOPHE

Un an après la publication de *La Société du spectacle* de Guy Debord en novembre 1967, la revue *Internationale situationniste*, dirigée par le même Debord, constatait avec satisfaction que selon les statistiques des libraires, ce livre figurait parmi les livres les plus volés dans les librairies. Le même numéro faisait aussi état du refus catégorique de Debord de recevoir le prix littéraire « Sainte-Beuve » fin 1968 pour son ouvrage ; il alla jusqu'à prévoir des « voies de fait » de la part des « jeunes situationnistes » qui ressentiraient une telle distinction, si elle était effectivement attribuée, comme un « outrage ».



Catherine Zask

Debord, qui s'est toujours considéré d'abord comme un « stratège », n'a assurément pas écrit son livre majeur dans l'intention d'être célébré par le spectacle qu'il dénonçait ni par les médias qui en sont l'expression la plus visible. Dans la préface à une traduction italienne de son livre parue en 1979, il s'enorgueillissait que peu de livres « sont recopiés sur les murs » mais que le sien, évidemment, le soit. Il affirmait avec dédain que tout éloge, et même tout intérêt pour ses théories, de la part des journalistes et des intellectuels appointés, ne pouvaient être que le fruit d'une équivoque, dans le meilleur des cas, sinon une « récupération » : une tentative de neutraliser une dangereuse pensée subversive en l'intégrant au spectacle médiatique. Il pensait « qu'il n'existe personne au monde qui soit capable de s'intéresser à [son] livre, en dehors de ceux qui sont ennemis de l'ordre social existant, et qui agissent effectivement à partir de cette situation » et par conséquent, affirmait-il, « c'est dans les usines d'Italie que ce livre a trouvé, pour le moment, ses meilleurs lecteurs » – une partie des ouvriers italiens semblaient alors s'acheminer vers des attitudes révolutionnaires correspondant à celles que Debord et ses amis situationnistes avaient préconisées depuis quinze ans.

Bientôt, après la rédaction de ces lignes, a commencé le « reflux » des mouvements révolutionnaires et des modes intellectuels et médiatiques s'y rattachant. On aurait pu s'attendre alors à ce que le livre de Debord tombe dans les oubliettes, d'autant plus que les représentants de la pensée médiatique, toujours traités par Debord avec mépris, pouvaient saisir avec joie la possibilité de se venger en le vouant à l'oubli.

Une autre raison qui ne facilitait pas le succès médiatique de *La Société du spectacle* était, à part évidemment son contenu, l'absence de modestie de son auteur, susceptible d'irriter ceux qui pensent détenir le pouvoir de définir ce qui est important. Toujours en 1979, il déclarait : « il n'y a pas un mot à changer à ce livre [...] je me flatte d'être un très rare exemple contemporain de quelqu'un qui a écrit sans être tout de suite démenti par l'événement, et je ne veux pas dire démenti cent fois ou mille fois, comme les autres, mais pas une seule fois. Je ne doute pas que la confirmation que rencontrent toutes mes thèses ne doive continuer jusqu'à la fin du siècle, et même au-delà. La raison en est simple : j'ai compris les facteurs constitutifs du spectacle ». Il lui avait suffi, assurait-il, de « déclarer mauvais » « le centre même du monde existant » après en avoir « découvert la nature exacte ». Il n'est donc pas étonnant qu'il ait déjà jugé, quelques années plus tôt : « il n'y a sans doute pas eu trois livres de critique sociale aussi importants dans les cent dernières années ». Conséquemment, il assura encore à la fin de sa vie, dans la dernière préface française de son livre republié en 1992, qu'il n'était « pas quelqu'un qui se corrige » et qu'il fallait « lire ce livre en considérant qu'il a été sciemment écrit dans l'intention de nuire à la société spectaculaire ».

La Société du spectacle fut vite traduite dans de nombreuses langues et a circulé pendant plus de vingt ans surtout dans des éditions rares, voire clandestines ou pirates. Il était alors lu surtout par des militants politiques. Ce n'est qu'après 1992 que ce livre, republié par Gallimard, a trouvé un public plus large.

On peut donc supposer que c'est plutôt à contrecœur que les médias et les institutions du savoir ont dû rendre hommage à Debord : notamment avec l'achat de ses archives par la Bibliothèque nationale, après que le ministère de la Culture les eut déclarées « Trésor national ». Il semble que jamais cette distinction n'ait été attribuée à l'œuvre d'un auteur si peu de temps après sa mort, et assurément pas à une œuvre correspondant si peu aux critères habituels d'un « Trésor national ». Le cinquantenaire de la publication de son ouvrage majeur sera cette année-ci sans doute l'occasion d'autres commémorations : et il n'y a pas beaucoup de livres de critique sociale de cette époque-là qui sont encore lus aujourd'hui !

Comment ce livre a-t-il pu s'imposer comme œuvre « classique » sans emprunter aucune des stratégies habituelles qui mènent au succès – sans grand éditeur (avant sa republication par Gallimard, le livre était distribué, pendant vingt ans, par un éditeur plutôt petit et très atypique, *Champ libre*, géré et financé par son ami Gérard Lebovici, grand producteur cinématographique), sans que l'auteur apparaisse en public ni ne rencontre la presse, et même en malmenant la plupart de ceux qui en parlaient publiquement, fût-ce en termes élogieux ?

Le mythe de l'Internationale situationniste y est, évidemment, pour quelque chose. Ce petit regroupement informel, ayant existé entre 1957 et 1972, et toujours guidé par Debord, est souvent crédité d'une influence souterraine, mais décisive sur l'esprit de Mai 68 et a gardé son charme mystérieux même aux yeux de la postérité.

La « contestation » était à la mode en ce temps-là, en France comme ailleurs. Le marxisme aussi l'était, et souvent dans ses pires dérivés, notamment le maoïsme. Mais *La Société du spectacle*, tout en étant une critique radicale de la société capitaliste et recourant également aux catégories de Marx, se distinguait fortement de toutes les autres formes de contestation. D'abord, parce qu'elle allait bien au-delà des griefs purement économiques, caractéristiques des courants majeurs du mouvement ouvrier, désormais sclérosés et bureaucratisés, d'autant qu'elle dépassait le stade de l'indignation morale face à la guerre au Vietnam, qui était celle de la gauche estudiantine. Les situationnistes ne voulaient pas se contenter d'un aménagement du présent. Comme le disait Debord lui-même dans une note accompagnant la parution de son livre, « la fonction des *mass media*, l'urbanisme, l'échec du mouvement ouvrier, la dégradation de la vie en contemplation d'une production aliénée, s'y trouvent considérés dans une perspective unifiée ». Il avertissait ensuite que son livre « contredit toutes les croyances de la gauche actuelle ». Depuis des années, les situationnistes avaient mis en évidence les nouvelles formes d'aliénation produites par le développement .../...

