



ASTÉRISQUE⁶⁴

La Lettre de la Scam*

La Scam affirme la place singulière des auteurs et des autrices dans la société. *Astérisque* en est le porte voix.

décembre 2019



Question de valeur(s)

PAR LAËTITIA MOREAU, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

C'est un mot polysémique, « valeur », qui résonne dans ce numéro d'Astérisque, chambre d'écho de nos professions. Il sera donc question de valeur dans ces pages, et tout d'abord de partage de la valeur, partage réclamé par les autrices et les auteurs du livre, notamment. Moins de 10 % – 7,2 %, exactement –, c'est ce qui leur revient en moyenne sur le prix de vente d'un livre, un pourcentage dénoncé par le Conseil permanent des écrivains (CPE) aux États généraux du livre en juin 2019. C'est bien peu, ridiculement peu. Ce partage de la valeur, ou son absence, est plus parlant que de grands discours sur la place de l'autrice ou de l'auteur dans ce qui est devenu une industrie de la culture, ou filière de la culture, puisque le mot est désormais tendance.

Derrière ce faible pourcentage, c'est une autre question qui est posée en filigrane : celle de la valeur du travail. Que nous soyons écrivaines, écrivains, réalisatrices, réalisateurs, vidéastes, journalistes ou photographes, nous partageons les mêmes inquiétudes. Une enquête sur la santé des photographes, commandée par la Société des arts visuels et des images fixes (Saif) et la Scam, apporte la preuve, s'il en était besoin, que les conditions de rémunération médiocres combinées à la précarité ont des conséquences néfastes sur leur santé. Il faut lire leurs témoignages pour se rendre compte à quel point, faute de temps et d'argent, beaucoup font l'impasse sur des soins parfois vitaux, sur un repos hebdomadaire ou des vacances. Une profession au bord du burn-out. Et pourtant, interrogés sur l'envie de changer de métier, majoritairement, ils répondent non. Réponse incompréhensible, inaudible, pour qui ne partage pas cette vie toujours sur le fil, une vie qui s'est donné pour but de dire le monde, d'attraper cette chose si étrange et familière qu'est le réel dont tous les jours, les autrices et les auteurs redessinent les contours.

Ils avancent, se fiant à leurs enthousiasmes, résistant à leurs déceptions, fidèles à leurs ambitions, mais aussi à leurs valeurs. Mystère du langage, ce pluriel les sauve puisqu'il ouvre une autre dimension : celle de la création, où il n'y a pas encore de modèle économique. Et le plus fou, c'est que le public suit. Aujourd'hui les podcasts et les chaînes des vidéastes font partie de notre quotidien. Fraîcheur, éclectisme, ton direct, provocateur, intimiste... Le champ est libre, et cela fait du bien. Bientôt, face au succès, revient la même question : de quoi vivent ces autrices et ces auteurs ? De très peu pour le moment. « Je me nourris de ce que je fais, plutôt que de ce que

je gagne », déclare avec élégance Valentine Jongen, la jeune vidéaste Belge de 26 ans qui vient de décrocher le Prix de la vulgarisation décerné pour la première fois par la Scam au festival Frames. Pour encourager ces vidéastes, la Scam lance la bourse Brouillon d'un rêve *Impact*, une aide financière destinée à soutenir des projets de vidéo, chaîne ou websérie documentaire sur Internet. D'autres chantiers importants sont en cours. Nous appelons de nos vœux, depuis plus d'un an, la mise en place d'un fonds d'aide à la création sonore doté de moyens réels pour soutenir un secteur en pleine croissance mais fragile. À ce sujet, le ministre de la Culture a nommé, en octobre dernier, François Hurard inspecteur des affaires culturelles pour mener à bien cette mission. Nous serons vigilants à ce que ce fonds voie le jour : la profession en a besoin.

Enfin, il nous faut remercier chaleureusement Pascal Quignard pour le très beau texte inédit dont il nous fait cadeau dans ces pages. Valeur des mots, d'une langue, la sienne, qui est un monde en soi. La commission de l'Écrit lui a décerné le Prix Marguerite Yourcenar, qui récompense l'ensemble d'une œuvre. « Mes premières patries ont été les livres », peut-on lire dans les *Mémoires d'Hadrien*. À n'en pas douter, Pascal Quignard vient de là. Magnifique éclaireur d'autres mondes possibles. ✨

