



ASTÉRISQUE⁵⁹

La Lettre de la Scam*

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

décembre 2017



SOMMAIRE

04 **Annie Ernaux**
PORTRAIT

09 **Bienvenue aux youtubeurs**
DROIT DES AUTEURS

10 **Serge Viallet**
PORTRAIT

12 **Ânûû-rû Âboro**
FESTIVAL

14 **Jean Rouch**
HOMMAGE

18 **forbiddenstories.org**
WWW

20 **Mathieu Gallet**
ENTRETIEN

24 **Télévision = sciences²**
ÉTAT DES LIEUX

26 **La réalité virtuelle dans le réel**
HORS CHAMP

28 **Zona Franca**
ACTION CULTURELLE

30 **#Turquie #LibérezLesTous**
MILITANTISME

Directeur de la publication
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction
Stéphane Joseph
Delphine Gancel

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask

Graphiste assistant
Joachim Werner

Photogravure
Newmeric

Impression
Frazier,
tirage 10 000 exemplaires,
décembre 2017

Astérisque est édité
par la Société civile des
auteurs multimedia.
N° 59 – décembre 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

Dépolluer l’air du temps

PAR **JULIE BERTUCCELLI**, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

demande par la Scam en 2015 montrait que 37 % des documentaires sont réalisés par des femmes². Le salut de la femme viendrait-il du documentaire ?

Je ne suis pas sûre qu’il y ait des milieux, des sociétés épargnées par les violences faites aux femmes. Dans un des pays les plus performants dans la lutte qui leur est faite, la Suède, pas moins de 456 comédiennes ont dénoncé en novembre dans une tribune qui a fait grand bruit, le harcèlement et les agressions dont elles ont été victimes dans le milieu du cinéma et du théâtre et la « culture du silence » lié à ce fléau. Cela ne signifie pas que la Suède (qui dispose d’une des législations les plus rigoureuses en matière de définition du viol) soit particulièrement exposée. Mais que la parole, là-bas comme ici et ailleurs se libère. Elle gagne la place publique et c’est tant mieux. Un grand vent s’est levé. Le gouvernement français compte faire de la lutte contre les violences faites aux femmes la grande cause nationale du quinquennat. Je m’en félicite. Pour autant, je voudrais être sûre que cela se fasse dans une cohérence d’ensemble.

« La culture fonde l’être humain », disait récemment notre ministre de la Culture Françoise Nyssen en revendiquant « un travail à faire vers tous les publics ». Nous sommes d’accord et nous, auteurs et autrices, avons notre rôle à jouer. Pour mener cette indispensable lutte pour dépolluer l’air du temps, il faudra des moyens. Les réductions budgétaires qui affectent France Télévisions et Radio France, vecteurs culturels parmi les plus performants partout sur le territoire, ne sonnent-elles pas comme une petite contradiction ? ✪

¹ <https://www.sundance.org/blogs/news/sundance-institute-and-women-in-film-los-angeles-unveil-groundbreaking-study-on-careers-of-female-directors>

² <http://www.scam.fr/detail/ArticleId/3594/La-parite-Homme-Femme-a-la-Scam>

En septembre 2012, La Barbe, collectif féministe, avait fait irruption aux assises de l’audiovisuel organisées par la Scam pour « encourager » notre société « à préserver cet entre-soi viril qui fait tout le charme du paysage audiovisuel français ». La Scam était à l’époque dotée comme tant d’entreprises et d’institutions, d’instances dirigeantes très majoritairement masculines, ce que le collectif entendait dénoncer avec la joie et la bonne humeur indispensables à aborder tout sujet sérieux. Depuis, deux femmes ont été élues à la présidence de la Scam, et il y a totale parité au conseil d’administration et une exigence de parité au sein de tous les jurys et autres instances de pouvoir... On peut y voir un signe de modernité !

Dans la tourmente du moment initiée par l’affaire Weinstein, La Barbe donne à nouveau de la voix. Elle célèbre un « bien sombre automne pour la masculinité » (*Libération*, 1^{er} décembre 2017). J’y verrais pour ma part des lendemains plus lumineux pour les femmes. La dénonciation des abus et crimes dont elles sont victimes, leur exposition au grand jour est un nouveau facteur de progrès. Quel rapport avec le premier paragraphe ? Aucun sans doute. Mais il me semble que l’avènement des femmes à des postes décisionnaires contribue à dissiper les antiennes du machisme qui se complaît dans le pouvoir. Je ne voudrais pas simplifier à l’extrême des questions complexes, mais je ne peux m’empêcher de penser que la présence plus forte des femmes peut aider... À ce que je sache, peu d’entre elles ont été désignées dans les vagues de dénonciations, comme abuseuses présumées...

Est-ce un hasard si le scandale a surgi du cinéma ? Le cinéma n’est-il pas, après tout que le simple reflet d’une triste réalité ? Une étude diligentée par l’Université sud de Californie relève que sur les films les plus lucratifs d’Hollywood ces dix dernières années, 4,4 % seulement ont été réalisés par des femmes. La même étude souligne une plus grande parité dans le documentaire et note que les femmes représentent presque la moitié des réalisateurs et réalisatrices des documentaires présentés à Sundance entre 2002 et 2012¹. Et que la tendance ne cesse de s’affirmer depuis. Du côté de chez nous, des progrès sont encore possibles : une fort opportune étude du CNC, publiée au printemps dernier, pointait une forte inégalité hommes-femmes dans le cinéma : 21 % seulement des films réalisés en France en 2015 sont signés par des femmes. Un rapport diligenté à ma

Annie Ernaux : une vérité sensible

PAR PASCAL ORY, HISTORIEN

L'autrice de *La place*, *Les années*, *Mémoire de fille*... est lauréate du Prix Marguerite Yourcenar 2017 pour l'ensemble de son œuvre littéraire.

Dans le panorama de la littérature française contemporaine, Annie Ernaux occupe une place singulière, et le plus singulier est que sa notoriété critique et la reconnaissance qui s'y rattache ne sont pas dues au (vieux) critère moderniste de la «révolution du langage». Non qu'Annie Ernaux n'innove pas, mais son innovation est moins dans l'écriture que dans le rapport qu'elle a su, très vite, établir entre expérience et témoignage – ce que les professeurs à l'ancienne résumaient en «fond» et «forme». Et la résultante de cette relation réussie a un nom : succès public. Ses éditeurs le savent bien : Annie Ernaux a un lectorat nombreux et fidèle. .../...



photo Olivier Roller



Dans les premières années de sa vie d'écrivaine reconnue, ouverte en 1974 par la publication des *Armoires vides* et poursuivie par celles de *Ce qu'ils disent ou rien* et de *La femme gelée*, le pacte explicite avec le lecteur est encore celui du roman, alors même que le lecteur en question peut déjà fort bien pressentir, d'un titre à l'autre, la forte charge autobiographique qu'ils recèlent. Le succès venant, la professeure de lettres que l'autrice est devenue va s'affranchir (à côté d'autres affranchissements) de l'affichage romanesque et assumer de plus en plus nettement le projet moins d'« écrire sa vie » que d'« écrire la vie », titre qu'elle donnera au volume de la collection « Quarto » dans lequel, en 2011, elle réunira une douzaine de ses livres, enrichis de divers textes.

Peut-on pour autant rattacher Annie Ernaux à l'École et à la vogue de « l'autofiction », formule lancée un peu après *Les armoires vides* par Serge Doubrovsky et que d'autres noms illustreront ? Affaire de mots, dira-t-on, non sans raison. Mais la littérature tout entière est affaire de mots : il demeure un enjeu derrière toutes ces qualifications, bien propres à agacer l'individu individualiste du XXI^e siècle, qui refuse de se laisser enfermer dans un tiroir à étiquette. Autobiographie ? Histoire de vie ? Lectrice de Pierre Bourdieu, Annie Ernaux pourrait être rapprochée par certains de l'« autoanalyse » pratiquée *in extremis* par le maître. Mais l'œcuménisme n'est pas le syncrétisme : sociologue ou écrivain, il faut choisir.

Le projet de Bourdieu se veut obstinément scientifique, au point de se briser sur la contradiction insurmontable d'un sujet s'échinant à se transformer en objet, la quête sociologique de soi tentée par l'auteur de *L'illusion biographique* produisant à l'arrivée (son *Esquisse pour une autoanalyse*) un texte immanquablement décevant, pour lui comme pour ses lecteurs.

Les livres d'Annie Ernaux, nourrie de l'apport des sciences sociales, s'affichent plus modestes, mais, de ce fait, *a priori* et surtout *a posteriori*, plus solides. Ils retravaillent la matière du « carnet » (*Journal du dehors, Regarde les lumières, mon amour, La vie extérieure...*), et quand l'auteur franchit le pas d'une réflexion explicite sur la mémoire et ses supports, c'est significativement d'image qu'il est question (*Les années*). Dans cet « œuvre », au masculin, composé de toutes les œuvres parues et à paraître

de l'auteure – qui déteste cette formulation, qu'elle réserve à sa vie posthume –, la récurrence de figures et de scènes fondatrices (la mère, le père, la scolarité au lycée et à l'université, la « première fois », l'avortement...) est la meilleure preuve de ce qu'on est bien dans le domaine de cette vérité de soi littéraire qui ne peut faire concurrence à l'entreprise rationalisante de la sociologie puisqu'elle ne se place pas sur le même plan, puisqu'elle accepte de tâtonner, de se répéter ; elle joue plus gros.

Un prix

PAR ANNIE ERNAUX, ÉCRIVAINNE,
PRIX MARGUERITE YOURCENAR 2017

Que signifie « recevoir un prix » ? Non pas en général, mais pour moi ? Et pas n'importe quel prix mais celui qui porte le nom prestigieux, voire intimidant, de Marguerite Yourcenar ? Je fais partie des êtres que toute question directe jette dans un abîme de pensées contradictoires, embarrassantes à démêler. Et celles-ci me mettent en grand danger d'insincérité. Ou de généralité consensuelle – c'est merveilleux un prix, etc. –, ce qui revient au même. Pour contourner cet écueil, je ne vois qu'un moyen, me situer au commencement, non de l'écriture mais de la première publication et, avec cette franchise que facilite la distance temporelle avec soi, exposer ma relation à cette institution dont l'école, elle, s'est débarrassée en 1968.

Il y a d'abord eu le désir. Désirer un prix. En l'occurrence le verbe est faible pour qualifier le tumulte qui s'était emparé de moi quand j'avais vu mon nom figurer sur la liste du Goncourt, il y a un peu plus de quarante ans. À peine venais-je de vivre, au printemps 1974, le séisme de la publication d'un premier roman – *Les Armoires vides* – que fulgurait cette possibilité, inscrite noir sur blanc dans *Le Monde*, qu'il obtienne ce prix connu de la France entière et au-delà. J'ai haussé les épaules et déclaré qu'il s'agissait d'une bouffonnerie, que je ne l'aurais pas. Mais le mal était fait. Que je n'aie jamais accordé au Goncourt beaucoup de confiance dans sa capacité à honorer la valeur littéraire n'y changeait, on s'en

doute, rien : J'étais sur *la liste*, cette entreprise sadique qui fait miroiter la gloire aux yeux d'une dizaine d'écrivains, qu'elle élimine, barre peu à peu comme des produits défectueux.

Silencieusement, je me suis mise à « y croire ». Il y avait de l'eschatologique dans ma croyance, le prix Goncourt représentait la fin dernière de mon livre, la vengeance suprême des hontes et des humiliations qui étaient le sujet du roman, les miennes et celles de tous ceux qui en avaient subi de semblables. Une revanche personnelle aussi, je veux le prix parce que – ai-je écrit avec lyrisme dans mon journal – « mes pieds traînent toujours rue du Clos-des-Parts, chargés de toute la merde lumineuse de mes douze ans ». Avouer aussi que, brusquement, ce rêve a pris corps : quitter l'enseignement et ne plus rien faire d'autre qu'écrire. Tout cet échafaudage s'est effondré à l'instant de la proclamation du prix à la radio – Pascal Lainé, *La Dentellière* – et je n'ai eu de colère qu'envers ma naïveté, mon ignorance des rouages de ces instances lointaines et parisiennes. Bref, je m'étais monté le bourrichon.

Assez vite, j'ai soupçonné les conséquences désastreuses qu'un prix Goncourt obtenu pour un premier roman aurait eues sur ma façon d'écrire, mais il m'est pourtant arrivé de regretter de ne jamais connaître ce moment où, dans l'innocence et la fraîcheur, fond sur soi quelque chose d'immense qui à la fois comble et dépasse le désir qu'on a eu de l'obtenir.