du capitalisme après la Deuxième guerre mondiale, tels que la naissance des villes-dortoirs et la destruction des villes à l'ancienne, le vide de la vie «métro-boulot-dodo», la passivité du consommateur, l'isolement des individus face aux écrans, l'ennui et la solitude, et l'obligation permanente de travailler et d'obéir à des ordres. Selon eux, l'évolution des forces productives, en rendant possible le dépassement de la nécessité sociale de travailler, avait créé les présupposés d'une société libre. Cependant, c'était le contraire qui s'était installé. La misère matérielle était diminuée, mais la différence entre ceux qui organisent la vie des autres et ceux dont la vie est organisée par les autres – par les capitalistes autant que par les nouvelles bureaucraties – n'avait fait qu'augmenter, tout en ayant moins de justifications historiques que jamais. Le «spectacle» avait pris le relais de la religion : les hommes sont amenés à compenser leur passivité et leur impuissance en projetant leur force sur des êtres imaginaires. Les individus *regardent* ce qui leur manque dans la vie quotidienne : sous forme d'images au sens étroit – par exemple, la vie brillante qu'on voit au cinéma console les spectateurs de la pauvreté de leur existence, soumise aux exigences routinières du travail et de la vie bourgeoise – mais aussi au sens large – chaque marchandise, que ce soit une voiture ou un voyage ou une visite au musée, promet une vie heureuse et remplace l'expérience directe de la réalité. C'est pour cela qu'elle est consommée, et non pour sa valeur d'usage. Toutefois, le spectacle n'est pas une conspiration consciente, mais un mécanisme social qui représente une nouvelle forme de domination de classe. Le concept de «spectacle» va donc bien au-delà du rôle des médias et dénonce toutes les formes de vie qui se basent sur une séparation structurelle entre acteurs et spectateurs et sur la passivité organisée qui en résulte.

Les situationnistes étaient très attentifs à la «vie quotidienne» et à ses mutations, particulièrement évidentes pendant les «Trente Glorieuses». Ils aspiraient ainsi à une métamorphose de la vie quotidienne dans tous ses aspects qui n'était imaginable que dans le cadre d'un changement social total. Cette aspiration – qui alimentait le radicalisme des situationnistes bien plus que des revendications «politiques» au sens étroit – était un héritage du surréalisme originaire. Mais depuis le début, et de manière croissante, Debord était sensible aux leçons de Marx lui-même et de la partie la plus innovante du marxisme, notamment celle d'Henri Lefebvre, l'auteur de la *Critique de la vie quotidienne* (1946-1958), de György Lukács, l'auteur d'*Histoire et conscience de classe* (1925), et de la revue française *Socialisme ou Barbarie*. Ainsi, les situationnistes tentèrent de réaliser l'union entre Rimbaud et Marx et de combiner le désir de «changer la vie», trop longtemps confiné aux milieux artistiques, avec le désir de «changer le monde», détenu en exclusivité par les révolutionnaires politiques.

Debord commence *La Société de spectacle* avec la première phrase du *Capital*, publié exactement un siècle plus tôt – en remplaçant seulement le mot «marchandises» par «spectacle». Debord se propose donc d'actualiser la théorie de Marx, voire d'écrire *Le Capital* de notre époque en tenant compte de tous les changements intervenus dans ce qui ne cesse pas d'être une société capitaliste. Il analyse les nouvelles formes de «lutte des classes» qui ne tournent plus nécessairement autour des revendications économiques : les nouveaux prolétaires veulent surtout reconquérir le contrôle sur leurs

vies et s'opposent non seulement à l'exploitation classique, mais également aux nouvelles hiérarchies dirigées par des bureaucraties, ce qui implique le rejet des partis et syndicats «ouvriers». Debord s'est montré surtout innovateur en plaçant au centre de son analyse la critique marxienne de la marchandise, de la valeur d'échange, de l'argent et du travail que le marxisme traditionnel avait presque complètement négligée. À partir de cette analyse, Debord procède à une critique sans concession de la «société de consommation» occidentale où l'abondance de marchandises – qu'elles soient matérielles ou qu'elles aient la forme d'images – remplace la vie directement vécue (le «spectaculaire diffus»). En même temps, Debord affirma, avec une perspicacité rare à cette époque, que les régimes totalitaires, parmi lesquels il comptait aussi la Chine de Mao, n'étaient que des versions plus pauvres du spectacle mondial, et non radicalement différents du monde «démocratique» (le «spectaculaire concentré»).

Pour sortir du spectacle, il faut donc une révolution d'un nouveau genre qui tire les leçons nécessaires des révolutions trahies et défaites du xx^e siècle. Un long chapitre du livre y est consacré, soulignant le problème principal des mouvements révolutionnaires dans la séparation entre dirigeants et exécuteurs, chefs et spectateurs. Comme alternative à cette reproduction de la logique du spectacle dans les forces de contestation elles-mêmes, Debord prône les «conseils ouvriers», élargis à tous les ennemis du spectacle.

Dans les chapitres suivants, Debord examine les différentes formes de temporalité historique et leur dégradation dans le temps pseudo-cyclique du spectacle. Au cours de l'histoire, des groupes humains ont commencé à s'affranchir de la pure cyclicité et à donner une direction et un sens à leurs actions, en les rendant uniques et dignes d'être transmises – ce qui s'apparente, pour Debord, à un *jeu*. L'existence d'un surplus matériel – qui devient un surplus temporel – et son appropriation par une classe sociale en ont été les conditions ; la Grèce ancienne connut ainsi une «démocratie des maîtres de la société». L'économie marchande et l'explosion des forces productives qui l'accompagne ont rendu possible, en principe, d'élargir à la population entière cette liberté et le jeu avec le temps. Mais la société de classe, et surtout sa forme spectaculaire, a bloqué cette possibilité, en soumettant la plupart des hommes à des nouvelles formes de répétitivité dont surtout celle de la contrainte de travailler. Ainsi, le «temps spectaculaire» est le contraire de l'histoire réellement vécue sous forme de «situations construites».

Le reste du livre contient des considérations sur l'idéologie, sur l'espace et l'urbanisme, et sur la culture : Debord y soutient que le potentiel critique de l'art – qui a été bien réel dans le passé – s'est épuisé et qu'il faut maintenant «dépasser l'art», c'est-à-dire *réaliser* ce que l'art ne faisait que *promettre* et le *supprimer* en tant que sphère séparée de la vie. Autrement, l'art, lui aussi, est un spectacle où la *représentation* des passions remplace la vie directement vécue.

Ce petit livre prétend donc avoir dit l'essentiel sur la société contemporaine, et aussi sur ses racines historiques. S'il a marqué les esprits, c'est autant par sa forme que par son contenu. Divisé en 221 paragraphes, dont la longueur moyenne est de quelques phrases, le livre assume un ton sévère, concis et péremptoire. Le langage classique et simple, presque toujours loin du jargon de l'époque, a beaucoup contribué à lui assurer un écho durable. Ce qui le rend également singulier est l'usage du «détournement», véritable signe distinctif de la production situationniste : la réécriture actualisant des phrases d'auteurs importants comme Marx, Hegel, Freud ou Bossuet. Elle se différencie de la citation tout en ne dissimulant pas l'origine, mais aussi du plagiat. Nous avons déjà mentionné que la première phrase du livre est un détournement de Marx. Il y en a des douzaines d'autres. Ils se prêtent au jeu de les dénicher ; le lecteur attentif de Debord peut avoir le plaisir ensuite, au fil de ses autres lectures, de retrouver l'origine de phrases qui l'avaient frappé pendant la lecture de la *Société du spectacle* et qui sont restées dans sa mémoire, mais dont il ne savait pas qu'il s'agissait de détournements. Ce mélange de classique (dans la forme) et d'anti-classique (dans le contenu), de références aux traditions culturelles et d'appels à la subversion contribue sans doute beaucoup au charme du livre et au fait qu'il a assez bien «vieilli».