SOMMAIRE

- 04 **Pascal Quignard**
ACTION CULTURELLE
- 08 **Audiovisuel et droits d'auteur : un chemin semé d'incertitudes**
DROIT DES AUTEURS
- 10 **Régine Hatchondo**
ENTRETIEN / EUROPE
- 15 **Profession documentaliste**
HORS CHAMP
- 18 **Mon corps me dit de changer de métier...**
ÉTUDE – LA SANTÉ DES PHOTOGRAPHES
- 20 **Interlude badin avec Valentine Jongen**
WWW
- 22 **Le Conseil permanent des écrivains**
TRIBUNE LIBRE
- 24 **Pour Sama**
ŒIL D'OR
- 26 **Podcast : horizon élargi mais ciel peu dégagé**
RADIO
- 29 **De nouveaux rêves**
BROUILLON D'UN RÊVE
- 30 **Quelle politique de traduction pour Netflix ?**
ENTRETIEN

Directeur de la publication
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction
Cristina Campodonico
Stéphane Joseph
Delphine Gancel

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask

Maquettiste
Anne Drezner

Photogravure
DiscNewmeric

Impression Frazier
tirage 9000 exemplaires
décembre 2019

Astérisque est édité
par la Société civile des
auteurs multimedia.
N° 64 – décembre 2019
ISSN 2256-6872
Société civile à capital
variable.
RCS Paris, D 323077479
APE 923A

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

Pascal Quignard, Prix Marguerite Yourcenar 2019

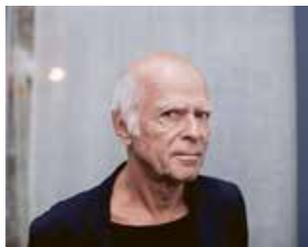
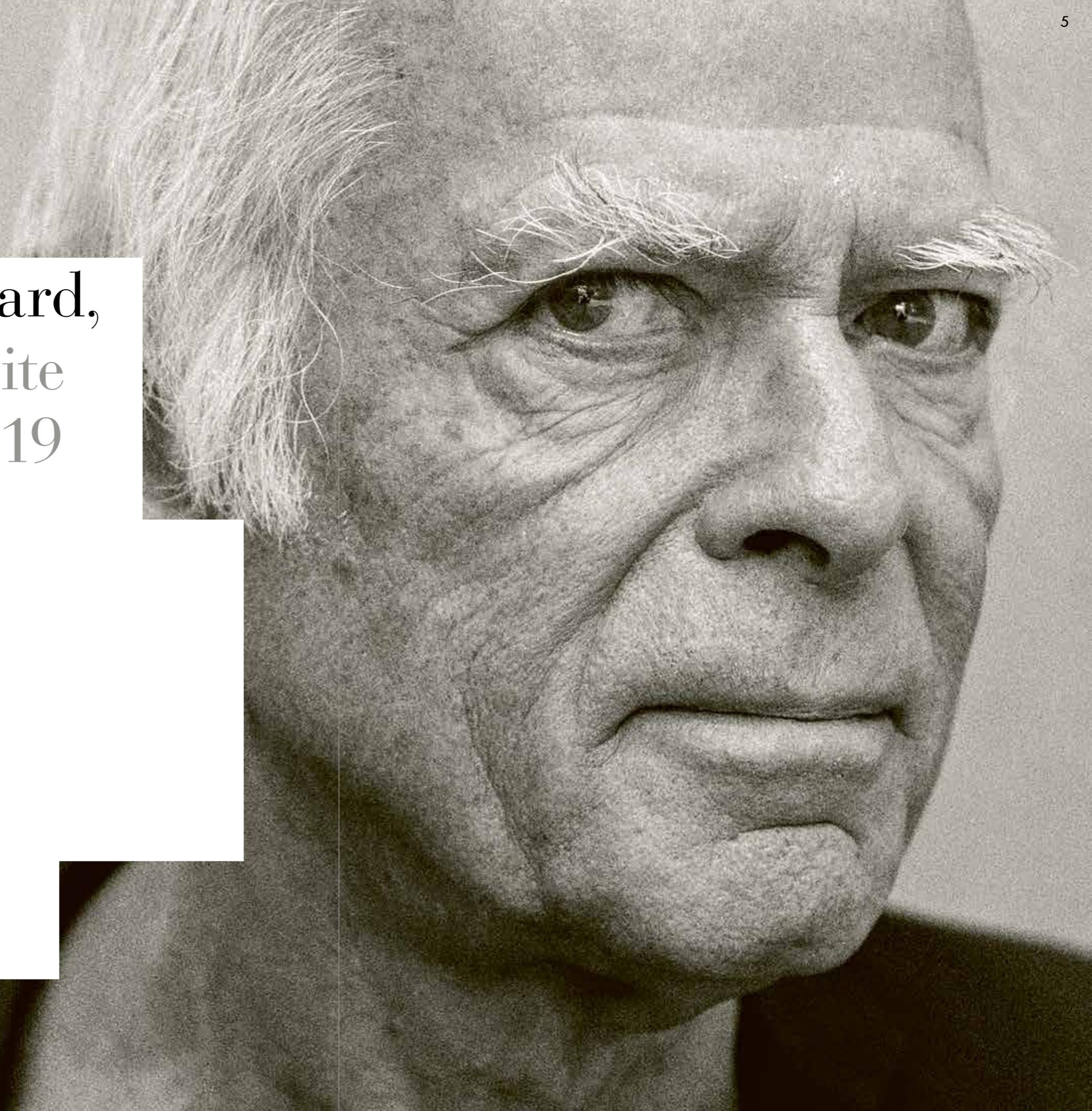