Moyennant quoi, des milliers d'hommes et (surtout) de femmes vont se retrouver dans ce regard sans complaisance porté sur un milieu populaire et provincial à l'entrée des Trente Glorieuses, sur la société urbaine triomphante des transports en commun, de l'hypermarché ou de la ville nouvelle, et, surplombant le tout, dans cette interrogation douloureuse – où Annie Ernaux met ses pas dans ceux d'un Jean Guéhenno (*Caliban parle*) ou d'un Paul Nizan (*Antoine Bloyé*) – sur la « trahison de classe » des bons élèves issus de la

Parce que, dix ans plus tard, lorsque j'ai reçu le prix Renaudot pour *La Place*, je n'ai rien éprouvé de semblable. En dix ans, toute pensée, tout désir d'avoir un prix m'avaient quittée. La seule gratification que j'attendais de l'écriture, avec des textes qui s'éloignaient du roman – le genre primable –, c'était simplement de continuer à être publiée, ce dont je doutais toujours en apportant un manuscrit à mon éditeur. Décerné à mon livre au onzième tour de scrutin – de quoi me ramener à l'humilité, sinon l'indignité, d'ailleurs une journaliste dira le soir à la télévision qu'on a récompensé une étudiante boursière –, ce prix Renaudot m'a plongée dans une visibilité et une agitation médiatiques qui m'ont laissée étourdie, dépourvue d'émotions. Une pensée surnageait, une mélancolie, l'impossible ajustement entre mon succès personnel et la mémoire de mon père, de ceux de la lignée dont je suis issue, l'impossible réparation.

Dans les jours et les mois qui ont suivi, j'ai mesuré que la véritable reconnaissance, c'était celle que les lecteurs éprouvaient en lisant *La Place*, ces phrases que, comme ils me l'écrivaient, ils auraient pu dire. Cela, c'est le prix qui l'avait permis en élargissant le cercle des lecteurs jusque par-delà les frontières. Prix qui, en m'adoubant officiellement écrivain d'une manière que je ressentais, malgré tout, comme hasardeuse et artificielle, a agi sur moi comme une obligation à aller plus loin dans mon engagement d'écriture.

Donc oublier le prix, oublier même cette reconnaissance des lecteurs qui menace de peser comme l'obligation de remplir leur attente, laquelle n'existe pas puisqu'ils ne la connaissent qu'après avoir lu le livre. Ne plus désirer rien d'autre que de donner forme par l'écriture à une matière surgie à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du moi et du monde. Ne pas construire un être d'écrivain mais dissoudre une vie dans l'écriture. C'est à peu près ainsi que je peux définir mon idéal, peut-être moins choisi qu'il ne m'a choisie, déchirée que j'ai été, tôt, par ce qu'il est convenu d'appeler la fracture culturelle, éprouvant ainsi l'écriture comme l'accomplissement sans fin d'un mandat.

Ce qui me touche profondément dans le prix Marguerite Yourcenar, c'est qu'il reconnaît, non pas un livre en particulier, mais un engagement d'écriture dans la durée. Tel que je le perçois au travers de l'œuvre de mes prédécesseurs qui l'ont reçu, Pierre Michon et Hélène Cixous, il me paraît l'approbation d'une démarche d'écriture marquée par la liberté et la recherche. La reconnaissance d'une voie que Marguerite Yourcenar a illustrée d'une façon puissante, presque insolente dans sa sérénité. De son œuvre, je pourrais évoquer longuement *Les Mémoires d'Hadrien*, découverts en ma première année d'étudiante, ainsi que ces textes avec lesquels j'ai entretenu une espèce de dialogue avant d'entreprendre mon livre *Les Années*, je veux parler de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord*. Je pourrais dire ma fascination pour la personne,

méritocratie républicaine. Mais plus nombreux encore seront celles et ceux qui accompagneront de toute leur empathie son exploration, ambivalente, de la cellule familiale et du couple. Ces portraits d'une mère (*Une femme, Je ne suis pas sortie de ma nuit*), d'un père (*La place*), d'une sœur (*L'autre fille*) s'éclairent chez elle par l'expérience de la frustration sexuelle (*Mémoire de fille, La femme gelée*), de la passion amoureuse (*Passion simple, Se perdre, L'occupation*), de la désolation des corps (*Les armoires vides, La honte, L'événement*). .../...

la femme qui approchait sensuellement le monde, qui n'a jamais transigé avec ses désirs, notant en 1980, à 76 ans, en face d'une note ancienne, retrouvée, dans laquelle elle croyait avoir détruit son « avidité¹ » : Non.

Mais je préfère évoquer un souvenir sensible et secret, qui m'est revenu aussitôt à l'annonce du prix. Celui de ce soir de novembre où, après le Renaudot, je me trouvais à l'hôtel du Pont-Royal, en train de dîner, muette, ahurie par cette journée, en compagnie d'Antoine Gallimard, mon attachée de presse et le service commercial. À une table plus loin, juste en face, il y avait Marguerite Yourcenar, avec son écharpe blanche. À un moment j'ai croisé son regard posé sur moi avec l'ébauche d'un joli sourire. Il m'a semblé y lire de la curiosité et de l'amusement.

Alors que je finis d'écrire ces lignes, un pivert vient de s'abattre à la verticale sur le tronc d'un sapin devant ma fenêtre. Je vois sa tête rouge, son long bec acéré qui pique l'écorce noire à petits coups rapides. Il repart en un éclair planant au-dessus de la pelouse. Je pense fortement à elle, Marguerite Yourcenar, qui s'est toujours sentie le maillon d'une chaîne au sein d'une nature dont les règnes n'étaient pas séparés. ✱

¹Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.

Évidemment, l'audience rencontrée par Annie Ernaux n'a que peu à voir avec les «thèmes» qu'elle serait supposée aborder, ni même avec la finesse d'un projet visant à donner la parole à un «je transpersonnel» (traduisons: un je traversé par tous les nous). Elle tient tout entière dans la correspondance qu'elle a réussi à établir entre ce dont elle nous parle et la manière dont elle le fait, entre un vécu, partagé par une multitude de lecteurs et de lectrices, et un ton, en dernière analyse singulier. Écriture blanche, comme disait Roland Barthes, ou plate, comme elle le propose? Plutôt, peut-être, une affaire de voix: la voix de la fille de l'épicerie de la rue du Clos-des-Parts (Yvetot) quand elle s'astreint – la simplicité est une dure contrainte – à s'adresser, par-delà ses lecteurs et lectrices, à ses parents.

Peut-être l'énergie propre à l'écriture d'Annie Ernaux s'origine-t-elle dans la double honte – comme on parle de double peine – de ses origines et de son nouveau milieu. «Je n'ai pas cherché à m'écrire», dira-t-elle dans son texte de présentation au grand volume «Quarto», «à faire œuvre de ma vie: je me suis servie d'elle [...] comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible». «Une» vérité, pas «la» vérité (du sociologue, par exemple: voir plus haut), et vérité sensible: posons qu'un artiste est cet animal en effet hypersensible qui reçoit le monde cinq sur cinq (version intellectuelle) ou en pleine gueule (version épidermique) et que la matière de l'écrivain-e est une pierre que l'écriture attaque au couteau (métaphore d'Annie Ernaux). Celui qui écrit ces lignes fait profession d'historien. Il ne peut qu'être «sensible» à cette volonté affichée de, ce faisant, «sauver quelque chose du temps». Il est assez bien placé pour savoir ce qu'il y a de désespoir dans ce beau programme. ✱



photo Catherine Zask

Bienvenue aux Youtubeurs !

Une nouvelle population d'auteurs a fait son entrée à la Scam.

Plusieurs centaines de Youtubeurs ont rejoint la Scam et bénéficient du contrat qu'elle a signé avec la plateforme en 2010. Les premières années, ce contrat avait surtout permis de verser des droits aux auteurs des œuvres audiovisuelles mises en ligne sur YouTube après leur exploitation télévisuelle. Mais depuis 2014, la Scam a pris en compte le foisonnement des vidéos et a adapté ses règles de répartition aux créations natives qui relèvent de son répertoire: science, critique littéraire ou artistique, tutoriels... Ces vidéos, réalisées souvent avec les moyens du bord, peuvent générer plusieurs millions de vues. Mais, dans la profusion des chaînes YouTube, comment distinguer les créateurs qui en ont fait leur activité professionnelle des amateurs occasionnels? Pour réfléchir aux critères d'adhésion et aux règles de répartition, la Scam a travaillé avec des Youtubeurs, plus particulièrement avec Benjamin Brillaud et Léo Grasset, tous deux engagés dans la vulgarisation scientifique; l'histoire pour le premier, la biologie pour le second. Aussi décalés dans leur ton que sérieux dans leur contenu, les deux auteurs ont conquis le grand public et le milieu scientifique. Nota Bene, la chaîne de Benjamin Brillaud, comptait début novembre 547 000 abonnés et avait enregistré 36 millions de vues depuis sa création en août 2014. Dirty Biology, la chaîne de Léo Grasset, affichait des chiffres du même ordre: 508 000 abonnés et 26 millions de vues depuis février 2014.

Les règles de répartition

Pour adhérer à la Scam, un Youtubeur doit avoir un partenariat avec la plateforme et posséder un minimum de 10 000 abonnés. Pour percevoir des droits, un plancher de 100 000 vues par an est requis pour une chaîne mono-auteur, seuil qui déclenche un versement forfaitaire de 750 € par auteur. Au-delà de 200 000 vues par an, des droits complémentaires sont calculés au prorata du nombre total de vues. Enfin, un abattement est appliqué à partir de 3 millions de vues: 10 % entre 3 et 15 millions de vues, 15 % entre 15 et 80 millions, 20 % entre 80 et 200 millions, et 30 % au-delà. Léo Grasset estime essentiel que «le plancher soit relativement bas pour ne pas discriminer ceux qui font des chaînes de niche». Benjamin Brillaud loue le caractère redistributif du système avec un forfait pour la première tranche de vues et une dégressivité pour les tranches les plus hautes. Ces règles, appliquées pour les années 2014 et 2015, pourront évoluer. À ce jour, les chaînes YouTube qui ont fait l'objet de déclarations se répartissent selon les thématiques suivantes: 47 % pour le *lifestyle* (voyage, cuisine, beauté, bricolage), 21 % pour la connaissance (sciences, histoire, technologie, santé, philosophie), 20 % pour la culture (critique littéraire et artistique), 6 % pour le sport et 6 % également pour l'information.

Sortir de la précarité

Les premiers virements ont constitué une heureuse surprise pour ces nouveaux membres. Les droits Scam représentent, selon les cas, de 15 à 30 % de leurs revenus. Ils permettent aux vidéastes de développer des formats plus élaborés, d'investir dans du matériel et surtout de sortir de la précarité. Benjamin Brillaud et Léo Grasset sont parmi les rares «Youtubeurs culturels» à pouvoir vivre de leur chaîne. Lors du colloque Auteurs & Co en mars dernier, Benjamin Brillaud avait notamment expliqué qu'un million de vues générerait environ 900 € pour le vidéaste, cette moyenne étant soumise à de fortes variations (de 1 500 € en décembre à 500 € au plus creux de l'été). Sans compter que certaines vidéos peuvent être démonétisées par YouTube si la plateforme détecte un contenu «à caractère sexuel ou violent». Et la filiale de Google ne fait pas de détails: *exit* les vidéos sur la guerre de Nota Bene ou sur la sexualité de Dirty Biology! Les vidéastes peuvent faire une réclamation, mais pendant ce temps, le compteur des vues défile... Autre motif de démonétisation: l'utilisation de contenus protégés. Léo Grasset en a fait les frais pour une vidéo dans laquelle il avait utilisé 3 secondes de musique préexistante. La totalité des revenus générés par sa vidéo de 11 minutes (*Les beautés cachées de la science*) a alors été versée au label du compositeur. Si les revenus YouTube sont en baisse, les dons des internautes sont eux en hausse, via la plateforme Tipee, au point qu'ils sont devenus la première source de revenus pour Léo Grasset. Ces dons ont l'avantage d'être beaucoup plus stables que les revenus YouTube. Les «tipeurs» s'engagent en effet sur un versement régulier (majoritairement 1 €/mois). Et même s'ils peuvent l'annuler à tout moment, les variations d'ensemble sont minimes.

Vers une professionnalisation

Être reconnu comme auteur par la Scam participe de la professionnalisation des Youtubeurs. Ces créateurs pour la plupart jeunes et indépendants, aux statuts souvent multiples (autoentrepreneur, salarié, auteur), amenés à maîtriser de nombreuses compétences (écriture, réalisation, montage, effets spéciaux, graphisme, référencement, marketing, *community manager*, gestion...) peuvent désormais bénéficier des conseils de la Scam, en matière sociale, juridique ou fiscale. Bientôt, une nouvelle fonctionnalité permettra aussi à la Scam d'automatiser les déclarations en récupérant directement le nombre de vues sur YouTube, ce qui soulagera les vidéastes de cette tâche administrative. ✱ Béatrice de Mondenard

Serge Viallet, le chercheur d'archives

«J'ai expliqué à la Scam que je ne voulais pas de photo de moi. S'il y a des images à mettre, il y en a d'autrement plus intéressantes que ma tronche!»

PAR AUGUSTIN FAURE, JOURNALISTE

« Nous sommes héritiers d'images que nous n'avons pas vues ».

Dès les premières secondes de l'entretien, le cadre est posé, mais qu'on ne s'y trompe pas : Serge Viallet exprime son point de vue avec une bonne humeur souriante et volontiers rigolarde qui n'a d'égale que son excitation immédiatement palpable à parler de sa passion pour le monde des archives filmées. Pas de caprice étudié de baroudeur de salon dans cette entrée en matière fracassante, mais une attitude en accord avec une vie passée à travailler dans l'ombre des images des autres.