Bien sûr, il ne s'agit pas d'attribuer à ce livre une espèce de «génialité» solitaire et sans taches. D'autres auteurs de cette époque ont présenté des analyses semblables, notamment Herbert Marcuse dans *L'Homme unidimensionnel* (1964). Le concept de «spectacle» présente aussi des convergences objectives avec celui d'«industrie culturelle» que les philosophes allemands Theodor W. Adorno et Max Horkheimer ont élaboré pendant leur exil en Californie au début des années 1940 et rendu public dans leur *Dialectique de la Raison* (1947). Ils y dénonçaient la réduction de la culture à une marchandise et la perte de son potentiel critique et utopique, qui allait de pair avec un appauvrissement général de la vie et de la sensibilité.

Certains passages, et surtout la confiance que Debord place dans un nouveau prolétariat authentiquement révolutionnaire, par exemple chez les noirs américains, se ressentent du climat de l'époque et peuvent paraître dépassés aujourd'hui. Mais dans l'ensemble, peu d'analyses de cette époque sont restées aussi actuelles que celle de Debord – au moins dans sa partie critique et négative. Il avait d'ailleurs averti que son livre «ne donne aucune sorte d'assurances sur la victoire de la révolution» ni sur le caractère de celle-ci.

Debord a refusé jusqu'à sa mort en 1994 de paraître sur la scène du spectacle, restant à peu près inaccessible et cultivant une aura de mystère autour de sa personne. Sa capacité à combattre le spectacle sans entrer dans l'arène du spectacle est restée unique. Comme partie de ce parcours singulier, il a réalisé en 1973 une version filmée de *La Société du spectacle* qui voulait être aussi unique et aussi scandaleuse que le livre. La lecture d'une partie du livre par la voix hors-champ de Debord s'accompagne d'un flux d'images qui sont toujours «détournées». Elles proviennent de sources très variées, de la publicité aux classiques du cinéma, du journal télévisé aux photos, le tout agrémenté de sous-titres et de pancartes. Debord prétendait avoir ainsi «filmé la théorie».

Cependant, on pourrait objecter que même si Debord a évité sur le plan personnel d'être «récupéré», ses idées peuvent avoir contribué au développement du capitalisme postmoderne, comme l'ont fait celles de nombreux autres auteurs et acteurs de 68, et même certains situationnistes. Rétrospectivement, le mouvement de 68 mondial apparaît plutôt comme une modernisation des superstructures archaïques de l'époque, notamment dans le domaine des «mœurs» et de la liberté individuelle, aux nouvelles données créées par la phase «fordiste» de l'économie. La synthèse situationniste d'une «critique artiste» et d'une «critique politique» que nous avons déjà mentionnée, révolutionnaire à l'époque, pourrait être considérée comme le précurseur du «capitalisme esthétique» d'aujourd'hui ou du «troisième esprit du capitalisme» (Boltanski/Chiapello), basé sur la valorisation de la «créativité» et de l'«autonomie» individuelles remplaçant les anciennes hiérarchies rigides et pyramidales.

Il est indéniable qu'une certaine récupération banalisant des idées situationnistes a eu lieu, que ce soit dans le monde de l'art, où le «détournement» et d'autres techniques situationnistes comme la «psychogéographie» et la «dérive» sont très à la mode, ou dans une critique superficielle de la «spectacularisation» de l'information. Le terme «société du spectacle» est alors devenu une expression citée à droite comme à gauche et qui ne veut presque plus rien dire.

Cependant, les idées centrales de Debord sont bien trop radicales et trop globales pour avoir contribué à la modernisation du capitalisme. Il affirmait en 1967 que le spectacle laisse aux «travailleurs» seulement «l'alternative de refuser la totalité de leur misère, ou rien» – et le ton n'a jamais changé dans ses ouvrages postérieurs. Peu d'années après cette publication, Debord découvre l'importance de la question écologique et abandonne définitivement son ancienne confiance dans le progrès technique comme base d'une émancipation sociale possible. Jusqu'à la fin de sa vie il dénonce – notamment dans ses *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) – la déraison toujours plus folle et plus autodestructive du spectacle, dont les diverses variantes locales finissent par fusionner dans une forme de «démocratie autoritaire» étendue au globe entier qu'il appelle «spectaculaire intégré».

Debord était convaincu que la publication de son livre avait joué un grand rôle pour le déclenchement de l'explosion de mai 68 et que celle-ci apportait une confirmation à sa conception d'une révolution vraiment moderne. L'histoire a suivi finalement un autre cours. Après cinquante ans, nous verrions dans ce livre plutôt une des grandes preuves de lucidité du xx^e siècle. S'il ne nous permet pas de trouver une sortie du labyrinthe, il nous aide au moins à y voir plus clair. Sortir du «spectacle» ne voudrait pas dire seulement passer moins de temps à contempler des écrans – ce qui déjà ne serait pas si mal – mais quelque chose d'encore plus vaste : sortir d'une économie qui s'est autonomisée face aux hommes qui l'ont bâtie. ✱

Delphine Ernotte Cunci

« Nous ne nous sentons pas en déficit de documentaires mais nous devons travailler la diversité ».

AVEC **BÉATRICE DE MONDENARD**, JOURNALISTE



photo Matthieu Raffard

La présidente de France Télévisions dresse un état des lieux du genre sur ses antennes. Elle évoque ses goûts personnels (les documentaires sans commentaire !), la nouvelle case « plus libre et plus expérimentale » pour la rentrée de septembre sur France 2, sa volonté d'accroître la diversité.

BÉATRICE DE MONDENARD — **Commençons par une bonne nouvelle. Vous avez annoncé l'ouverture d'une nouvelle case documentaire, dans l'esprit de l'ancienne 25^e heure. Qu'est-ce qui vous a amenée à cette décision ?**

DELPHINE ERNOTTE CUNCI — C'est une idée de la présidente de la Scam, Anne Georget, qui a convaincu Caroline Got, directrice exécutive de France 2. Elles se sont parfaitement entendues sur ce sujet, et j'en suis très contente. L'idée est de proposer une case plus expérimentale, avec une plus grande liberté et des formats plus risqués. On a envie de découvrir des pépites, de donner une exposition à des films qui n'en ont pas vraiment aujourd'hui.

Pouvez-vous nous en dire plus sur la date de lancement, l'heure de diffusion, la proportion d'achats et le montant dédié à chaque film ?

La case va démarrer dès septembre. Nous ne voulons rien figer. Ce qui est sûr, c'est que ce sera un partenariat avec la Scam. Nous souhaitons nous faire conseiller pour tester des nouveaux formats, donner une chance à un auteur qui démarre, montrer une Étoile de la Scam... La case sera prioritairement une case d'achats et de pré-achats, très probablement en troisième partie de soirée après *Infrarouge*, ce qui laissera une grande liberté de durée pour les films. Quant aux montants, il faut là aussi de la liberté. Il faut rompre avec les réflexes habituels de dire « telle case est à tel prix » ; c'est complètement enfermante, cela nous empêche de mettre plus sur certains documentaires et moins sur d'autres. Nous voulons pouvoir attribuer une somme en fonction de la proposition, et sortir des logiques de guichet.

Vous vous étiez jusqu'ici peu exprimée sur le documentaire.

Oui, c'est vrai. C'est très difficile de s'exprimer sur le documentaire, car c'est un genre qui recouvre des réalités très différentes, beaucoup plus qu'en fiction. C'est un vrai foisonnement. On a même du mal — et c'est assez symptomatique — à s'accorder sur des définitions. Qu'est-ce qu'un documentaire de création ? J'avais rencontré à la Scam des auteurs de documentaires qui trouvaient qu'on ne faisait pas assez de documentaires de création. Mais c'est compliqué parce que chacun a son point de vue.