photo Matthieu Raffard



Histoire du plongeur nocturne

PAR PASCAL QUIGNARD, ÉCRIVAIN

On appelait « plongeurs nocturnes » les rêveurs. En Grèce ancienne, face aux dormeurs qui s’abandonnent au sommeil (hypnos) les rêveurs plongent au plus profond de l’abîme de la nuit. Ils s’engloutissent dans le noir le plus pur. Ils pénètrent dans le silence sauvage. Pour peu qu’ils ne meurent pas, ils remontent à la surface de l’eau munis d’images abracadabrantes (oneiros). Arriva le jour de la fête d’Aphrodite Cypris. La prêtresse de la déesse se rendit au temple de la Vénus des vagues, de la fille du Ciel qui s’appelle Ouranos. Elle a revêtu la robe blanche. Son visage vibre de beauté. Leandros l’aperçoit. Il ne voit plus qu’elle. Il s’approche irrésistiblement. Elle lève les yeux. Elle se réjouit de le voir si beau. Elle baisse la tête. Leandros touche ses doigts. Herô retire sa main. Leandros saisit l’ourlet de sa robe toute blanche et la tire doucement. Lentement, elle le suit dans le recoin du temple. Il lui chuchote qu’il la désire. Elle lui rappelle que, comme elle est la prêtresse de la déesse Aphrodite Ourania, elle est sacrée, elle est interdite aux hommes. Mais Leandros découvre, alors qu’il l’entend dire qu’elle lui est interdite, que sa voix est aussi belle que son visage, aussi belle que son corps, aussi belle que ses deux seins qui, maintenant, au haut de son torse, tendent l’étoffe blanche. Quand Leandros lui confie brusquement son amour, aussitôt Herô regarde le sol. Elle murmure qu’elle vit enfermée au haut d’une tour dont elle ne peut sortir. Il lui demande comment il faudrait s’y prendre pour pouvoir la rejoindre. Elle hausse son sourcil, elle lève, un brusque instant, son regard vers les yeux de Leandros.

— Il faut traverser l’eau. Le courant qui afflue entre les rives de l’Europe et de l’Asie est si puissant que la plupart des vaisseaux préfèrent renoncer à suivre cette voie étroite mais périlleuse. Il faudrait que celui qui plonge s’élançe à partir des rochers d’Abydos!

Il murmure en saisissant sa main:

— Toi qui es la prêtresse de la déesse de l’amour, toi qui ne cesses de célébrer l’amour de l’amour, il faut que tu célèbres à ton tour son mystère!

Elle ne lui répond pas mais elle lui a abandonné sa main. Il répète:

— Célébrons à notre tour le mystère mystérieux de la déesse! Il faut que tu en connaisses la beauté. Si tu veux servir comme il convient la déesse que tu aimes, il est indispensable que tu en mesures tout l’ensorcellement! Et même il faut que tu connaisses le vertige où l’amour entraîne. C’est cet abîme où la conscience toute entière se perd au fond du corps comme une pierre au fond des eaux. Comment t’appelles-tu?

Elle tire son voile sur son visage. Elle gémit:

— Je m’appelle Herô, je vis seule, sur une île, au milieu des vagues, sur la pointe de Sestos. Voilée le jour. La nuit

emmurée au plus haut de la tour. Qui peut me rejoindre? Personne ne peut me rejoindre. Sans cesse, jour et nuit, et jour, gronde à mes oreilles le bruit de la mer soulevée par le vent.

— Je t’aime, Herô. Je plongerai dans le flot. Je trouverai le moyen d’oublier le vacarme et de percer la houle. Je traverserai le courant qui effraie les navires et les canots. Tu n’as qu’à monter au haut de la tour où on te tient enfermée et brandir dans ta main une lampe. Elle guidera ma nage. Elle orientera mon effort. Dans les ténèbres j’aurai les yeux fixés sur toi en les portant sur elle. J’atteindrai ton rivage. Trempé, échevelé, ruisselant, toi, Herô, tu refermeras alors les bras sur moi!