S'attabler avec Serge Viallet dans un café du V^e arrondissement, c'est d'abord aller à la rencontre d'une voix. Celle qui accompagne depuis dix ans les spectateurs de *Mystères d'archives*, son émission concept qui se propose de décrypter des prises de vues le plus souvent inédites sur de grands événements de l'Histoire. Un timbre familier qui laisse entendre à chaque épisode une langue espiègle et élégante, permanence anachronique d'une télé qu'on ne connaît plus, trop souvent reléguée à des heures indues et revenue à sa vocation première d'éducation à l'image et de service public.

Des images de l'attaque de Pearl Harbor filmées par Al Brick et remises en scène par John Ford au traitement médiatique de la marée noire du Torrey Canyon, en passant par les plans clandestins des maquisards du Vercors, c'est à un travail de détective que s'astreint Serge Viallet avec l'aide de ses équipes, décortiquant la moindre portion de photogramme pour y débusquer des informations méconnues, voire des vérités oubliées. De ludique, ce jeu de piste atypique se transforme alors en geste subtilement politique, mettant en évidence les falsifications de la grande Histoire par l'image, et ménageant une portion du temps de cerveau disponible des téléspectateurs pour y instiller un doute peu habituel dans le monde ricanant de la petite lucarne. Longtemps après le travelling de *Kapo*, c'est ainsi au tour de l'archive de devenir « affaire de morale » sous l'œil aiguisé du documentariste. De ce travail patient découle donc cette certitude que le message de son émission compte plus que sa propre personne.

Avec ce succès de programmation (diffusé dans soixante-dix pays et traduit en neuf langues), renouvelé depuis le mois de novembre pour une cinquième et ultime saison de dix épisodes, Serge Viallet a su créer un prototype esthétique unique. Un objet pop malicieux mais toujours sérieux, s'abreuvant à une infinité de sources et de références (picturales, politiques, littéraires, musicales...) pour extraire de l'esprit du temps des images qu'il manipule. D'un point de vue formel, avec ses lignes s'étirant en figures abstraites sur la surface de l'écran pour isoler les indices de ces enquêtes télévisuelles, et la contextualisation systématique des documents scrutés, *Mystères d'archives*, par-delà sa singularité, évoque autant le documentaire historique classique que l'analyse de tableaux et l'étude géopolitique, ce qui revient à le placer au croisement de deux autres programmes précurseurs, *Palettes* d'Alain Jaubert et *Le Dessous des cartes* de Jean-Christophe Victor. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, comme ses aînées et inspiratrices, la série de Serge Viallet est diffusée sur Arte, refuge pour les émissions culturelles à contre-courant des diktats de l'actualité.

Conscient de sa chance, le maître d'œuvre de l'émission n'attend pas longtemps pour rappeler ce que doit sa création à ce qu'il appelle lui-même « les deux piliers du service public » : la chaîne franco-allemande, pour avoir donné son feu vert au projet par l'intermédiaire de Thierry Garrel, l'ancien directeur emblématique des programmes, et l'Ina, à la production. Que l'on évoque les conditions de fabrication de chaque épisode dans les locaux de l'Institut national de l'audiovisuel à Bry-sur-Marne, et le réalisateur, qui se définit comme « un artisan de l'image », se lance dans une description enflammée de l'espace de travail qui lui est alloué depuis une décennie : « Un véritable atelier, avec deux bancs de montage, quatre salles de travail, des murs couverts d'images, où nous travaillons tous les jours de l'année. Il ne manque que les copeaux de bois par terre ! Cela me permet d'accéder à la mémoire de l'Ina avec l'aide du personnel de la maison, de restaurer des images, de faire de l'infographie... Rendez-vous compte du privilège de pouvoir être dans un même atelier comme un forgeron, ou un cordonnier. Moi, ma matière, ça n'est pas le cuivre ou le métal, c'est l'image ».

Comme tout artisan, un long temps de formation s'est déroulé pour arriver à cette maîtrise de son sujet et de son outil, cette « matière vivante, rebelle, difficile à dominer, qui d'abord nous impressionne au point de nous aveugler, avant que nous puissions l'approcher sans émotion. Il faut se dégager de l'émotion pour comprendre ce qu'il y a d'autre dans l'image ». La trajectoire menant à l'obsession actuelle pour l'archive, sa texture et ses secrets, a ainsi été aussi éclectique qu'intimement cohérente.

Entré à l'école Louis-Lumière, Serge Viallet en ressort chef opérateur, poste qu'il occupe vingt ans durant. Courts et longs-métrages, pubs et premiers documentaires se succèdent, de même que des reportages de terrain pour le compte de Médecins sans frontières, expérience dont il héritera une méfiance tenace envers la tentation d'imposer immédiatement un sens à des images trop neuves. « Vous arrivez sur un événement, vous ne comprenez pas, vous filmez ce que vous croyez être intéressant. Mais vous ne voyez qu'une toute petite partie de votre image. Ce n'est qu'ultérieurement que vous pouvez y découvrir de la matière. Une fois que l'image est apaisée, mise à distance, elle prend une valeur extraordinaire. Mais tant qu'elle est dans le présent, elle me terrifie, parce que j'ai pris conscience de la force magistrale de son pouvoir ».

Le ver est entré dans le fruit. Peu à peu, Serge Viallet s'éloigne de la prise de vues et se donne pour mission d'exhumer des images anciennes, d'apprendre à les dénicher, de les inventorier, de les préserver et de les faire parler. Face à cette manne infinie,

le réalisateur devient fouilleur de la mémoire récente de l'humanité et se découvre une vocation de passeur pédagogue, désireux d'exprimer en direction du grand public et des historiens le vertige qu'il ressent face à ce support inestimable de connaissance, trop souvent réduit à sa valeur illustrative.

« Où trouver l'archive, pourquoi est-elle dans tel pays plutôt que tel autre, pourquoi est-elle archivée ou non ? Ma préoccupation est de plus en plus celle de la mémoire audiovisuelle. L'image animée est sacrée dans notre société, et heureusement la génération des téléphones portables la désacralise enfin. On touche l'image, on la manipule, on la tripote, on la retourne, on se l'approprie. Tout à coup, ce matériau vit ! Nous avons des outils fabuleux pour interroger cette mémoire, et son utilisation se multiplie ». L'enthousiasme et les efforts colossaux mis en œuvre (un épisode peut prendre plusieurs années à se construire) portent leurs fruits : le défricheur, en liaison avec une cinquantaine de centres d'archives dans le monde, note depuis une dizaine d'années un changement d'attitude, un respect nouveau pour le patrimoine filmique de la part des universitaires français. Dans le même temps, son cheminement personnel lui a valu une reconnaissance croissante de ses pairs, lui qui vient de recevoir, en 2017, le Focal International Lifetime Achievement Award et le prix Charles Brabant de la Scam pour l'ensemble de son œuvre.

Arrivé au bout de l'une des nombreuses étapes de sa vie professionnelle avec la fin annoncée de cet herbier mémoriel, Serge Viallet ne se voit certainement pas comme un préretraité et planifie déjà son futur immédiat. « J'ai eu la chance de faire converger toutes ces expériences pour creuser un sillon. Je reviendrai jusqu'au bout là-dessus, je ne lâcherai jamais ça jusqu'à la fin de ma carrière. Je voudrais me mettre à disposition de la profession, partager avec mes confrères, leur faire comprendre comment accéder à cette mémoire ».

Néanmoins, un mystère persiste dans ce parcours. D'où vient la fascination pour le passé collectif chez un homme qui revendique... le fait de ne pas avoir de mémoire ? La réponse apparaît au terme de la discussion, lorsque Serge Viallet, ce petit-fils de Russes blancs exilés, enfant d'une mère née Sakowicz, met au jour, comme dans l'un des cinquante épisodes de sa collection, un souvenir enfoui : « Je suis tout petit, le plus jeune de la communauté blanche, et un homme me raconte l'assassinat de Raspoutine en me prenant sur ses genoux. Cet homme, c'est le prince Youssoupov, chez qui a eu lieu le crime. J'étais tout près de ses lèvres, je voyais les mots en sortir. C'était le projecteur. C'est comme cela que j'ai fabriqué mes premières images, qui me hantent. C'est ça mon point de départ. Je pense que nous sommes tous héritiers d'images que nous n'avons pas vues ». ✱

Ânûû-rû Âboro

« l'ombre de l'homme »

Les festivals irriguent les territoires.
Escale en Nouvelle-Calédonie.

PAR JULIA TRINSON, JOURNALISTE

L'instant est solennel à la tribu¹. D'un côté de la natte chargée de présents, devant la case cérémonielle, les responsables coutumiers kanaks de l'aire Paicî-Cemuhi, qui accueillent. En face d'eux, à quelques mètres, les invités : réalisateurs ou protagonistes des films présentés, membres du jury, partenaires, mais aussi tous ceux qui participent à l'organisation du festival.

C'est « la coutume » de bienvenue, qui va lancer officiellement Ânûû-rû Âboro, le festival du cinéma des peuples. Si, au fil des années, les séances décentralisées dans une trentaine de communes se sont multipliées, le cœur du festival bat depuis sa création en 2007 à Poindimié, commune du nord-est de la Nouvelle-Calédonie située à quatre heures de route de la capitale, Nouméa.

Pendant la coutume, chaque partie exprime ses intentions. Côté festival, après le président, Samuel Goromido, ce sont deux réalisateurs étrangers qui prennent la parole : l'Américain Charles Fairbanks et l'Argentin Alejandro Moujan. En français, ils expliquent être venus montrer « un cinéma qui résiste aux cultures dominantes, qui parle des peuples, aux peuples de l'autre bout du monde ». En face, plusieurs coutumiers prennent le micro. L'émotion est palpable dans les voix : « fenêtre sur le monde », le festival est aussi l'occasion d'évoquer le long combat des Kanaks pour la reconnaissance culturelle. Mais aussi les perspectives d'avenir d'un pays qui a décidé, dans des accords signés en 1988 et en 1998, de construire un « destin commun » entre ses habitants de toutes origines. Un processus qui aboutira, l'an prochain, à un référendum d'autodétermination.

Pour les invités internationaux, moins de quarante-huit heures après leur arrivée en Nouvelle-Calédonie, l'entrée dans le bain est immédiate. Tous les ans, depuis onze éditions, les réactions sont vives, étonnées, comme celle de l'Indien Sandeep Rampal Balhara, en 2015 : « Être salué comme ça, par les locaux, ça nous ramène au fonctionnement de base de l'être humain, une relation d'homme à homme. C'est incroyable à cette époque dominée par Facebook, où rien n'est plus personnel ».



Catherine Zask

Car l'originalité d'Ânûû-rû Âboro (« l'ombre », « le reflet de l'homme » en langue paicî, métaphore qui désigne le cinéma) est d'abord de s'adresser à un public non spécialisé. Les projections sont toutes gratuites. Dans le village de Poindimié, elles se tiennent à la médiathèque et dans une salle de l'hôtel. Le soir, des projections ont lieu simultanément dans deux tribus de la commune. Sous un grand préau, non loin des grandes cuisines où de larges marmites bouillonnent sur un feu de bois, les spectateurs prennent place sur des nattes et des bancs. Organisé systématiquement pendant les vacances scolaires, le festival attire curieux et intellectuels venus de toute la Nouvelle-Calédonie, produisant un mélange rare de populations. Ils étaient plus de quatorze mille spectateurs en 2016.

« Au niveau international, nous avons acquis une vraie réputation, se réjouit René Boutin, directeur artistique. C'est lié à l'ambiance notamment. Moi, en tant qu'artiste, j'aime le contact direct avec le public, et c'est ce que recherchent les réalisateurs aussi. Ici, il n'y a pas de producteurs, pas de diffuseurs, c'est une vraie rencontre ».

« On se rend compte que le public pas initié va droit dans les films : cela prouve que même sans les codes on a très bien accès au cinéma de haut niveau », poursuit René Boutin. Lui-même fait partie de l'aventure Ânûû-rû Âboro depuis le début, lorsqu'artistes (il était alors plasticien, connu pour son utilisation brute de vidéos dans ses installations) et journalistes avaient été rassemblés pour créer le festival.

C'est le tournage des *Esprits du Koniambo*, documentaire de Jean-Louis Comolli sorti en 2004, et dont le protagoniste n'est autre que Samuel Goromido, président d'Ânûû-rû Âboro depuis le début, qui a été l'étincelle, suscitant l'envie d'un festival de ce genre. « Il y avait plusieurs buts. D'abord, développer le cinéma documentaire, qui était très peu développé chez nous, en créant une émulation avec la rencontre de réalisateurs étrangers. L'idée était aussi que les populations d'ici parlent d'elles-mêmes. Et puis de décentraliser un événement culturel d'envergure sur la côte Est. Le président de la province Nord est aussi maire de Poindimié, il a tout de suite accepté ».