Quels sont vos goûts en matière de documentaires ?

J'aime les documentaires qui me font entrer là où je ne peux pas aller seule. Par exemple *10^e chambre, instants d'audience* de Raymond Depardon. C'est génial ! Parce qu'en plus, la caméra est à un endroit où on ne peut pas être, entre le juge et le prévenu. On a le sentiment d'accéder à quelque chose de mystérieux. J'aime beaucoup les documentaires sans commentaire, où le montage fait la compréhension. J'ai vu sur Netflix, une série documentaire qui m'a beaucoup impressionnée, *The Jinx* de Andrew Jarecki. C'est une enquête sur un riche héritier, inculpé du meurtre de trois femmes, mais dont on a jamais réussi à prouver la culpabilité. Le réalisateur est à l'image, il explique son cheminement, et ce qui est fou, c'est que c'est le documentaire lui-même qui donne la réponse de sa culpabilité.

Un film sans commentaire, c'est à l'encontre de la tendance générale justement dénoncée par les auteurs.

Je sais. Mais c'est plus difficile, plus exigeant

de ne pas mettre de voix off. Quand on arrive à faire sans, tant mieux ! Mais il y a des sujets qui se prêtent au commentaire et à l'explication. Rendre accessible, c'est très important. C'est tout le paradoxe de notre métier, il faut être exigeant et très grand public. C'est notre mission : donner accès au sens propre. Si la porte est trop étroite, pas grand monde ne pourra entrer.

« Très grand public » sur toutes les chaînes et toutes les cases ?

Quand je dis grand public, cela signifie toucher largement. Cela ne veut pas forcément dire toucher des millions de téléspectateurs, mais avoir un impact en tout cas suffisant pour marquer. À voix haute, de Stéphane de Freitas sur le concours d'éloquence à l'Université de Seine Saint-Denis, est formellement assez classique, mais je le trouve très impactant. Il y a une sensibilité qui fait toute la qualité de ce documentaire.

Quel est selon vous le rôle des auteurs de documentaires aujourd'hui ?

Proposer des films qui ont un impact sur la société. Si nous diffusons des documentaires, c'est pour toucher les gens, les faire réfléchir sur une idée qu'ils croyaient acquise, un problème de société dont on parle peu. Dans la période actuelle, donner à voir ce qu'on ne connaît pas, est très important. En France, par exemple, il y a certaines choses qu'on ne perçoit pas bien, des fractures que l'on connaît, mais qu'on ne ressent pas forcément. Ou aux États-Unis : a-t-on vu arriver le vote de l'électorat blanc qui a mis Trump au pouvoir ?

Donc creuser et approfondir le réel ?

Oui, c'est très important. Par exemple, le meilleur *prime* de la semaine sur Nouvelle Calédonie Première, une chaîne opérée par France Télévisions, est la soirée documentaire du mardi. Or la Nouvelle Calédonie est une région où les questions d'identité sont fortes, parce que le passé colonial y est proche, et en même temps c'est loin de l'hexagone. Cela fait réfléchir sur l'utilité du documentaire.

Que pensez-vous de la notion de « formatage » que dénoncent souvent les auteurs mais aussi les producteurs ?

On fait tellement de documentaires, il y a de la place pour tout. Je comprends et j'entends très bien la revendication des auteurs d'avoir une forme plus libre que celle qu'on leur

impose. Il ne faut pas qu'on formate tout le documentaire de la même manière. Ce serait affreux.

Ne trouvez-vous pas dommage que de grands documentaristes ne trouvent plus l'espace de liberté dont ils ont besoin à la télévision et travaillent désormais pour le cinéma ?

Mais nous finançons aussi des documentaires avec nos filiales cinéma.

Donc, pour vous, ce n'est pas un sujet ?

Non, je n'ai pas dit que ce n'était pas un sujet. C'est une discussion. Il faut entendre les auteurs qui disent « on m'impose des contraintes qui ne me conviennent pas », mais cela ne signifie pas que tout ce que nous diffusons est stupide. Il y a la liberté du créateur à inventer des choses nouvelles, et la liberté de l'éditeur à faire des choix.

En janvier dernier, vous avez annoncé un plan Création, avec des investissements portés de 400 à 420 M€, pour développer essentiellement la fiction.

Oui c'est vrai, j'assume. Nous avons mis l'accent sur la fiction parce qu'il y a un vrai déficit de volume dans ce genre. Le documentaire est déjà très représenté sur toutes nos chaînes. Le groupe investit 100 millions d'euros et diffuse près de 9 000 heures de documentaires par an. Nous pourrions remplir une grille, 7 jours sur 7, 24 heures sur 24, avec des documentaires inédits. Nous ne nous sentons pas en déficit de documentaires. En revanche, nous devons travailler la diversité. C'est pourquoi nous avons lancé une nouvelle case dédiée au documentaire scientifique le mercredi sur France 5, la science étant globalement peu présente à la télévision, ou que nous lançons cette nouvelle case sur France 2.

À propos de France 5, les auteurs estiment que la chaîne est de plus en plus grignotée par d'autres genres : fiction, magazines. Le nombre d'heures produites par France 5 était de 351 heures en 2014 et de 326 heures en 2015. Quel est le chiffre pour 2016 ?

C'est stable. Globalement, on a confirmé l'ancrage très fort de France Télévisions dans le documentaire. C'est un peu le genre cœur, avec une orientation société sur France 2, histoire et politique sur France 3 et une grande diversité de thématiques autour du savoir et de la connaissance sur France 5.

Le quota déclaré au CSA en 2016 est de 103 millions d'euros dont 11 de documentaires régionaux. Par ailleurs, nous avons proposé un accord sur le documentaire aux syndicats de producteurs, où nous nous sommes engagés sur un plancher d'investissement de 101 millions d'euros par an.

Ce qui ne constitue donc pas une augmentation...

C'est une augmentation de 15 millions d'euros par rapport au plancher de l'accord précédent. Et c'est une garantie de la stabilité des budgets et des heures. Contrairement à la fiction, où notre volonté est clairement d'accroître le volume, l'esprit de l'accord en documentaire est plutôt en faveur de la diversité, et ce en accord avec les producteurs. Nous nous engageons notamment à aider la jeune création, à favoriser l'émergence de nouveaux talents et à porter une attention particulière aux documentaires de création ayant reçu un prix dans les festivals, parce que nous nous sommes rendu compte que beaucoup de films primés étaient peu exposés.

Concernant la jeune création, y a-t-il une place pour les documentaires dans la plateforme des Nouvelles écritures ?

Oui, bien sûr. J'ai d'ailleurs souhaité augmenter fortement le budget des Nouvelles écritures, qui a été porté à 10 millions d'euros.

Concernant les documentaires produits par France 3 Régions, le montant accordé a doublé mais le nombre de films a été divisé par deux...

Oui, nous sommes restés à enveloppe constante car nous sommes financés par l'argent public. Mais si ça fonctionne, il pourra y avoir une évolution. Ce choix est le résultat d'une discussion avec les producteurs en régions. Il y avait sur ces films des problèmes de qualité et d'audience. Autant, nous ne sommes pas tenus par l'audience, autant nous ne pouvons pas faire systématiquement 1 ou 2 % sur une chaîne qui doit être à 9 %. Les producteurs nous ont dit que si ça ne marchait pas, c'est parce qu'ils étaient mal financés. Voilà pourquoi, nous avons décidé de faire moins de films mais de mieux les financer.