Elle incline la tête, la vierge! Elle saisit si fort la main qui serre son poignet. Ce fut simplement de la sorte qu’elle convint du message d’amour dont témoignerait la lampe la nuit où ils pourraient s’êtreindre. Il attendit la nuit. Toutes les nuits il attendait la nuit. Il attendait la nuit et chaque fois que la nuit venait, chaque fois que le soleil s’effaçait, tandis que les femmes et les hommes fermaient les barrières de leurs étables, verrouillaient les vantaux de leur porte, tandis que leurs paupières s’abaissaient, tandis que leurs corps s’affaissaient sur leurs fourrures, sur leurs couches de pailles, tandis que les membres ne bougeaient plus et qu’ils s’assoupissaient, tandis que leurs âmes gagnaient le monde de Morphè, de Hypnos, debout, sur le rivage de la mer où gronde le ressac, Leandros ouvrait les yeux, il voyait ce que voit Oneiros et il fixait la tour. Il était à attendre de voir une attente de voir. Il espérait une espèce de lueur parmi les nuages vagues. Il épiait patiemment parmi les étoiles, les écumes, les embruns, les reflets, une mèche de lin qui flambe sur son lit d’huile et qui sent l’olivier. Il cherchait et maintenant il cherche à apercevoir la lampe qui brille au loin, juste un peu au-dessus de la surface de l’eau. Il cherche à distinguer la lumière du bonheur. Et quand subitement Herô montait au haut de la tour, quand enfin elle élevait la lampe dans la nuit noire, Leandros sur le champ se mettait nu, il serrait ses vêtements, il les nouait autour de sa nuque. Alors, tout luisant dans l’ombre, plein de désir, il plongeait dans l’eau de la mer. Il nageait avec vigueur, les yeux fixés sur le vacillement de la flamme. Au bout d’une heure de lutte dans le tonnerre des eaux, il arrivait au promontoire où se dressait la tour. Herô l’accueillait en tirant sa main glacée hors de l’eau de la mer de Marmara. Elle le tirait vers elle. Elle entourait d’une étoffe le corps trempé de son amour. Elle le faisait monter dans sa chambre. Elle frottait un à un ses quatre membres. Elle ôtait l’algue. Elle raclait le sable. Avec une éponge de mer, elle épongeait toute la surface si douce et si ferme et si jeune de son corps. Elle lavait ses cheveux et en ôtait le sel. Elle oignait sa peau d’une huile

parfumée. Elle le menait à son lit, l’enlaçait, l’aimait.

Brusquement, sans qu’on pût s’y attendre, la tempête se leva. C’était un jour d’hiver. C’était un jour où les tourbillons des nuages défilaient sur la mer. Leandros, posté sur le rivage d’Abydos, vit la lampe s’élever au sein de la nuée grise, au loin, très loin, plus loin encore, de l’autre côté du bras de la mer démontée, au-dessus de la tour de Herô. Plein de désir il se dénuda malgré le froid qu’il faisait. Il oubliait le mouvement des vents qui s’enroulaient autour de lui, il serrait ses vêtements sous sa nuque, il les y attachait avec une ceinture de cuir. Il plongea dans l’eau glacée. Il reprit son souffle au milieu de la nuit. Dans les sifflements, les huées de la houle, il se mit à nager avec vigueur vers la flamme lointaine. La pluie s’était mise à tomber mais les trombes d’eau avaient beau s’ajouter à la violence des rafales, lançant ses bras il perçait les unes, il franchissait les autres. Soudain, un coup de bourrasque souffla la mèche de la lampe. Soudain, il ne vit plus rien. Ni la flamme, ni la tour. Ni le haut, ni le bas. Ni le ciel noir et les étoiles recouvertes par les nuages, ni l’abîme sombre que les vagues hérissaient. Ni l’est où la lumière s’érige et apparaît, ni l’ouest où elle dépérit et où elle se dissout. Rien. Rien. La nuit noire. Le fond du ciel noir. Le chaos des nuages couleur d’encre et sa tristesse. Ses pieds tressautaient en vain dans la substance obscure. Ses bras se dressaient en vain dans le monde sans forme des ténèbres. Ses lèvres sans cesse réimmergées avalaient l’eau amère. La mer roula, la mer enroula, la mer renversa, la mer engloutit son corps. Herô pleurait tenant, devant ses yeux hébétés, au bout de son bras, sa lampe éteinte; devant la petite tresse de lin toute noire, trempée par l’averse, elle gémissait. Abasourdie, Herô hurlait le nom de Leandros dans l’ouragan. Elle vint appuyer son coude sur le créneau de pierre. Elle cherchait le corps nu d’un homme à la surface des vagues. Elle ne percevait rien. Quand l’aube vint, elle ne voyait toujours rien. Quand l’aube naquit elle continuait de chercher le dos d’un homme qui nage sur le vaste dos bleu de la mer et elle continuait de ne rien percevoir de semblable. Elle vit le soubassement de la tour. Là, près du soubassement de la tour, tout en bas, au-dessous d’elle, elle aperçut, elle crut voir, elle discerna, déchiqueté par les écueils, le cadavre d’un homme étendu sur le dos parmi les coquillages. Soudain Herô déchira en deux sa robe sur sa poitrine, elle ouvrit ses deux bras comme s’il s’agissait d’ailes, telle un oiseau de proie elle fondit la tête la première sur le corps de son amant déposé par la mer sur la grève, elle referma ses bras sur lui, jouissant une dernière fois, l’un et l’autre, l’un de l’autre, entièrement, invraisemblablement, éternellement. ✪