Le festival comprend deux compétitions (où les films sont divisés en trois catégories : longs-métrages, « moyens-métrages » et courts-métrages) : internationale et Pacifique. Cette dernière catégorie vise à encourager la création de

films d'auteur dans la région. Même si, à l'heure actuelle, la sélection Pacifique fait l'effort d'intégrer des films moins recherchés dans la forme, mais puissants par leur aspect militant. Depuis quelques années, les films venus de Papouasie-Nouvelle-Guinée, en particulier, réservent des moments très forts aux festivaliers : les courts-métrages de la série *Pawa Meri*, programmés en 2015, et destinés, dans leur pays d'origine, à être diffusés dans les communautés rurales pour faire changer le regard sur les femmes. Ou encore, cette année, *Le Syndrome Panguna*, d'Olivier Pollet et Alexandre Berman, pour lequel le premier réalisateur a fait le déplacement avec une protagoniste, l'activiste Ruth Saovana-Spriggs. Avec sa programmation militante ou artistique, Ânûû-rû Âboro complète le Fifo (Festival international du film océanien), organisé à Tahiti, qui est, lui, beaucoup plus orienté vers la diffusion, et les films aux formats de télévision.

Président du jury 2017, Thierry Garrel salue « l'incroyable richesse » de la sélection effectuée par René Boutin, « l'incroyable diversité des écritures, du dossier à l'essai, du poème à la chronique ». Cela fait déjà plusieurs années qu'Ânûû-rû Âboro reçoit plus de deux mille films candidats à la sélection. Le directeur artistique s'intéresse autant au parti pris artistique qu'au contenu des documentaires. Pour la résonance qu'ils trouveront en Nouvelle-Calédonie, les films évoquant les peuples autochtones sont toujours nombreux dans la sélection. Mais René Boutin veut aussi y faire entrer le fracas du monde, pour porter un autre regard, plus humain, sur les sujets qui font la une de l'actualité internationale.

Huit jours après l'ouverture, la cérémonie de remise des prix se fait sans tapis rouge, à nouveau dans une tribu. Après la remise des trophées – de belles sculptures kanakes en bois –, un grand buffet est offert à tous, pour lequel les habitants ont tué des oies, pêché des crabes et des poissons, fait mariner du cerf. L'espace d'une semaine, public et professionnels du cinéma n'auront fait qu'un, sans espace *in* ou *off*. Tous ressortent durablement marqués par l'expérience. ✱

¹ En Nouvelle-Calédonie, la tribu désigne non seulement une unité sociale, mais aussi et surtout un lieu. C'est à la fois l'héritage d'un découpage colonial en réserves et la marque de la mentalité kanake, où les êtres humains et leurs relations sont en grande partie définis par les lieux, la géographie.

Jean Rouch, passeur atypique

PAR ARNAUD HÉE, CRITIQUE DE CINÉMA, ENSEIGNANT

La figure emblématique du cinéma-vérité, lauréat du Prix Charles Brabant 1995, aurait eu cent ans en 2017. L’empreinte de son héritage.

Les facettes de Jean Rouch sont multiples, sa vie d’anthropologue et de cinéaste fut longue et plus que bien remplie, son œuvre immense et de premier ordre. Son parcours est aussi profondément traversé par la question de la transmission, mais son évocation n’est pas chose aisée tant ses activités furent à ce titre variées, denses, éclatées à travers le monde – l’Afrique bien sûr, mais aussi, par exemple, l’Iran ou encore les États-Unis. L’essaimage rouchien se poursuit aujourd’hui, notamment à travers les deux bastions que sont la Fondation Jean Rouch et le Comité du film ethnographique, organisateur du Festival Jean Rouch ; les célébrations et les événements, dans le cadre du Centenaire Jean Rouch, tout au long de cette année, traduisent aussi bien l’importance de son influence et de son héritage. Une complexité émane de la figure de Rouch tant ce franc-tireur fut aussi un homme de pouvoir et d’institutions, qui entra au CNRS dès 1953, et tissa tout au long de sa vie un réseau mondial très actif et étendu. On ne prétend bien sûr pas ici à une quelconque exhaustivité, juste à l’évocation de quelques aspects et jalons de cette activité de passeur passionné.

Une drôle de question

«Une drôle de question», c’est ce qui vient à l’esprit du cinéaste belge Éric Pauwels concernant la relation entre Jean Rouch et la pédagogie. L’auteur de *Moi un Noir* entretenait en effet un rapport de méfiance, si ce n’est de défiance, à son égard – pour lui, le cinéma pouvait s’apprendre en une heure. Sortant alors de la section théâtre de l’Insa de Bruxelles, Pauwels entendit souvent Rouch lui déclarer : «Quelle chance tu as de ne jamais avoir fait une école de cinéma !» C’est à travers le théâtre qu’il rencontre Jean Rouch, par l’intermédiaire d’Enrico Fulchignoni, actif aussi bien dans le cinéma que dans les arts de la scène, mais aussi la recherche. S’intéressant à la transe, Pauwels se dirige vers le cinéma et l’anthropologie, et

tout naturellement vers Rouch. Il fait son terrain sur les rites de possession en Asie du Sud-Est.

En voyant l’un de ces films réalisés en Indonésie, Rouch arrête brusquement l’image sur la visionneuse : «Tu vois là, c’est inconscient, mais tu as piqué un plan des *Maîtres fous*, exactement à l’identique ! C’est bien, tu as pigé ! Parce qu’il faut bien savoir que toute l’histoire de la création est basée sur le vol». La thèse de doctorat d’Éric Pauwels est tiraillée entre une partie académique (prise en charge par Xavier de France – une étude des *Maîtres fous* et de *The Brig* de Jonas Mekas) et, selon les mots de Pauwels, «le délire rouchien». Peu actif sur la partie purement écrite et théorique de ce travail, Rouch s’intéresse essentiellement au film qui l’accompagne, portant sur des expériences de direction d’acteurs autour de l’hypnose et de la «possession lente».

La transmission rouchienne se centre sur l’élan et la joie de faire, elle ne répond pas en tout cas à une recette, à une volonté d’être imité, pas plus qu’elle n’a le documentaire pour unique horizon. Qu’importe en effet qu’il s’agisse de fiction, de cinéma expérimental ou d’autre chose, la forme fait partie intégrante de la recherche. Thèse de doctorat de cinématographie de Jean-Louis Le Tacon dirigée par Rouch à l’université Paris X Nanterre, *Cochon qui s’en dédit* est un peu tout cela à la fois, c’est aussi un court-métrage tourné en super-8 qui obtint le Prix Georges Sadoul en 1980. S’il faut un film pour se persuader de la

liberté formelle et pédagogique des travaux suivis par Jean Rouch, par son aspect militant, horrifique et onirique, *Cochon qui s’en dédit* représente un jalon frappant. Le Tacon aime aussi souligner un autre héritage de sa rencontre avec Jean Rouch : la gymnastique d’opérateur, une gestuelle chorégraphique pour caméra apprise auprès de lui et de ses assistants pendant trois ans. Il n’a depuis jamais cessé de la pratiquer et de l’enseigner, l’affinant notamment en y adjoignant des éléments du tai-chi-chuan, l’art martial chinois. Cette gymnastique insiste sur l’articulation entre corps, caméra et esprit dans l’acte filmique, elle reste aujourd’hui au cœur du geste des cinéastes filmeurs, avant tout des documentaristes.

Partage des regards

Les rapports de filiation, la transmission d’un témoin, d’une attitude face au monde comptaient énormément pour Rouch, qui connut cela dans sa jeunesse auprès de Marcel Mauss et surtout de Marcel Griaule, lequel fut son «maître». Selon

Pauwels, la transmission rouchienne concernait le désir, tout particulièrement celui de regarder le monde. Rouch est avant tout un essaimeur, un initiateur de cinéma communiquant un rapport au monde. L’origine des Ateliers Varan parle d’elle-même en ce sens. Lorsque le Mozambique devient indépendant en 1975, le nouveau pouvoir souhaite témoigner par le cinéma des transformations du pays. Avec d’autres cinéastes (parmi lesquels Jean-Luc Godard), Jean Rouch est contacté en 1978 par Jacques d’Arthuys, attaché culturel auprès de l’ambassade de France, pour réaliser l’un des films qui s’ensuivirent. Pour Rouch, ces films doivent être faits non pas sous le regard occidental mais par le biais de ceux qui jouissent de cette nouvelle indépendance, pas seulement politique mais aussi, justement, du

regard. Avec Philippe Costantini et Jacques d’Arthuys, il encadre un atelier en caméra super-8, cadre de la formation de Mozambicains à la réalisation documentaire, avec l’idée d’une prise en charge de leur représentation par eux-mêmes : un regard intérieur sur la réalité du pays, et non une réalité saisie par des yeux extérieurs. Cette façon de décoloniser le regard est directement à l’origine du joyeux *melting-pot* qui se développa ensuite au sein de l’association Varan, créée officiellement trois ans plus tard, en 1981.

Rituel du diable et grande boucherie

Méfiant envers la pédagogie, Jean Rouch adorait cependant se trouver en position de passeur, ce qu’il a perpétué jusqu’à la fin de sa vie, s’appuyant pour ce faire sur sa gourmandise pour l’oralité et son inimitable talent de conteur. Il a assuré jusqu’en 2002 un cours de l’université Paris X portant sur la relation entre cinéma et anthropologie. Celui-ci se déroulait à la Cinémathèque française, à 9 heures chaque samedi. Alors étudiant, le critique de cinéma Mathieu Macheret se souvient d’un Rouch vieillissant – il a alors 84 ans – mais semillant et toujours rigolard, arrivant à Chaillot appuyé sur une canne, vêtu d’un caban et la tête surmontée d’un bonnet rouge lui

«Toute
l’histoire
de la création
est basée
sur le vol».

donnant des airs de commandant Cousteau : «C’était un cours très anarchique, d’une durée de trois heures, mais qui débordait régulièrement jusqu’à 14 heures ou 15 heures ; comme une sorte de règle immuable, le programme annoncé n’était jamais suivi, en tout cas jamais vraiment accompli». Rouch était assisté d’Edwige Trouard-Riolle, qui tentait de cadrer ou de recadrer le tout, sans grande réussite, et de Xavier de France, chargé de conclure chaque séance, chose apparemment peu aisée selon notre témoin. L’assistance était composite. Outre les étudiants de Nanterre, une foule de disciples se pressait au premier rang, déferents et volontiers zéloteurs. Si le terme de «maître» ne lui sied pas forcément, le charisme et l’aura de Rouch ont favorisé la constitution à ses côtés d’une tribu de fidèles.

Mathieu Macheret évoque aussi le «rituel du diable», qui ne consiste pas en une séance de possession imposée par Rouch à l’assistance. La formulation vient de ce porteur à roulettes avec lequel un appareil transportait les copies. Si les classiques comme Flaherty figuraient en bonne place, ce qui se trouvait là – comme des bobines traînant dans la cabine de projection – pouvait aussi tout à coup être intégré dans le cours. Et ce n’est pas tout puisqu’étaient montrés des films des étudiants (notamment ceux du Musée de l’Homme voisin) ou encore ceux de Rouch lui-même. Ce cours accidenté, comme un montage réalisé à partir de fragments de films, sorte de cadavre exquis, était surnommé par Jean Rouch «la grande boucherie».

Une façon de procéder qui n’est pas sans évoquer son cinéma : hétérogène, improvisé, impur, avec un goût prononcé pour l’inachevé – la moitié des cent quatre-vingts titres recensés de sa filmographie n’ont jamais été terminés. Cette «grande boucherie» ne donnait pas lieu à un cours magistral, bien au contraire : «Après les projections d’extraits, Rouch ouvrait tout de suite des échanges, avec une vraie volonté de conversation. Il pratiquait aussi beaucoup la digression, notamment à partir de ses souvenirs. L’obsession de Rouch consistait aussi à sortir le cours de la salle, en tout cas à le prolonger au dehors par la pratique». En effet, il exhortait l’assistance à prendre des caméras au Musée de l’Homme voisin, à aller filmer les passants dans la rue. S’il est une pédagogie rouchienne, elle réside sans doute dans cette façon de lier la théorie et la pratique, dans un même mouvement, dans un élan refusant de hiérarchiser le fait d’apprendre, de penser et de faire. ✱



À gauche : *Bamako, à la gare*. Mali, 2000.
 Photographie : Catherine De Clippel.
 À droite : *Kaya kaya, porteurs et manœuvres zabrama*
 (immigrés songhay-zarma). Port de James Town,
 Accra, Ghana (ex Gold Coast), mars 1954. BnF,
 département des Manuscrits, fonds Jean Rouch
 Photographie : Jean Rouch.

Exposition Jean Rouch/Catherine De Clippel jusqu'au
 26 janvier 2018 à la Scam. L'Afrique est le continent
 de leurs activités comme cinéastes ethnologues. Leurs
 parcours se croisent du Mali au Ghana. Les clichés
 de Jean Rouch ont été pris entre 1946 et les années
 soixante-dix, ceux de Catherine De Clippel depuis
 les années quatre-vingts.

forbiddenstories.org

Freedom Voices Network et RSF lancent une plateforme en ligne afin de poursuivre les enquêtes des journalistes menacés ou assassinés.

PAR JON ALLSOP, JOURNALISTE POUR LA COLUMBIA JOURNALISM REVIEW

En 2014, le journaliste d'investigation et réalisateur français Laurent Richard enquêtait sur la corruption gouvernementale en Azerbaïdjan lorsque son fixeur l'avertit qu'il était surveillé. Laurent Richard fit alors une copie des séquences tournées et la remit à la journaliste azerbaïdjanaise Khadija Ismayilova, qui la fit passer clandestinement en France. Laurent Richard fut effectivement arrêté à l'aéroport, et les autorités saisirent son matériel. Mais grâce à Ismayilova, son reportage a survécu, intact.