Il existe aussi des documentaires de France 3 Régions de qualité,

Bien sûr, il y a des films sublimes. Il y a une diversité importante.

La récente étude de Films en Bretagne sur la production documentaire en France montre – selon des critères comme les aides sélectives ou les prix et distinctions – qu'il existe une production de qualité en régions mais qu'elle rencontre plusieurs obstacles, comme notamment un accès difficile aux diffuseurs nationaux. Est-ce une situation sur laquelle vous comptez agir ?

Cela ne m'étonne pas. Je me suis rendu compte, en arrivant à France Télévisions, que les documentaires en régions avaient une mauvaise image. C'est pour cette raison qu'il faut redresser la barre. Et ce doublement du montant accordé est une première étape.

Concernant le financement de France Télévisions, souhaitez-vous toujours « fromage et dessert », à savoir une augmentation de la contribution à l'audiovisuel public et une remise en place de la publicité en soirée ?

J'ai l'impression que la tendance n'est pas à l'augmentation des impôts. Et de manière très pragmatique, je ne vois pas pourquoi nous nous priverions d'un financement privé, qui n'a pas d'incidence sur la programmation. Car publicité ou pas, nous restons tenus de faire de l'audience. Nous sommes financés par nos concitoyens, et nous ne pouvons pas nous permettre de n'être regardés par personne. On pourrait se dire « Formidable ! L'argent qui ne va pas à France Télévisions va aller à TF1 et M6, qui vont faire du documentaire », mais on sait bien que lorsqu'on arrête la publicité, ce sont les Gafa (Google, Apple, Facebook, Amazon, N.D.L.R.) qui la récupèrent. C'est très bien d'enrichir les Américains mais j'ai l'impression qu'ils étaient déjà suffisamment riches et que ce n'est pas la peine d'en rajouter. D'autant que leur investissement dans la création française est proche de zéro et qu'ils ne payent pas d'impôts en France.

Allez-vous relancer le débat à ce sujet ?

Oui, quand on aura un nouveau gouvernement en place. La période actuelle ne me semble pas tout à fait propice, et je n'ai pas l'impression que l'audiovisuel public soit un sujet central dans la campagne présidentielle. ✱

Plaidoyer pour une rémunération proportionnelle des auteurs en Europe

PAR ISABELLE SZCZEPANSKI, JOURNALISTE

Pour agir au niveau européen, les sociétés d'auteurs audiovisuels se sont réunies au sein de la Société des auteurs de l'audiovisuel (SAA), qui œuvre notamment à la mise en place d'un droit à rémunération proportionnelle pour les réalisateurs et scénaristes.

Une société d'auteurs peut-elle vous aider à gagner votre vie ? Telle était la question à laquelle se proposait de répondre la première conférence organisée par la Scam lors de la dernière édition de l'International Documentary Film Festival d'Amsterdam (IDFA). L'objectif était d'engager la discussion avec les réalisateurs de documentaires de plusieurs pays présents à l'IDFA au sujet de l'action des sociétés d'auteurs, et plus particulièrement de la SAA qui représente de nombreuses sociétés d'auteurs de l'audiovisuel — et notamment la Scam — à Bruxelles. Elle se bat pour permettre aux auteurs européens de ne plus vivre seulement des sommes qui leur sont réglées en amont de la réalisation d'une œuvre, mais aussi du chiffre d'affaires généré par l'exploitation de l'œuvre, sur internet ou ailleurs.

Martijn Winkler, président de la Dutch Directors Guild, association des réalisateurs hollandais, se définit comme un « réalisateur, scénariste, créateur numérique » et comme « un magicien à la retraite ». « J'approche toujours les choses du point de vue du réalisateur, je pose donc les questions idiotes afin que tout soit le plus clair possible » annonce-t-il avant de présenter Cécile Despringre, directrice de la SAA.

Bien connue des professionnels de la culture et des institutions européennes de Bruxelles et Strasbourg, Cécile Despringre a contribué au lancement de la SAA, qui défend à Bruxelles les intérêts des auteurs aussi bien de documentaires que de fiction.

Ouverte en 2009, la SAA compte aujourd'hui 29 sociétés membres, réparties dans 19 pays. Cécile Despringre indique « qu'il s'agissait de développer des projets de rémunération à un niveau plus européen, afin de garantir que les auteurs puissent vivre de leur travail ». Tous les pays européens ont des organisations représentant les auteurs, mais leur manière de fonctionner n'est pas nécessairement identique. Par exemple, aux Pays-Bas, il y a la Lyra pour les scénaristes et la Vevam pour les réalisateurs, en France la Scam pour le documentaire et la SACD pour la fiction. Ces différences n'ont cependant pas empêché la mise en place de la SAA ; « la volonté des auteurs de travailler ensemble est forte car cela les rend plus forts » précise Cécile Despringre.

Certains opérateurs internet ont affirmé que le droit d'auteur était dépassé

À la question de Martijn Winkler qui se demande s'il est facile de faire travailler ces différentes organisations ensemble, Cécile Despringre est catégorique : « oui, grâce au *timing*. En 2009, le droit d'auteur était menacé. Les opérateurs internet affirmaient même que le droit d'auteur était dépassé. Les organisations représentant les auteurs de l'audiovisuel ont vite compris qu'il était nécessaire d'agir. Il y avait à l'époque une dizaine de directives européennes concernant directement ou indirectement le droit d'auteur, mais l'essentiel des discussions à Bruxelles portaient sur la musique. Il y avait donc un fort sentiment parmi

les sociétés d'auteurs qu'il était nécessaire de montrer la spécificité des créateurs de l'audiovisuel ». L'efficacité de la SAA est due à la mise en place d'objectifs très clairs au premier rang desquels figure la rémunération équitable : « ainsi, toutes les sociétés d'auteurs savent exactement pourquoi elles deviennent membres de la SAA ».

Les démarches actuelles de la Société en faveur de la rémunération équitable des auteurs se situent dans le contexte de la révision de la directive droit d'auteur. La balle est désormais dans le camp du Parlement européen qui doit examiner une proposition de la Commission européenne. Or cette proposition a déçu les auteurs car elle ne contient qu'une obligation de transparence, des mécanismes d'ajustement des contrats et des dispositifs de résolutions des conflits entre auteurs et producteurs. Et elle ne contient aucune obligation de rémunération équitable qui permettrait aux auteurs d'être rémunérés sur le chiffre d'affaires généré par l'exploitation de leur œuvre et ce, quelles que soient les dispositions du contrat qu'ils ont signé. C'est pourtant ce qu'avait demandé la SAA dès le départ. Il s'agit donc à présent pour la SAA de convaincre le Parlement européen d'intégrer des dispositions plus audacieuses que celles proposées par la Commission européenne. Le processus au Parlement prendra environ deux ans.

La rémunération équitable des auteurs est une nécessité

Le problème est aujourd'hui parfaitement identifié : le plus souvent, les auteurs européens de l'audiovisuel reçoivent une somme fixe prévue par un contrat et ne sont pas rémunérés ensuite sur l'exploitation de l'œuvre quel que soit son succès. Le contrat est, par définition, signé avant que la valeur de l'œuvre sur le marché ne soit connue, et ce contrat ne prévoit la plupart du temps pas de rémunération proportionnelle. En outre, les auteurs qui se sentent lésés ne peuvent entamer de poursuites judiciaires de crainte d'être mis sur une liste noire par les producteurs. Or, l'audiovisuel est un secteur qui se porte bien. Pour que les auteurs ne soient pas les laissés-pour-compte de cette bonne santé économique, la SAA a décidé de se battre pour que la rémunération proportionnelle devienne la norme, sur base d'une disposition législative adoptée au Parlement européen.