À la suite de cette expérience, le journaliste français décida de lancer une plateforme en ligne centralisée destinée aux journalistes d'investigation en danger. Au cas où ces derniers seraient emprisonnés ou tués, il s'engageait à poursuivre leurs enquêtes. La plateforme sans but lucratif Freedom Voices Network («Réseau des voix pour la liberté») de Laurent Richard sera officiellement lancée au Newseum de Washington. Elle invite les journalistes à transférer leurs recherches vers un portail central sécurisé, et à donner à Laurent Richard et à son équipe les moyens de continuer leur travail s'ils sont réduits au silence.

Laurent Richard est actuellement poursuivi par le gouvernement de l'Azerbaïdjan devant la justice française pour avoir qualifié le régime de «dictature»¹. Mais ce n'est pas seulement le traitement que lui a réservé cet État riche en pétrole

et connu pour son opacité qui l'a poussé à aider les reporters menacés. Laurent Richard fut en effet le premier tiers présent sur place lorsque deux terroristes assassinèrent douze personnes dans les bureaux du magazine satirique français *Charlie Hebdo* en 2015 (voisins à l'époque de ceux de sa société de production de documentaires, Premières Lignes). «C'est arrivé dans mon environnement. Pas à l'étranger, pas en première ligne. Cette fois, c'était en plein cœur de Paris», déclare Laurent Richard. «Cela a été une sorte de tournant. Cela m'a rendu beaucoup plus conscient de la fragilité de la presse libre».

La question de la création d'une organisation comme le Freedom Voices Network s'avère de plus en plus pressante, ne serait-ce que par rapport à la situation d'il y a deux ou trois ans. Les menaces contre les reporters enquêtant sur des secrets compromettants se multiplient à travers le monde. Le 16 octobre dernier, ainsi, la blogueuse Daphne Caruana Galizia, critique véhémente et influente de la classe politique maltaise, a été assassinée dans l'explosion de sa voiture. Selon Laurent Richard, c'est exactement ce genre d'événement – sur une petite île plus connue pour sa vie nocturne que pour ses intrigues politiques – qui est dans le viseur de son équipe.

Bien que la mission de Laurent Richard soit de poursuivre les enquêtes inachevées en cas de

tragédie, il espère que les journalistes utiliseront sa plateforme pour se protéger des représailles et de la censure, de façon à ne pas devoir compter sur une aide extérieure. En assurant à leurs sources que même s'ils sont réduits au silence les investigations entreprises se poursuivront, les reporters peuvent décourager les parties qui envisagent de leur faire du tort. S'il arrive quelque chose à un collègue, Laurent Richard et son équipe lanceront en outre des campagnes d'information révélant au monde la raison pour laquelle il a été visé, ce qui enverra aussi un message dissuasif aux imitateurs potentiels.

«L'idée est de dire à ceux qui sont susceptibles de faire arrêter ou tuer un journaliste que s'ils le font, il y aura dix, vingt, trente, voire quarante journalistes qui continueront son travail, qui s'assureront que l'histoire ne disparaîtra pas avec lui, mais se poursuivra et fera plus de bruit», déclare Jules Giraudat, l'adjoint de Richard au Freedom Voices Network. Pendant que Laurent Richard mène de front le projet et son travail télévisé, Jules Giraudat et un autre reporter français, Rémi Labed, ont été embauchés à plein temps pour gérer le portail et poursuivre les enquêtes des collègues disparus. Rémi Labed est responsable de la sécurité digitale du projet, un enjeu d'une importance cruciale puisque tout piratage risque de mettre en danger les journalistes que le Freedom Voices Network entend protéger.

Le site Web du projet donnera des instructions détaillées sur la meilleure façon de préserver les fichiers en les transférant sur la plateforme – que ce soit *via* un courriel crypté, l'application de messagerie sécurisée Signal ou SecureDrop, un portail d'information *open source* géré par la Fondation pour la liberté de la presse (FPF). «SecureDrop est l'outil le plus sûr. Il exige un peu plus de travail de la part du journaliste, mais cela en vaut vraiment la peine. C'est un système à la pointe de la technologie, explique Rémi Labed. Si vous travaillez sur une enquête très sensible, nous recommandons toujours l'utilisation de SecureDrop».

Le concept que sous-tend le projet de Laurent Richard n'est pas nouveau. Après le meurtre de Don Bolles, reporter à *l'Arizona Republic*, dans une explosion à la voiture piégée alors qu'il enquêtait sur les activités de la mafia en 1976, près de quarante journalistes de tous les États-Unis se sont rassemblés pour poursuivre son travail. Laurent Richard a pris ce modèle et l'a amélioré grâce à la technologie moderne. Il s'appuie aussi sur des réseaux d'investigation mondiaux pour le faire fonctionner.

Reporters sans frontières (RSF), par exemple, prêterait le concours de son équipe mondiale de reporters et d'observateurs, et coordonnerait l'activité de reportage dans les pays où l'équipe de Laurent Richard manque d'expérience et de contacts sur le terrain. L'organisation financera aussi les salaires de Jules Giraudat et de Rémi Labed, et assurera la promotion des efforts du Freedom Voices Network depuis son siège parisien. «Laurent m'a contacté avec cette idée, qui était parfaitement cohérente et complémentaire de ce que nous faisons en tant qu'observatoire de la liberté de la presse», déclare Christophe Deloire, secrétaire général de RSF. «Nous utilisons l'arme du journalisme pour défendre la liberté de la presse».

Le Consortium international des journalistes d'investigation (ICIJ) – collectif basé à Washington, qui a été le fer de lance de l'enquête sur les Panama Papers (ce qui lui a valu un prix Pulitzer) – soutient

également le projet. La directrice adjointe de l'ICIJ, Marina Walker Guevara, assistera au lancement la semaine prochaine, et Bastian Obermayer, reporter pour le quotidien allemand *Süddeutsche Zeitung*, qui a reçu les premiers Panama Papers à avoir été dévoilés, en assurera la vice-présidence.

Les Panama Papers illustrent parfaitement le potentiel du journalisme d'investigation collaboratif au-delà des frontières. Bien que le Freedom Voices Network ne soit peut-être pas la première étape pour les journalistes qui partagent déjà d'importantes fuites de données avec des collègues étrangers, il constituera malgré tout un soutien supplémentaire. «La phase la plus dangereuse a eu lieu quand nous avons commencé à présenter les sujets sur lesquels nous prévoyions d'écrire, comme celui sur les amis de Poutine, dit Bastian Obermayer. Cela aurait été vraiment extra de posséder un «coffre-fort» où nous aurions pu au moins déposer les bases de ce que nous avions, indiquer comment nous allions les utiliser, et qui étaient nos contacts».

Bastian Obermayer et Laurent Richard ont travaillé ensemble l'an passé à l'université du Michigan, en tant que récipiendaires d'une bourse de journalisme Knight-Wallace. C'est là, à Ann Arbor, que Laurent Richard a commencé à étoffer concrètement son projet, avec la contribution d'autres boursiers, journalistes professionnels et experts numériques, et même d'Edward Snowden, qui s'est entretenu avec lui via Skype pour le conseiller et le soutenir. «Tout est parti de cette passion claire et très simple pour la préservation de l'information, puis de son engagement, qui a permis de construire le projet», déclare Lynette Clemetson, directrice du programme Knight-Wallace.

Les modalités exactes de la reprise des enquêtes – et le taux de réussite – ne deviendront évidents qu'une fois qu'il aura été officiellement lancé et aura géré ses premiers cas. Pour des raisons de sécurité, Laurent Richard ne peut pas en dire beaucoup concernant les enquêtes que son

équipe a l'intention de reprendre pour commencer, bien que des plans soient déjà en place.

Suivre les traces de collègues ciblés est une tâche périlleuse et difficile. «Notre mission est de nous concentrer sur les enquêtes dangereuses, cela comporte donc toujours des risques. Il y a du danger au niveau informatique, au niveau des dispositifs, au niveau juridique... il y a du danger à tous les niveaux, dit le journaliste. Mais je pense vraiment que la meilleure protection pour cette mission dangereuse, c'est son aspect collaboratif. Ensemble, nous sommes plus forts».

★ Traduction : Bérangère de Rodez

¹Le procès qui opposait les journalistes de *Cash Investigation* Élise Lucet et Laurent Richard à la République d'Azerbaïdjan s'est clos mardi 7 novembre. Le tribunal a jugé que la plainte de l'État azerbaïdjanais pour «diffamation», parce que les journalistes avaient qualifié le pays de «dictature», était irrecevable.



Catherine Zask

Priorité au média global

La Scam a signé un nouvel accord sur les droits d'auteur des journalistes de Radio France. Entretien avec son Président, Mathieu Gallet.

AVEC **BÉATRICE DE MONDENARD**, JOURNALISTE

BÉATRICE DE MONDENARD — Vous présidez Radio France depuis trois ans et demi. Quelle est votre plus grande satisfaction ?

MATHIEU GALLET — Ma satisfaction est de voir qu'en repositionnant l'offre de nos chaînes afin qu'elles soient plus complémentaires les unes des autres – chacune avec sa couleur et son identité –, nous avons réussi à conquérir des auditeurs. Nous avons en effet gagné 1 100 000 auditeurs en trois ans, avec des résultats historiques pour Radio France, alors même que nous étions dans une phase de contrainte budgétaire, qui elle aussi était historique... Mais ces contraintes ne nous ont pas empêchés de nous développer et de repenser notre offre de façon à toucher le public le plus large possible.

Quelle est votre priorité pour cette saison ?

Nous avons bien sûr l'ambition de maintenir ce niveau d'audience, puis d'innover, de penser notre offre en fonction des nouveaux usages. Notamment dans les formats et en particulier dans le numérique. Nous avons lancé cette rentrée les premiers podcasts natifs, c'est-à-dire qui ne sont pas issus

des programmes des antennes mais qui sont pensés pour le numérique. Le premier, *Super Fail*, produit par Guillaume Erner, a démarré début septembre sur France Culture. Chaque semaine, un nouvel épisode est mis en ligne. Toujours sur France Culture, on aura les premières fictions en podcast natif en janvier 2018. France Inter a aussi des projets peut-être autour de l'humour. Aujourd'hui, on a plus de 50 millions de podcasts téléchargés par mois. Il y a trois ans, c'était 15 millions. C'est une très forte progression. Par ailleurs, le déploiement de la vidéo et de l'image nous est devenu assez naturel. Nous nous sommes dotés pour cela d'un accord multimédia, auquel la Scam a contribué, qui donne un cadre à nos collaborateurs pour travailler sur le numérique et permet de projeter Radio France dans l'ère du média global, c'est-à-dire la production de contenus pensés, écrits, et qui ensuite se diffusent et s'enrichissent de différents modes d'expression : le son bien sûr puisqu'on est à la radio, mais aussi l'image fixe, l'image animée, le texte. Notre priorité est de nous orienter vers une stratégie de média global .../...



photo Matthieu Raffard



Est-ce que le concept de média global est aussi une façon de capter le jeune public ?

Pas seulement le jeune public. Tous les publics. Aujourd’hui, l’évolution des usages nous permet de toucher un public plus large. C’est en ce sens que nous avons lancé en septembre dernier « Un monde de Radio France », une plateforme qui propose une sélection de contenus de nos sept antennes. Elle est la première étape d’une nouvelle offre qui permettra aux auditeurs, dès 2018, de se composer leur radio sur-mesure. Là aussi, nous sommes dans une logique qui consiste à coller à un nouvel usage, voire à le créer pour mieux exposer nos contenus. Le nombre de contenus produits chaque jour par Radio France est considérable, et en même temps, on n’a tous que vingt-quatre heures dans une journée. Les modes d’écoute différée permettent de découvrir ces contenus à d’autres moments.

L’écoute différée concerne-t-elle tous les publics ?

Aujourd’hui, la pratique de l’écoute en différé s’est étendue à tous les publics, 1 Français sur 4 étant adepte du podcast. Même si ce sont notamment les moins de 50 ans qui sont fervents de ce mode d’écoute, cette pratique se démocratise de plus en plus chez les plus de 65 ans. Avec 50 millions de podcasts téléchargés par mois à Radio France, on constate de fait que cet usage se banalise.

Les jeunes écoutent-ils Radio France ?

Les jeunes écoutent la radio, justement à travers ses modes de réécoute, et ils l’écoutent en la regardant sur les plateformes de partage et sur les réseaux sociaux. Si je prends le cas de Mouv’, notre radio à destination des dix-huit-trente ans, la place et le déploiement de l’offre de Mouv’ sur les réseaux sociaux contribuent largement à la notoriété de la chaîne et à l’amélioration de son audience traditionnelle en hertzien.

Et les autres chaînes ? Comment sont-elles présentes sur le web ?

Chaque chaîne évolue en adéquation avec son public. Mouv’ va mettre beaucoup de moyens sur Snapchat et YouTube, France Bleu sera plus sur Facebook, et franceinfo très présent sur Twitter. La stratégie de dissémination de nos contenus

est liée aux contenus et aux publics auxquels ils sont adressés. C’est un vrai travail que font les équipes pour mettre une priorité sur tel mode plutôt que tel autre.

Et France Inter ? Vous avez dit récemment que la chaîne était un peu à la traîne en matière de numérique.

L’humour nous a permis d’être beaucoup plus présents, notamment via Facebook et YouTube. Je trouve que l’information est encore un peu en retard par rapport à la qualité et à la taille de ce qui est produit par la rédaction d’Inter, et cela doit être un de nos axes de développement et d’amélioration.

Quelles vont être les conséquences des économies demandées à l’audio-visuel public ? La situation semble plutôt favorable pour Radio France, à cause ou grâce au retard sur le chantier de la Maison de la radio. Pouvez-vous expliquer ?

Nous avons effectivement un budget conforme au contrat d’objectifs et de moyens pour sa partie fonctionnement. Pour nous, c’est très important car cela faisait cinq ans que le budget était étale, et pour la première fois, on va avoir une progression de 1,5 %. C’est devenu possible parce que je crois qu’il y a une reconnaissance de la part de notre actionnaire du travail effectué depuis trois ans, qu’il s’agisse de la transformation interne de l’entreprise et notamment de la maîtrise des coûts, ou des résultats obtenus dans nos audiences traditionnelles et numériques. Le groupe est en effet de très loin aujourd’hui le premier en termes de présence numérique, telle que mesurée par l’ACPM (Alliance pour les chiffres de la presse et des médias). Ensuite, nous avons un phénomène conjoncturel : le contrat d’objectifs et de moyens prévoyait un montant en investissement pour le chantier de la Maison de la radio, et compte tenu des décalages de ce chantier, nous n’aurons pas besoin de mobiliser cet argent en 2018. L’État peut donc diminuer sa contribution d’investissement cette année, mais nous en aurons besoin à un moment ou à un autre. C’est un étalement, ce n’est pas un renoncement.

Quand en aurez-vous besoin ?

Probablement dans le contrat prochain, 2020-2024.

Que se passera-t-il alors ? Est-ce qu’il pourrait y avoir des conséquences sur la création ?

Il y a assez peu d’entreprises qui, à trois ans, peuvent savoir quel sera leur chiffre d’affaires, et je ne peux pas prendre d’engagement pour dans trois ans.

Le maintien du budget reste donc provisoire ?

Oui, c’est effectivement lié à la conjecture de cette année. Mais cela nous permet de tenir notre fonctionnement, ce qui est une trajectoire déjà exigeante, puisqu’en 2018 Radio France doit revenir à l’équilibre, après quatre exercices en déficit.

Vous vous êtes souvent exprimé pour une modernisation de la contribution à l’audiovisuel public. Où en est-on aujourd’hui ?

Je suis pour un modèle de contribution universelle, comme on l’a vu en Allemagne ou en Suisse ou aujourd’hui en Italie. Soit une redevance par foyer fiscal éligible, que ce dernier ait ou non un téléviseur. Je pense qu’un débat aura lieu l’an prochain au Parlement. Et j’espère qu’on aura une réforme pour le projet de loi de finances 2019.

La monétisation des podcasts est-elle toujours envisagée ?

Aujourd’hui, c’est une réalité. Une trentaine de podcasts sont « pubés », avec un seul « pré-roll » publicitaire avant l’écoute. C’est un marché qui contribue aux recettes propres de Radio France, assez modestement, mais quand on est en train de chercher des économies et des recettes, toute rivière qui vient grossir le fleuve est bonne à prendre.

Est-ce que l’écoute des podcasts va rester gratuite pour les auditeurs ?

Aujourd’hui, on a fait le choix de monétiser certains de nos podcasts avec de la publicité et de garder l’accès à leur écoute gratuit pour les auditeurs.

Quand vous dites « aujourd’hui », cela peut évoluer ?

C’est le choix qu’on a fait l’année dernière et on a commencé à insérer de la publicité dans les podcasts en décembre dernier. On a considéré que c’est ce qui était le plus pertinent aujourd’hui.

Sur l’info et France Info, quel est votre bilan du point de vue de Radio France en termes d’audience et de proposition ? Est-ce que la chaîne se distingue des autres chaînes info ?

C’est très positif sur la radio puisqu’on a fait une saison 2016-2017 exceptionnelle, nos meilleurs résultats depuis huit ou dix ans. Nous avons enregistré une très belle progression sur l’antenne et sur le numérique. Le fait de fusionner nos moyens sur le numérique avec France Télévisions a permis à franceinfo.fr d’être trois mois de suite au printemps dernier le premier site d’informations devant *Le Figaro* et *Le Monde*. On doit être aujourd’hui troisième ou quatrième, ce qui est une très belle performance. La chaîne de télévision nous a permis d’avancer très vite sur un certain nombre de transformations pour aller vers le média global, d’acquérir des compétences nouvelles et d’offrir aussi des possibilités d’évolution de carrière à nos collaborateurs. Je trouve que les évolutions qui ont lieu sur la chaîne depuis quelques mois vont dans le bon sens. Il y a d’ailleurs d’incarnations sans que nous renoncions pour autant à notre spécificité, qui est d’être dans un temps plus long et pas sur la simple réaction. Le spectre des informations traitées est aussi beaucoup plus large, grâce à l’ensemble des partenaires de l’accord, que ce soit l’international avec France 24, les Antilles avec le réseau des Outre-Mer Première de France Télévisions, qui nous a permis de couvrir les terribles ouragans comme aucune autre chaîne, ou la densité historique des modules produits par l’Ina qui nous projettent dans une actualité du passé. Tout cela contribue à donner une couleur d’antenne, qui est différente. Je trouve qu’être autour de 0,4 % d’audience un an après notre lancement, ce n’est pas si mal, quand on voit ce que font des chaînes qui ont parfois vingt ans d’existence comme LCI ou C News. En permanence, on affine, on améliore le travail de réactivité. Parce que l’information, c’est quand même du chaud. Nous avons beaucoup progressé sur les éditions spéciales entre France Télévisions et Radio France. Nous sommes sur un bon chemin, et nous allons continuer sur ce chemin, qui est fait avec des moyens modestes, puisque les suppléments de moyens mis par Radio France pour cette chaîne sont de l’ordre de 4 millions d’euros.

Quelle est la place du documentaire sur les antennes de Radio France ? Elle semble évidente sur France Culture, moins sur France Inter.

Le documentaire c’est six cent vingt-trois heures sur France Culture et cinquante-trois heures sur France Inter en 2016. Ce sont les deux chaînes qui mettent le documentaire à l’honneur. Le documentaire est un genre clé de France Culture. Il est moins présent sur Inter, qui est une chaîne généraliste sur laquelle on trouve tous les genres, avec notamment une large place accordée à la musique, à l’information et au reportage.

Quelle est la ligne éditoriale de ces chaînes en matière de documentaires ?

Je pense qu’il y a eu un gros travail pour que le documentaire soit pleinement inscrit dans le monde actuel, c’est bien le sens du documentaire en général et du documentaire radiophonique en particulier. La chaîne du documentaire, c’est essentiellement France Culture, qui est aussi la chaîne d’évidence pour la fiction. Cela ne signifie pas que France Inter ne continue pas à produire, mais c’est dans une moindre mesure sur ces deux genres.

Quelles sont les émissions dans lesquelles on peut entendre du documentaire sur Inter ?

Cela dépend des sujets et des commandes des producteurs. Il n’y a pas de case régulière comme il peut y en avoir sur France Culture, avec *LSD – La série documentaire*, *Une histoire particulière* ou *Les pieds sur terre*. La grille d’Inter n’est pas pensée comme celle de Culture, ce qui est logique puisque d’un côté on a une chaîne généraliste et de l’autre une chaîne thématique.

Avez-vous des projets de podcasts natifs en documentaire ?

Pour l’instant, non. Nous sommes obligés d’avancer de façon séquencée et je souhaite vraiment que ce soit une initiative des équipes. J’ai demandé à toutes les directrices et à tous les directeurs de chaînes de réfléchir à ces nouveaux formats et j’attends un certain nombre de propositions. Le documentaire est un genre qui pourrait tout à fait coller à une écriture pour des formats différents. Le podcast natif offre la liberté de ne pas être contraint par une grille, et c’est très

Accord Radio France/Scam

Radio France et la Scam ont signé le 22 septembre 2017 un accord sur les droits d’auteur des journalistes salariés du groupe public. Cet accord accompagne les évolutions de la radio publique dans l’univers numérique en intégrant notamment la diversification de son offre vers le multimédia et son implication dans la chaîne d’information en continu France Info. Il s’ajoute aux autres accords « journalistes » signés avec France Télévisions, LCP AN, Public Sénat, l’INA et l’AFP. Tous les journalistes du groupe public, y compris les salariés, sont invités à adhérer à la Scam.

intéressant pour les créateurs. Nous avons commencé par la fiction en créant un fonds spécifique avec la SACD, mais nous pouvons très bien imaginer créer un fond spécifique pour le documentaire avec la Scam. ✱

Télévision = sciences²

PAR DONALD JAMES, JOURNALISTE

État des lieux des programmes scientifiques à la télévision. Tant de choses à partager.

C'est un engouement, une passion. La science est partout dans les médias. À la télévision, elle se glisse à la quatrième place des thématiques préférées des téléspectateurs¹. Elle est aujourd'hui présente sur toutes les chaînes du PAF, qui, de leur côté, financent des programmes originaux² et lui ouvrent leurs grilles avec des cases comme «Sciences» sur Arte, de courtes séries comme *L'Étincelle* sur France 3 ou bien des émissions spécifiques (*Le Magazine de la santé* sur France 5).

L'appétence du public a même impulsé la création de nouvelles chaînes : fin mars 2015, Sciences & Vie TV (groupe AB) voit le jour aux côtés d'Ushuaïa TV (lancée en 2005), de RMC Découverte (en 2012), et fait aujourd'hui partie de ces chaînes thématiques françaises dédiées à l'univers scientifique. Pas de doute, donc, la science passionne. Elle donne même lieu à des succès d'audimat.

Octobre 2016, *Cholestérol: le grand bluff*, le documentaire d'Anne Georget diffusé en *prime time*, permet à Arte de réaliser un record d'audience (5,8 % de part d'audience et 1,4 million de téléspectateurs). Octobre 2016 toujours, avec *Millau, le viaduc de l'impossible* de Bruno Sevaistre, RMC Découverte réalise l'une de ses meilleures audiences. Même si ces dernières années, des émissions phares (*FutureMag*, *C'est pas sorcier*, *Archimède*, etc.) ont disparu, la situation du film scientifique connaissent une embellie.

De la renaissance à la défense du documentaire scientifique

Lors de sa treizième édition, du 2 au 9 octobre 2017, Pariscience, le Festival international du film scientifique, a présenté pas moins de quatre-vingt-sept films (fictions et documentaires confondus). Président de l'Association Science & Télévision (AST), à l'initiative du festival, Fabrice Estève est un expert du documentaire scientifique. Embauché par Simone Harari en 1995, il a participé au comité de réflexion et de création de la Cinquième, pour laquelle il a ensuite développé et produit plusieurs séries scientifiques et éducatives, notamment *L'Amour en question* (40×13') et *L'Euf de Colomb* (80×13'). Aux avant-postes de la création audiovisuelle scientifique,

Estève participe depuis plus de vingt ans au Congrès mondial des producteurs de films scientifiques (The World Congress of Science Producers). «Au début, se souvient-il, les chaînes anglo-saxonnes tenaient les cordons du congrès». Dans les années 1990, en France, le documentaire scientifique peine à renaître de ses cendres (la période du documentaire de court-métrage dans les années 1940-1960 est bel et bien terminée) tandis qu'outre-Manche, il est devenu sinon une marque de fabrique, du moins une tradition. «Sur le modèle de la BBC, rappelle Estève, il y avait CBC au Canada, ABC en Australie, et du fait du volume, des moyens, c'étaient des chaînes qui avaient une longueur d'avance sur toutes les manières de raconter, de véhiculer la science. Il y avait une tradition anglo-saxonne du *presenter*. On prenait quelqu'un avec une vraie légitimité autour d'un sujet : un chercheur, un enseignant, un professeur, et cette personne-là devenait le guide d'un documentaire. C'est le mode efficace de narration des documentaires anglo-saxons, pas très chers à fabriquer, qui bénéficient du fait que dans la recherche anglo-saxonne les chercheurs sont souvent des bêtes de scène».

Au début des années 1990, Fabrice Estève s'associe à d'autres producteurs afin de résoudre les questions qui les taraudent : comment regrouper nos forces ? comment faire exister nos productions ? comment exister en France et à l'étranger ? Dix ans plus tard, en 2001, à l'initiative entre autres d'Emmanuel Laurent, ce groupe s'agrége autour de l'AST. «Au départ on était cinq», aujourd'hui l'association rassemble quatre-vingt-neuf producteurs indépendants. Les objectifs ? Faire un travail de pédagogie vis-à-vis des pouvoirs publics et faire pression du côté des chaînes de télévision afin qu'existent des cases régulières dédiées aux films scientifiques.