De cette manière, les auteurs pourront réclamer l'application d'une rémunération proportionnelle sur le chiffre d'affaires de leur œuvre, que cette rémunération figure ou non dans leur contrat. « Il y a une véritable opportunité à présent », se réjouit Cécile Despringre.

À la question de Martijn Winkler : « Quelle est la cause de cette cassure entre un secteur en pleine croissance et des auteurs de plus en plus pauvres ? », Cécile Despringre fait un point de la situation : « Dans certains endroits, les revenus des auteurs ne sont pas seulement stagnants : ils régressent. Au Royaume-Uni, seuls 11,5 % des scénaristes vivent de leur écriture, contre 40 % en 2005 ! En Espagne, de plus en plus de scénaristes et de réalisateurs travaillent gratuitement : ce sont des faits, nous ne sommes pas juste des pleureuses. Pourtant le revenu global de l'audiovisuel continue de s'accroître, il y a de plus en plus de chaînes, de services à la demande et de films produits ! ». En 2014, 1 593 films ont été produits en Europe. « Alors, où va l'argent ? »,

s'interroge Cécile Despringre « Je n'ai pas la réponse mais je sais qu'il ne va pas dans la poche des auteurs ». Le marché européen de l'audiovisuel est complexe : il reste morcelé et marqué par les territoires linguistiques. Il n'est pas simple de faire passer les frontières aux films, ou de faire des coproductions.

Il faut agir collectivement afin d'améliorer les manières de procéder.

« Mais n'y a-t-il donc pas d'autre moyen que de signer le contrat avant la réalisation ? » s'interroge Martijn Winkler. « Pour faire un film, il faut de l'argent, même si le budget est réduit. Il y a différents moyens de trouver cet argent et c'est le job du producteur. En définitive, l'auteur se concentre sur la partie artistique et souvent il accepte d'abandonner pas mal de ses droits simplement pour que le projet devienne réalité, c'est pourquoi il faut agir collectivement afin d'avoir de meilleures règles. La solution est un mélange de protection par la loi et d'autonomisation des auteurs eux-mêmes grâce à leurs organisations », pense Cécile Despringre.

Un des grands sujets, quand il s'agit de donner plus de pouvoir aux auteurs dans la négociation, est la transparence. Cela pose problème quand une entreprise comme Netflix par exemple ne communique pas d'éléments sur la consommation de son catalogue. Seuls les pouvoirs publics ont la capacité d'intervention notamment en matière des droits d'auteur sur l'exploitation numérique. Selon Cécile Despringre « Il est nécessaire que l'Union européenne intervienne pour rendre la situation plus transparente. Il y a tellement de risques que l'argent reste coincé dans la poche de quelqu'un d'autre, qu'il le reste en effet, car les auteurs sont au milieu de toutes sortes d'intermédiaires. Nous voulons sur Internet que les auteurs obtiennent un droit à rémunération qui pourra être géré de manière collective, afin de mieux négocier avec les distributeurs, en limitant le nombre d'intermédiaires ».

« Bien sûr, mais certains producteurs affirment qu'ils ont besoin de tous nos droits d'auteur pour vendre le film », s'exclame Martijn Winkler. Et Cécile Despringre de répondre : « Oui, mais nous revendiquons une rémunération pour les auteurs en échange de cet abandon de leurs droits, car ils sont à l'origine de l'œuvre. Ils doivent donc bénéficier de son exploitation ».

Au Parlement européen, les auteurs sont très appréciés

« Quelles sont donc les chances de parvenir à convaincre le Parlement européen de mettre en place la rémunération équitable ? » demande Martijn Winkler. « Nous avons un bon espoir d'améliorer la proposition de la Commission, et d'introduire un droit géré collectivement pour la diffusion en ligne. Nous avons nos chances car au Parlement européen, les auteurs sont très appréciés. Nos interlocuteurs européens parlent toute la journée à des lobbyistes ennuyeux, ils sont donc très heureux de parler avec nous quand nous arrivons avec des créateurs ». « Chaque auteur a le pouvoir de nous aider dans notre travail. Il n'y a rien de mieux que la voix des auteurs pour convaincre les personnalités politiques ! » conclut Cécile Despringre. ✱

Rencontre avec Amir Labaki, directeur du Festival brésilien *É Tudo Verdade*

PAR JOAO FERNANDO, JOURNALISTE

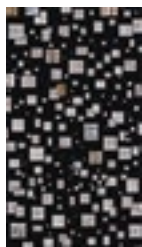


photo Cássio Vasconcellos illustrant le festival

Quelle est l'origine du nom du festival ?

Le titre est bien sûr un hommage à Orson Welles et à son film *It's all true*, tourné au Brésil en 1942. J'ai créé le festival en 1995 et la première édition s'est tenue en 1996. Il était juste et mystérieux de le nommer *É Tudo Verdade* (ETV), *Tout est vrai* en français. *It's all true* est un film hybride, entre documentaire et fiction. Le regard de Welles sur le Brésil a été très en avance sur son temps et a eu une grande influence sur le cinéma brésilien. Il a été un précurseur inachevé du mouvement *Cinema Novo*. S'appeler *Tout est vrai* étend la gamme de ce qui est conçu comme documentaire, cela semblait approprié pour le type de festival que nous voulions faire. Le titre accentue une vision large de ce qu'est le documentaire, surtout le documentaire d'auteur. Nous voulions le signifier comme une intention majeure du festival ; comme une référence à ce que les Français appellent le « documentaire de création », des documentaires affirmant le regard de l'auteur.

Quel était l'état de la production documentaire à cette époque ?

Nous étions à la fin de la grande crise de l'Embrafilme (l'organisme de cinéma dépendant de l'État, disparu en 1990), mais la production documentaire au Brésil n'était pas morte pour autant. Les longs-métrages étaient cependant rares. Le boom a eu lieu après la créa-

tion du festival ETV. La tradition du documentaire a toujours existé et la production n'a jamais cessé. Même pendant la crise de la production de fiction, la production de documentaires a résisté. La première année, nous avons présenté douze documentaires brésiliens parmi les vingt-cinq titres du festival. En 2016 il y en avait quatre-vingt-dix, avec des films importants comme *Carmen Miranda : Banana is my business* d'Helena Solberg, *Socorro Nobre* de Walter Salles, *A Vala Comum* de João Godoy, un court-métrage sur les disparus politiques. La naissance du festival coïncide avec la fin de carrière du grand réalisateur brésilien Eduardo Coutinho (1933 – 2014) et le développement de la production de longs-métrages documentaires dans le pays. L'histoire du festival est le miroir de cette évolution du documentaire brésilien.

Comment le festival a-t-il évolué ?

La première année, il y avait environ vingt longs-métrages inédits brésiliens, et neuf courts-métrages. Sans compter les films projetés dans les rétrospectives et hommages. En 2016, nous avons reçu environ cent quarante longs et moyens métrages brésiliens et plus de deux cents courts-métrages. La première édition a rassemblé 3 000 spectateurs dans quatre salles à Rio et à São Paulo. En 2016, 22 000 personnes ont été accueillies dans huit salles.

É Tudo Verdade a-t-il été le premier festival du film documentaire au Brésil ?