L'état des lieux a de quoi ravir et le combat semble aujourd'hui en partie gagné. En partie car il n'existe pas – pas encore – d'aide spécifique au documentaire scientifique alors que ce dernier exige des moyens accrus. Il coûte (souvent) plus cher parce que la science n'a pas de frontières (il faut aller filmer aux quatre coins de la planète), parce qu'il s'agit (souvent) de rendre intelligibles et visibles des phénomènes qui ne tombent pas sous le

sens et/ou relèvent de processus au long cours, lesquels, parfois, nécessitent une plongée dans les archives ou une élaboration magistrale en postproduction (effets spéciaux, habillage, montage).

Néanmoins, les émissions scientifiques et le documentaire en particulier se sont installés dans le PAF avec le succès que l'on sait. Un succès en demi-teinte, tempère Estève : «On est progressivement passé du documentaire pensé selon une logique de l'offre au documentaire conçu dans une logique de la demande. Aujourd'hui, les chaînes définissent un cadre éditorial précis. Si votre film n'y entre pas précisément, vous avez 99 % de chances que cela ne marche pas. Il y a d'ailleurs un type de films qui ne trouve pas sa place en France, c'est le documentaire dont l'écriture est plus cinématographique».

Des chercheurs, des auteurs

Pour Fabrice Estève, l'auteur, le chercheur et le producteur constituent un trinôme sans lequel la mayonnaise du film ne peut pas monter. «Le projet d'un documentaire scientifique doit naître d'une rencontre entre un réalisateur auteur et un scientifique qui ont envie de faire le film pour définir le champ du contenu et de la forme et qui suivent la réalisation du projet en fonction du cahier des charges». Le documentaire scientifique n'est donc pas seulement une affaire de producteurs. «Les commandes peuvent arriver, explique Anne Georget, réalisatrice de *Cholestérol: le grand bluff*, mais c'est l'auteur qui est moteur».

En partenariat avec la Scam, Pariscience a mis en place un «salon des idées» afin de favoriser des rencontres entre les chercheurs et les auteurs. Ce fut l'occasion de vérifier, si l'on en doutait, qu'il existe autant de profils de chercheurs, autant de sujets également, que d'auteurs.

De manière générale, les scientifiques connaissent mal la mécanique de la production documentaire. Certains même n'éprouvent pas le besoin de trouver des auteurs réalisateurs... Mais la plupart ressentent le désir de communiquer, de susciter l'étincelle, de trouver un médiateur à leur passion. À l'image de Jorge Clarke, qui, après des recherches en probabilités, a fait rimer mathématique et politique, rêvant d'un système alternatif de votation tout en s'imaginant lui-même – coup de théâtre lors de ces rencontres – auteur réalisateur. Ou bien à l'image d'Alessia Zambon, maître de conférences en histoire des arts et du patrimoine, qui a communiqué sa passion pour un personnage aux aventures aussi rocambolesques que pittoresques, tour à tour peintre, archéologue, collectionneur et cartographe.

À l'image encore de la génèreuse astrobiologiste Caroline Freissinet, passionnée de vulgarisation scientifique, qui a livré une véritable conférence sur son domaine (la matière organique, la vie sur Mars) plus qu'un *pitch* de documentaire. Face aux chercheurs, la place des auteurs se révèle alors cruciale : médusés par les exposés de ces scientifiques enthousiastes – l'un prend des notes dans un carnet, l'autre noircit des feuilles volantes –, il leur faudra donner du sens, trier, rendre accessibles des

problèmes complexes, bref définir un angle, un regard, une forme adaptée à chaque sujet. En la matière tout dépend du caractère de l'auteur. Certains se concentrent sur les explications, d'autres se penchent davantage sur le parcours personnel des chercheurs et personnalisent la quête scientifique. Certains désirent travailler avec des images de synthèse, d'autres privilégient la fabrique artisanale. Pour la réalisatrice Anne Georget, «dans le documentaire scientifique les contraintes sont un peu plus grandes parce qu'il faut parvenir à raconter une histoire avec des images qui vont se tourner dans des cadres avec des néons ou dans des intérieurs blafards, et il nous faut faire avec ou transcender cela. Mais surtout, ajoute-t-elle, il faut déjà bien connaître sa matière. Les documentaires de société se prêtent plus à des immersions. Alors que si l'on fait des films sur la science, il faut savoir où l'on va. C'est technique. Il faut trouver de bons personnages qui vont pouvoir expliquer une matière ardue et un récit qui la présente de manière intelligible, cela tout en racontant une histoire parce que je pense que ça c'est très important, il ne faut pas que le film soit un dossier, ça reste donc des films qui racontent des histoires, des histoires humaines». ✱

¹ Derrière la société, l'histoire et l'environnement. Source : «Le marché du documentaire en 2016», *Les Études du CNC*, juin 2017.

² Arte (38 heures en 2016), Planète + (27 heures), France 5 (11 heures), Science et Vie TV (10 heures) et France 2 (9 heures). Sources : CNC.



dessin Catherine Zask

La réalité virtuelle dans le réel

PAR ANNE-LISE CARLO, JOURNALISTE

Survenue à ses débuts, la réalité virtuelle a encore du chemin à faire dans le documentaire. Si l'équipement du public est plus lent que prévu, la création d'espaces VR est une voie pertinente de développement.

Lors du festival «I love transmedia» organisé début octobre à la Gaîté lyrique, une rencontre a eu lieu autour de la représentativité de l'espace virtuel. Invités à débattre par la Scam, Maurice Benayoun, professeur chercheur à la City University de Hong Kong et pionnier des technologies immersives, et Pierre Cassou-Noguès, philosophe et mathématicien, ont souligné la place grandissante qu'a prise dans nos vies l'espace virtuel, «qui nous aspire et nous appelle à découvrir des surréalités comme autant de promesses de mondes meilleurs que de cruelles dystopies». «Un phénomène de mode dont nos corps spectateurs s'émerveillent mais sont aussi souvent exclus», ont confirmé les réalisateurs et producteurs Gilles Coudert et Jean-Jacques Gay, reprenant un reproche fréquent qui n'épargne pas la production documentaire.

Depuis 2012 et le projet pionnier *Hunger in LA* de l'Américaine Nonny de la Pena au festival Sundance, qu'est devenue cette technologie de la réalité virtuelle dans le documentaire? «Je dirais que le cycle de la *hype*, du battage médiatique et de l'excitation autour de la VR, est passé», lance d'emblée Caspar Sonnen, fondateur et curateur directeur du Doc Lab du festival IDFA (International documentary film festival amsterdam). S'alignant sur l'idée que la réalité virtuelle a certainement été survenue à ses débuts et que l'équipement technologique du grand public tarde, il rappelle

que certains se sont empressés trop tôt de déclarer : «la vidéo immersive à 360 degrés est morte, *so what's next?* [NDLR : c'est quoi la prochaine innovation?]. «Il faut au contraire laisser du temps aux auteurs d'explorer les possibilités créatives de cette technologie. Peut-être que la VR va devenir encore plus intéressante en étant mélangée à de la réalité augmentée, comme le montrent déjà certains projets de réalité mixte reçus à l'IDFA», ajoute-t-il. «Bien que nous soyons très tôt dans la vie de ce nouveau média, le documentaire en VR est l'un des genres les plus excitants, les plus prolifiques et les plus profonds de la réalité virtuelle.

Il développe une nouvelle grammaire pour la narration du réel. Avec la vidéo VR/360 le réalisateur peut pour la première fois, jouer avec la «présence» du visiteur (que je préfère au mot «spectateur»). Le créateur partage désormais la paternité de son œuvre avec le visiteur qui choisit où chercher, où se déplacer ou avec quoi interagir», estime pour sa part Dan Tucker, producteur et curateur responsable des projets de réalité virtuelle au DocFest de Sheffield. En 2016, ce dernier a notamment produit le premier documentaire en VR de la chaîne anglaise BBC *Easter Rising: Voix d'un rebelle*.

En France, depuis l'apparition du premier projet de réalité virtuelle en 2014, le CNC a investi près de 4 millions d'euros pour soutenir ce type d'œuvres. «Depuis 2016, il s'agit de cinquante projets aidés par an où documentaire et animation semblent dominer», précise Pauline Augrain, chef du service de la création numérique au CNC. Selon un état des lieux du marché de la VR réalisé dressé en 2016 par le CSA, «pour certains de ces projets, les aides [du CNC] ont pu représenter près de la moitié du budget de la production. La fourchette des budgets de production VR peut s'envoler jusqu'à plus de 1 million d'euros pour certains programmes comme *The Enemy* produit par Camera Lucida». Pour mieux identifier les acteurs hexagonaux du secteur, l'Institut français a d'ailleurs récemment lancé le site «Culture vr».

Sur Arte, des projets VR continuent régulièrement de voir le jour et le réel reste inspirant, selon la chaîne franco-allemande, dont *Notes on Blindness*, qui fut très remarqué en 2016, notamment à Tribeca. Marianne Lévy-Leblond, responsable des productions web et projets transmédiés, tire d'ailleurs un bilan positif de l'application et du *player* Arte 360 : «si on inclut les applications spécifiques à certains projets en réalité virtuelle comme *Notes on Blindness*, cela donne 1 300 000 téléchargements cumulés sur mobile. De plus, ces programmes largement disponibles dans le monde entier et accessibles souvent en trois langues (français, allemand, anglais) bénéficient d'une audience internationale».

D'autres projets arrivent prochainement sur Arte : en parallèle du documentaire réalisé pour l'antenne par Luc Marescot (production Le Cinquième Rêve) sur une expédition scientifique autour d'une meute de sept cents requins en Polynésie, deux courts films réalisés en vidéo 360 seront bientôt visibles. En marge du documentaire de Benoît Felici (prod. Artline Films) autour des répliques de villes et de monuments à travers le monde sera associé un court-métrage tourné en VR dans une petite Europe recréée dans la région de Shanghai. «Ces simulacres urbains, espaces architecturaux fantasmés mais en même temps bien réels car des gens vivent dedans, se prêtent à une réalisation immersive», explique le réalisateur Benoît Felici. «Ce court documentaire n'est pas une réplique du film en 2D. Mon ambition était de faire du documentaire de création en VR. J'ai essayé de trouver la bonne distance avec les personnages pour ne pas les laisser seuls face à la caméra, ce qu'implique le virtuel. Ce ne sont pas des acteurs et cela demande beaucoup de temps de tournage», poursuit le réalisateur.

Mêmes impressions chez le journaliste et réalisateur Raphaël Beaugrand, qui souligne que «les contraintes technologiques actuelles de la VR impliquent de fortement anticiper son tournage et d'avoir beaucoup d'imagination avant de filmer». Beaugrand a dirigé un temps Okio Report, unité de production documentaire d'Okio Studio mise en sommeil depuis. Les fictions immersives *I Philip* et *Altération* du studio spécialisé dans la réalisation virtuelle tournent, elles, en revanche dans les festivals. Ces lieux d'exposition restent en effet le meilleur endroit pour faire découvrir les projets en réalité virtuelle et conquérir le grand public. De nombreuses manifestations se développent donc en ce sens : à Paris, les samedis de la VR au Forum des Images ou encore l'espace permanent MK2 VR. Côté festival, les Rencontres d'Arles ont depuis 2016 leur propre manifestation dédiée au genre virtuel, tout comme cette année la Mostra de Venise. «Très souvent, les gens disent que la réalité virtuelle leur apporte quelque chose en plus mais ils ne veulent pas pour autant mettre de casque. En ce sens, la VR a pour moi un côté régressif par rapport au cinéma, donc il faut privilégier les expériences immersives collectives», estime Raphaël Beaugrand.

C'est l'idée qui animait aussi Karim Ben Kalifa, photographe de guerre et réalisateur du projet documentaire virtuel *The Enemy*, poussant encore plus loin l'expérience immersive à travers une exposition en VR. Celle-ci a vu le jour en mai dernier à l'Institut du monde arabe. «Dans le journalisme, on parle toujours de la guerre de l'attention, or le casque de VR permet une attention totale. Les gens se débarrassent de leur portable et se concentrent pendant une petite heure sur un sujet d'actualité», raconte Chloé Jarry, productrice chez Camera Lucida, celle-ci confiant par ailleurs que Karim Ben Kalifa travaille actuellement à l'écriture de son prochain projet VR. ✱

Patagonie, terre de mythes et de colonisation

PAR THÉRÈSE-MARIE DEFFONTAINES, JOURNALISTE

Le cinquième Prix La Croix du documentaire a été remis à Georgi Lazarevski pour *Zona Franca*, tourné à l'extrême sud du Chili. Portrait d'un territoire du bout du monde, entre fantasme d'eldorado et dure réalité.