ETV est le premier festival « régulier » et l'un des plus anciens festivals de documentaires des Amériques. Il a été créé quelques années après le Festival International du Documentaire d'Amsterdam (IDFA) en 1983, qui est le plus important festival documentaire au monde, et le Festival du documentaire de Yamagata au Japon. Au milieu des années 1990, on a commencé à mesurer l'impact de la révolution numérique sur la production documentaire. Celle-ci prend de l'ampleur car réaliser un documentaire devient un projet plus accessible. Les petites caméras, plus légères, sans négatifs, la baisse des coûts de produc-

tion, permettent une nouvelle approche esthétique et offrent un environnement plus intime, unique dans l'histoire du cinéma.

Le festival a-t-il influencé le marché ?

Nous avons donné une nouvelle vie au documentaire au Brésil en stimulant la production. Les réalisateurs ont, enfin, un événement annuel lors duquel ils peuvent non seulement présenter leurs films mais aussi découvrir ce qui se fait de mieux dans le monde et en débattre. Nous avons élargi le répertoire des réalisateurs et l'audience du public en présentant, chaque année, le meilleur de la production mais aussi des rétrospectives qui permettent de mieux connaître l'histoire du documentaire brésilien et mondial.

Quelles sont les influences de É Tudo Verdade en Amérique latine et dans le monde ?

La création et la consolidation du Festival ont encouragé la création d'événements similaires dans les pays latins ou existait une tradition documentaire. Des festivals ont ainsi émergé au Mexique, au Chili, en Argentine, en Uruguay et plus récemment en Équateur, avec une énergie qui a des effets sur la production. Les réalisateurs, les producteurs et de nombreux professionnels viennent au festival pour se rencontrer, débattre et présenter leurs films.

É Tudo Verdade a contribué à accroître la réputation du documentaire brésilien dans le monde. Il n'est pas étonnant par exemple que l'IDFA ait mis un coup de projecteur sur le documentaire brésilien en consacrant une rétrospective à Eduardo Coutinho et en rendant hommage à Walter Salles et à João Moreira Salles.

Des documentaires brésiliens sont primés dans de grands festivals à travers le monde. Au *Cinéma du Réel* à Paris, *Santiago* de João Moreira Salles a été récompensé (2007). À Leipzig, *Juízo* de Maria Augusta Ramos (2004). *Estamira* de Marcos Prado a remporté de nombreux prix (2004). Dernièrement, *Cinema Novo* d'Eryk Rocha, a été lauréat de *L'œil d'or* à Cannes (2016).

Vous-même avez réalisé et produit quelques documentaires.

En effet, j'ai fait un film pour la télévision en 2006, *Eduardo Escorel — Un intellectuel dans le cinéma*. En 2008, j'ai réalisé *Cenas sobre Jørgen Leth*, l'un des plus grands réalisateurs européens de tous les temps. J'ai un autre film en cours, *A Candid Cinéma : Robert Drew*, sur un autre réalisateur de documentaires, Robert Drew (1924-2014), l'auteur de *Primary* (1960), un des grands classiques du cinéma documentaire américain à propos de la campagne électorale de Kennedy. En 2015 j'ai produit la série *Cineastas do Real*. Je suis en train de produire la deuxième saison, dans laquelle nous allons interviewer plusieurs des grands réalisateurs brésiliens de documentaires.

Quel est le premier documentaire qui vous a ému ?

Je me souviens avoir vu à la télévision un film intitulé *Retrato de classe* (1977) de Gregório Bacic, à propos d'un groupe d'étudiants de São Paulo qui se retrouve vingt ans plus tard. J'avais treize ans et il m'a fortement marqué. C'était une fenêtre sur le monde à côté du mien. Dans les années soixante-dix, j'ai découvert au cinéma, *Vérités et Mensonges* d'Orson Welles. Cet essai réalisé à partir d'images du réel a été une révolution pour moi. Sa liberté et son humour m'ont ouvert les yeux et m'ont marqué.

Quelle est la place du documentaire dans l'univers du cinéma ?

Le documentaire est un genre qui a considérablement élargi ses horizons. Aujourd'hui, il est aussi varié que le cinéma de fiction voire davantage. Le documentaire est, par définition, un genre qui permet les expériences. Le documentaire d'auteur est un fait contemporain important dans l'histoire du genre. Cette diversité a toujours imprégné le documentaire mais elle n'a jamais été aussi évidente qu'aujourd'hui. L'impact de la révolution numérique est peut-être plus important dans le documentaire que dans les autres genres. L'évolution des techniques d'enregistrement du son et de l'image a permis d'enrichir considérablement le vocabulaire et la grammaire du documentaire. .../...

Seulement pour le documentaire ?

Pas seulement, pour la fiction également, mais nettement plus pour le documentaire. Aujourd'hui, le public a accès à la création audiovisuelle avec une facilité jamais égalée. Il peut voir les films au cinéma et à la télévision mais aussi sur une tablette ou sur son téléphone. Les innovations technologiques ont facilité l'accès au documentaire. Même si la fenêtre la plus noble reste le grand écran de cinéma, le documentaire est devenu un marqueur important de la révolution numérique ; il bénéficie de la reconnaissance publique de son importance et de son originalité esthétique dans l'histoire du cinéma.

Et hors cinéma ?

La production audiovisuelle a également augmenté ; il existe un marché qui intéresse les distributeurs et les exploitants car il y a un véritable public. Nous vivons l'avènement d'une ère offrant des possibilités infinies pour le public d'accéder à la création audiovisuelle, qu'elle soit fiction ou documentaire. Par ces fenêtres, le public reconnaît le documentaire d'auteur, comme une pause inspirée du rationalisme des Lumières, une fenêtre par laquelle il peut prendre du recul sur le monde, observer son chaos grâce au réalisateur. C'est un phénomène contemporain. Seul le documentaire permet de voir et de réfléchir autrement sur le monde.

Le cinéma est également un outil du changement social. Le documentaire est-il un élément plus révélateur de vérité que la fiction ? Quels sont la fonction, le rôle et la place du documentaire aujourd'hui ?

Le concept de documentaire engagé, éducatif, défendant une cause ou dénonçant une situation grave n'est pas nouveau, il a marqué l'histoire du cinéma et particulièrement celle du documentaire. Le cinéma engagé et le documentaire qui traite des questions sociales ont toujours existé. C'est une tendance forte, mais elle n'est pas la marque contemporaine la plus importante du documentaire. La particularité du documentaire est qu'on lui reconnaît un regard d'auteur sur le monde à partir

du réel. Le documentaire a obtenu le droit d'être une œuvre qui est elle-même devenue pertinente par-delà même son contenu.

À quel moment le langage documentaire a-t-il évolué ?

Deux choses appellent particulièrement l'attention. D'abord, le rapport à l'intimité. Le documentaire a considérablement étendu la capacité de saisir la complexité et le temps des personnages. Ensuite, la préoccupation de séduction du spectateur. Le documentaire plus traditionnel avait une image justement stigmatisée, on lui reprochait d'être formellement strict et généralement didactique, avec la voix d'un narrateur. Une forme peu soucieuse de séduire le spectateur contrairement aux films de fiction qui ont toujours su comment agir en matière de séduction. Aujourd'hui, on fait un film non pas pour enseigner quelque chose à quelqu'un, mais pour lui ouvrir un monde grâce à un langage plus séduisant, moins dogmatique, moins fermé.