Sur les rives glacées du détroit de Magellan, entre le parc national Torres del Paine et la pointe méridionale du continent américain, Zona Franca, la zone franche de Punta Arenas, créée en 1977 sous la dictature d'Augusto Pinochet, est un immense centre commercial – «le plus grand de Patagonie», affirme la directrice de la Chambre du tourisme, confirmant à la radio les excellents résultats de ce temple de la vente hors taxes qui attire chaque année des millions de touristes en route vers Ushuaia. La représentation fantasmagorique du bout du monde et le rêve de territoires encore intouchés continuent de nourrir les imaginaires, et les tour-opérateurs s'en inspirent pour leurs brochures d'invitation au voyage. En 1998, la première fois qu'il part en Patagonie «pour découvrir ce territoire qui [le] fascine et rapporter des photos», Georgi Lazarevski n'a pas encore réalisé de film¹. Il a en tête ses lectures d'adolescent, les récits des pionniers, explorateurs, conquérants ou miséreux qui ont tout laissé derrière eux pour se projeter dans une vie nouvelle à l'extrémité du monde. Il part habité par

le fantasme de la terre lointaine pleine de promesses qui attire les hommes épris de liberté... Près de vingt ans plus tard, il présente *Zona Franca*², un grand film documentaire beau et inclassable. Surprenante expédition à la poursuite du mythe de l'eldorado et exploration sensible de l'envers de la carte postale. Au tout début, on ne voit rien, c'est la nuit. Le son précède l'image – c'est par l'oreille et non par les yeux qu'on entre dans le film. Musique concrète ou son «naturel»? On ne sait. On tente de deviner ce qui se passe dans l'ombre jusqu'à ce qu'un long mouvement de caméra latéral fasse entrer de la lumière dans le cadre, révélant une station d'exploitation de gaz de schiste. Un puits de forage se découpe sur un ciel noir et rose, sublime. La bande-son, c'est la musique des machines au travail. Musique du vent aussi, et de l'eau. Le vent qui court sur les vastes étendues d'herbe ceinturées par des clôtures de fil barbelé. L'eau bruisante du ruisseau où un chercheur d'or solitaire creuse et malaxe terre et pierres pour en extraire les paillettes.

Sur la route de la fin du monde

Puis les touristes font leur entrée, accompagnés par une musique qui souligne le plaisir ressenti devant la splendeur des lieux. En croisière à travers le détroit de Magellan, ou à bord d'autocars de luxe, ils se photographient sur le mode égoportrait, dos aux sites grandioses, sans remarquer les lignes de barbelés qui quadrillent le paysage. Pourtant les barrières sont omniprésentes tout le long de la «Route de la fin du monde», affichant le décalage entre rêve d'immensité, de liberté et réalité de l'isolement et du cloisonnement. L'orpailleur est le premier des «personnages» élus par le réalisateur. Le deuxième, un chauffeur routier, apparaît au centre d'un plan très large près d'un camion vert en panne au milieu de nulle part. Sous l'œil attentif de Georgi Lazarevski, Gaspar Gesell et Edgardo Garido dit Lalo se révèlent de remarquables passeurs, ouvrant progressivement les portes de leur territoire physique et mental. C'est avec eux que le cinéaste va découvrir les

lieux de mémoire – le palais musée de la riche famille Braun-Menendez, fondatrice de la Société exploitante de la Terre de Feu (SETF), qui a possédé jusqu'à trois millions d'hectares, ou le gigantesque abattoir de moutons de la grande époque de l'«or blanc» (la laine) aujourd'hui transformé en hôtel cinq-étoiles. Mais là où Lalo voit la trace de la misère des ouvriers et la violence de la répression patronale, les touristes admirent la magnificence et le confort de la demeure des maîtres. Ce que le musée raconte au visiteur, c'est l'histoire des vainqueurs.

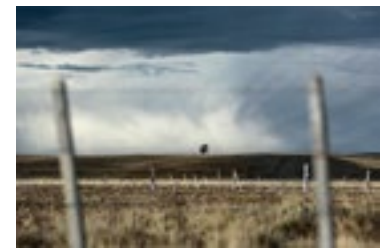
Soudain, une manifestation surgit, aux cris de «Non à la hausse du gaz!». Face à l'augmentation de 17 % annoncée par le gouvernement, la mobilisation s'étend comme une traînée de poudre : les habitants en colère se dressent et reprennent en chœur le mot d'ordre de l'Unité populaire – «el pueblo – unido – jamás será vencido!» –, comme si quatre décennies de libéralisme n'avaient pas étouffé la solidarité et l'espoir soulevé par Salvador Allende. La protestation prend une ampleur inattendue, la grève illimitée est décrétée. Les routes sont bloquées par les camions et Lalo le syndicaliste devient l'un des meneurs du mouvement. La révolte populaire condamne les touristes à l'immobilité. Le choc de la rencontre entre les deux mondes qui s'ignoraient est brutal. La grève survient alors que le tournage est déjà bien avancé. La zone franche et les touristes sont filmés en plans larges. À l'inverse, les habitants choisis (les «personnages») sont saisis en plans serrés ou moyens. Dans l'intimité de sa cabane, Gaspar philosophe et dessine le visage de la femme qu'il a aimée d'amour fou sans jamais oser le lui dire. Lalo invoque la figure de son père, dont il a hérité le sens de l'engagement, et rappelle la véritable histoire de l'ancien abattoir, les journées de quatorze heures et les ouvriers se nourrissant des viscères des animaux. Patricia, gardienne de nuit au centre commercial, écoute Chuck Berry ou tricote des chaussons dans sa guérite pour tromper l'ennui. Il manque encore un élément pour que le tableau soit complet : le cinéaste cherche un personnage appartenant au monde fermé des sites de gaz de schiste.

C'est à ce stade qu'arrive «l'accident» – la grève qui cristallise les tensions et ancre le récit dans le présent. Pour Georgi Lazarevski, «l'accident, c'est essentiel dans le documentaire. Il faut se laisser déstabiliser, c'est à ce moment-là qu'on peut arriver à toucher la réalité». Au risque de voir ce motif supplémentaire chambouler la construction, et rendre l'écriture filmique difficilement lisible, il filme à l'instinct sans savoir comment le mouvement social trouvera sa place au montage. Pressentant que cette révolte des gueux va servir son désir d'aller voir l'envers du mythe.

«J'avais envie de raconter l'histoire d'un territoire à travers un portrait personnel de la Patagonie, indique le cinéaste. Je voulais que le film se construise comme un puzzle, avec des personnages et des éléments épars qui composeraient au final un tableau actuel de la société». Pari gagné. À partir d'images d'une grande qualité plastique et de scènes fortes qu'il a fallu attendre avec patience, Georgi Lazarevski et le monteur Jean Condé ont élaboré une narration cohérente, avec ruptures de rythme et d'action mais jamais de sens. «Quatorze mois de montage, avec des pauses».

Une souffrance très ancienne

L'histoire qui émerge par bribes, au fil d'un tournage au long cours, raconte les strates de colonisations décrétées par la capitale depuis le milieu du XIX^e siècle. La première ville établie sur cette région lointaine est une «colonie pénale» – aller simple pour les prisonniers envoyés à plus de trois mille kilomètres de Santiago. Changement de statut en 1877 : à la suite d'une rébellion des gardiens, la région devient «territoire de colonisation». Arrivent les pionniers et leurs rêves d'eldorado. À l'«or blanc» qui fit la fortune de grandes familles venues d'Europe vont se substituer l'or noir (découvert en 1945, le pétrole de Terre de Feu ne dura qu'un temps) et le gaz (aujourd'hui, les gisements sont épuisés et le gaz de schiste est extrait par fracturation hydraulique). Puis c'est la Zona Franca ou le mirage du bonheur par la consommation, et enfin le tourisme qui marchandise les derniers espaces vierges. Aucun de ces



Extrait du film *Zona Franca*

prétendus eldorados vendus comme des étapes de développement de la Patagonie n'a fait le bonheur des habitants. Les peuples indigènes ont été exterminés, et aujourd'hui ce sont les plus faibles qui sont éliminés. À propos de la grève, un touriste songeur observe : «C'est beaucoup plus que le gaz. Il y a une raison historique derrière ça, une région oubliée». Comme en écho, Lalo, réfugié dans la cabine de son camion, à bout de forces et démoralisé par l'attitude «inhumaine» de certains collègues face à une famille bloquée depuis des jours, lâche doucement le fardeau qu'il a sur le cœur : «Je crois que c'est le résultat d'une douleur très ancienne [...] qui s'est transmise de génération en génération». Si on remonte dans l'histoire, la Patagonie fut dévastée par les colons de toutes les nationalités qui ont débarqué ici. Ils ont exterminé les Yagans, les Onas, les Kaweskars. Des milliers d'indigènes sont morts. On les a tués sauvagement [...] C'est là-dessus que reposent le développement et l'histoire de la Patagonie [...] Tout ça pour élever des moutons [...] Les propriétaires ont commencé à clôturer, des clôtures autour de milliers d'hectares [...] C'est à cette époque que se sont créées les inégalités qu'on voit aujourd'hui. Mais cette douleur continue. Il faudra beaucoup de générations pour pouvoir l'oublier». Georgi Lazarevski ne pouvait espérer analyser plus juste de l'histoire douloureuse du territoire patagon. ✱

¹ Il est alors chef opérateur et photographe, mais pas encore cinéaste. Il le devient en 2006 en réalisant *Voyage en sol majeure*.

² *Zona Franca* a bénéficié de la bourse Brouillon d'un rêve.



photo Camille Gabarra

#Turquie #LibérezLesTous

PAR LAURE MARCHAND, JOURNALISTE

La Scam et le Prix Albert Londres, en partenariat avec RSF et le collectif Informer n'est pas un délit, ont lancé une campagne de solidarité avec les journalistes et écrivains emprisonnés en Turquie et réclament la fin du harcèlement judiciaire à l'encontre de la profession.

La Turquie détient le sinistre record mondial du nombre de journalistes en prison. Ils sont actuellement 160 à être derrière les barreaux. Des dizaines d'autres sont poursuivis et risquent de très lourdes condamnations. Cette répression place la Turquie au 155^e rang sur 180 pays dans le classement mondial de la liberté de la presse établi par l'organisation Reporters sans frontières.

La répression s'est particulièrement amplifiée au lendemain du *putsch* raté du 15 juillet 2016. Trois mille journalistes ont perdu leur emploi depuis. Plus de 150 médias ont été fermés du jour au lendemain par décret gouvernemental. Chaînes de télévision, radios, quotidiens, hebdomadaires, agences de presse, sites Internet... aucun média n'est épargné.

Aujourd'hui, en Turquie, la liberté d'informer n'existe tout simplement plus. Hormis quelques journaux indépendants qui paraissent toujours, comme les quotidiens *Cumhuriyet* ou *Birgün*, et des sites Internet qui

résistent, tels *Bianet* et *T24*, les médias ont calqué leur ligne éditoriale sur les faits et gestes du chef de l'État, Recep Tayyip Erdoğan.

Les journalistes dans le viseur d'une justice aux ordres ont un profil varié mais ont en commun d'être perçus par le gouvernement d'Ankara comme des ennemis. Une partie travaillait dans des médias, comme les quotidiens *Zaman* ou *Bugün*, liées à la confrérie de Fethullah Gülen qui est accusée par Recep Tayyip Erdoğan d'être à l'origine du *putsch*. Ceux des journaux pro-kurdes sont également accusés « d'appartenance à une organisation terroriste ». Les journalistes qui ont eu le courage de révéler des informations compromettantes pour le pouvoir sont particulièrement harcelés.

Par exemple, Can Dündar, l'ancien directeur du quotidien *Cumhuriyet*, qui a rendu public des livraisons d'armes par les services secrets turcs (MIT) à des groupes djihadistes en Syrie, a dû s'exiler en Allemagne. Son procès est en cours avec seize autres collègues.

La reprise en main des médias ne laisse personne à l'abri. La répression atteint même les journalistes étrangers. Le photographe Mathias Depardon a ainsi passé 30 jours dans un centre de rétention au mois de mai. Le journaliste Loup Bureau a été emprisonné 52 jours avant d'être expulsé vers la France en septembre. Deniz Yücel, le correspondant du quotidien allemand *Die Welt*, est en prison depuis huit mois pour « appartenance à une organisation terroriste ». Le président turc l'a accusé d'être « un espion ».

Qu'ils soient turcs ou non, ces journalistes ne sont pas des terroristes contrairement à ce que prétendent les autorités turques. Ils ne faisaient que leur travail. Ils sont des otages politiques.

Pour témoigner aux journalistes turcs leur solidarité, plusieurs personnalités françaises s'engagent en parrainant des journalistes et intellectuels emprisonnés ou menacés.

Élise Lucet parraine Ayşenur Parıldak ; Bernard Pivot parraine Turhan Günay ; Plantu parraine Musa Kart ; Edwy Plenel parraine Tunca Öğreten ; Fabienne Sintes parraine Zehra Doğan ; Florence Aubenas parraine Cihan Acar ; Sorj Chalandon parraine Ahmet Şık ; Annick Cojean parraine Kadri Gürsel ; Laurent Joffrin parraine Mehmet Altan ; Pierre Haski parraine Ahmet Altan ; Marie-Monique Robin parraine Meltem Oktay ; Patrick de Saint-Exupéry parraine Inan Kızılkaya ; Jean-Xavier de Lestrade parraine Kazım Kızıl ; Catherine Clément parraine Çağdas Erdoğan. ✱

Vous pouvez marquer votre solidarité en signant la pétition de RSF demandant la libération des journalistes turcs et l'abandon des poursuites : www.rsf.org, rubrique « engagez-vous » puis « signez nos pétitions ».

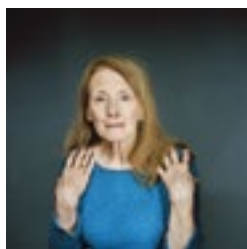


photo Olivier Roller