Parmi les réalisateurs brésiliens, lesquels ont su rendre leur art plus séduisant ?

On ne peut pas ignorer l'œuvre d'Eduard Escorel. Coutinho a également profondément marqué le documentaire au Brésil. Il a le statut d'auteur au Brésil comme aucun autre. Il a réussi à s'approcher de la réalité brésilienne, des personnages et du public d'une manière sans précédent. Mais on ne peut pas oublier non plus Silvio Tendler. Avec des films tels *Os Anos JK* (1981), *Jango* (1984) et *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981), il a attiré plus d'un million de spectateurs dans les salles de cinéma à l'époque.

João Moreira Salles occupe également une place importante grâce à la diversité de son travail. Esthétiquement très élaboré, il a cependant su séduire un public avec des films comme *Nelson Freire* (2003) et *Santiago* (2007). *Ônibus 174* (2002) de José Padilha a permis d'accroître la visibilité de la production nationale à l'étranger.

Quels autres auteurs brésiliens ont été présentés au Festival É Tudo Verdade ?

Il y a plusieurs grands réalisateurs que le public peut voir régulièrement comme Carlos Nader, Roberto Vladimir Carvalho et Sylvio Back, un des grands réalisateurs du documentaire au Brésil. *Uma Noite em 67* de Renato Terra et Ricardo Calil, présenté à l'ETV en 2010, est un des films les plus populaires de la production brésilienne, comme *Tropicalia* de Marcelo Machado.

Au Brésil, il y a peu d'écrans pour beaucoup de films. Les plateformes numériques sont-elles une solution ?

Il est essentiel que les chaînes de télévision payantes et les plateformes numériques soient productrices de contenus documentaires. Elles ont un rôle important à jouer en n'étant pas seulement des exploitants et des distributeurs. Le développement de ce phénomène devrait consolider les plateformes numériques comme les chaînes du câble. HBO, par exemple, a obtenu des Oscars pour des documentaires et des courts-métrages car elle est devenue une coproductrice importante. Au Brésil, Canal Brasil est partenaire de plusieurs documentaires récents. Il est crucial pour l'économie de l'audiovisuel que ces télévisions et ces plateformes soient des partenaires actifs de la production. ✱

La prochaine édition se tiendra du 20 au 30 avril à Rio de Janeiro et São Paulo.

Pixtrakk, à la recherche d'images volées

Depuis dix-huit mois, agences et photographes peuvent retracer l'utilisation de leurs photos sur la toile, grâce à PixTrakk. Un gain énorme de temps et d'énergie pour les détenteurs de droits, et peut-être un moyen de décourager les usages délictueux.

PixTrakk est un service du groupe PixWays créé en 2004 par Jean Favreau, Marek Kasprzyk et Hervé Mariaud, dont le fleuron est la plateforme de consultation d'images PixPalace qui compte 250 titres de presse, une centaine d'agences, et 36 millions d'images. Dirigé par Hervé Mariaud, PixTrakk comprend deux services distincts : PixTrakk Papier et PixTrakk Web + légal. L'abonnement papier existe depuis 2010. Il est essentiellement destiné aux agences photo pour faciliter la facturation. Journaux et magazines tardent en effet de plus en plus (voire oublient) de transmettre aux agences les relevés des photos utilisées. Grâce à ces scans de l'ensemble de la presse papier, PixTrakk, permet d'accélérer le processus.

L'abonnement Web, lancé en septembre 2015, a une tout autre fonction : il permet de repérer les photos volées et de les transmettre aux avocats partenaires, qui se chargent du recouvrement. « La presse papier paye, même si c'est avec retard. Le Web en revanche, c'est le far-west. Beaucoup de sites ignorent même qu'il faut acheter les photos », souligne Hervé Mariaud. Une cinquantaine d'agences et 150 photographes indépendants sont d'ores et déjà abonnés au service. Concrètement, PixTrakk extrait des photos de millions de sites et les compare à sa base de référence, constituée des photos confiées par ses abonnés (en basse définition). Son moteur de reconnaissance d'images permet de repérer aussi les photos recadrées, zoomées, modifiées, colorisées. En se connectant à la plateforme PixTrakk, l'agence ou le photographe peut visualiser les photos supposées volées et les informations afférentes (site, url, date, capture d'écran...), valider ou non l'usage délictueux et le cas échéant indiquer le montant demandé. Le dossier est alors transmis aux avocats partenaires de PixTrakk, qui évaluent l'originalité de la photo et la solvabilité du contrefacteur, un blog n'offrant pas les

mêmes chances de recouvrement qu'un site commercial... L'agence ou le photographe peut, via cette plateforme commune, suivre toutes les étapes, interagir avec Pixways ou les avocats, et accéder aux échanges de courrier (constat d'huissier, mises en demeure). Pour les photographes indépendants, l'abonnement à ce service est de 99 € TTC/an pour 3 000 photos, sachant qu'on peut en enlever et en ajouter. Si cette somme peut s'avérer élevée pour les photographes les plus précaires, elle est en général rentabilisée au premier recouvrement. En effet, la somme moyenne récupérée pour les droits de reproduction d'une photo volée est de 460 €. Cette somme est à partager entre le photographe (60 %) et PixTrakk (40 %). Soit un retour moyen de 276 € pour le photographe, ce qui est bien au-delà du prix de marché du Web. En 2016, pour sa première année d'exercice, PixWays a récupéré 200 000 €. Pour l'instant, une photo volée sur quatre donne lieu à un recouvrement. Il n'est en effet pas toujours facile de retrouver le contrefacteur et de le faire payer. Et le contentieux (non compris dans l'abonnement) s'avère rarement rentable... Toutefois, si les sommes en jeu le justifient, PixTrakk peut obtenir pour ses abonnés un prix intéressant auprès de ses avocats. À ce jour, aucun dossier n'a été mis en contentieux, mais cela pourrait être le cas sur deux gros dossiers en cours (plusieurs photos).

Précisons que si les photographes découvrent eux-mêmes des usages frauduleux de leurs photos, ils peuvent les adresser à PixTrakk via la même plateforme, qui les traitera de la même façon. Le *crawling* (ou moissonnage) ne prétend en effet pas à l'exhaustivité. « C'est impossible dans l'immensité de l'Internet, souligne Hervé Mariaud. On est comme un petit bateau de pêche. On sait qu'on ne peut pas récupérer tous les poissons de la mer, mais on essaye d'être pas loin d'un banc de poissons. Notre outil s'adapte aux résultats. Certains sites n'ont pas de photos, d'autres se renouvellent peu ou ne suscitent pas de retours des agences ou des photographes, ce qui signifie qu'ils sont probablement dans les crous. Par ailleurs, quand il y a beaucoup de photos, on prend surtout celles des premières pages, plus rémunératrices ». Le service encore jeune se développe. PixTrakk proposera bientôt aux photographes un « prétraitement » avec des dossiers prioritaires, un service déjà proposé aux agences, dont les photos volées se chiffrent à plusieurs centaines par jour. PixTrakk envisage aussi de donner des informations sur les contrefacteurs pour aider agences et photographes à mieux évaluer le prix demandé. Enfin, PixTrakk entend tester le *post-licensing* dans les pays où le recouvrement est difficile. L'idée est de s'associer à des agences locales, qui demanderont aux contrefacteurs le prix qu'ils auraient dû payer en amont. « Mieux vaut plusieurs dizaines de photos à 30 € que rien du tout ». ✱ Béatrice de Mondenard



photo Matthieu Raffard