Biographie

Pascal Quignard grandit au Havre puis à Sèvres. Il a étudié communément les lettres classiques, la philosophie et la musique. En 1968, à 20 ans, il entre dans le groupe de la revue *L’Éphémère* (Paul Celan, Yves Bonnefoy, Michel Leiris, Louis-René des Forêts...) en même temps qu’il publie son premier essai chez Gallimard, maison où il exercera vite comme lecteur et dont il deviendra un membre important au fil des années. Il a par ailleurs enseigné la littérature grecque et romaine du Moyen Âge et de la Renaissance. Ses romans, dont *Le Salon de Wurtemberg*, *Tous les matins du monde* ou *Villa Amalia* — les deux derniers ayant donné lieu à des adaptations cinématographiques brillantes — le font largement connaître.

Avec l’aide de François Mitterrand, il a fondé le Festival d’Opéra et de Théâtre baroques de Versailles en 1992. En 1994, il quitte toutes ses fonctions pour ne plus se consacrer qu’à l’écriture. Il entame en 1999 *Le Dernier royaume*, dont les premiers tomes paraissent en 2002. Ni essais, ni romans, — « tous les genres sont tombés » —, ces livres, dont il existe à ce jour dix tomes, sont des explorations libres de l’esprit de l’auteur. Depuis de nombreuses années il collabore régulièrement avec des metteurs en scène de théâtre ou des chorégraphes et il se produit en tant que lecteur, récitant, musicien.

Bibliographie sélective

Le Salon du Wurtemberg, Gallimard, 1986

Tous les matins du monde, Gallimard, 1991

Le Sexe et l’effroi, Gallimard 1994

La Haine de la musique, Calmann-Lévy, 1996

Terrasse à Rome, Gallimard, 2000

Requiem, Galilée, 2006

Villa Amalia, Gallimard, 2006

La Nuit sexuelle, Flammarion, 2007

Les Solidarités mystérieuses, Gallimard, 2011

Dans ce jardin qu’on aimait, Grasset, 2017

Le Dernier royaume

- *Les Ombres errantes* (Tome I), Grasset, 2002
- *La Barque silencieuse* (Tome VI), Le Seuil, 2009
- *L’Enfant d’Ingolstadt* (Tome X), Grasset, 2018

Audiovisuel et droits d'auteur : un chemin semé d'incertitudes

PAR HERVÉ RONY, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA SCAM

L'automne 2019 offre un paysage audiovisuel traversé de multiples tensions comme il l'a rarement été.

Une réforme en profondeur du service public, un réaménagement d'ampleur des obligations de création des acteurs du secteur, une renégociation simultanée des accords signés par la Scam avec France Télévisions et TF1, tel est le paysage actuel ; avec en toile de fond le succès impressionnant de Netflix qui fascine et fait peur, l'arrivée prochaine des plateformes Apple, Disney, Amazon qui affolent, et le bouleversement des comportements du public. À vitesse accélérée, ce dernier change radicalement ses habitudes pour regarder, selon ses humeurs et ses envies, les programmes qu'il veut voir sur n'importe quel support et à n'importe quelle heure.

Dans un secteur de la création par essence fragile, même largement aidé par le CNC, on ne voit pas l'avenir en rose : la précarisation professionnelle affaiblit les auteurs et les autrices, les contraintes budgétaires et économiques freinent le dynamisme des diffuseurs.

Essays d'y voir clair

Les pouvoirs publics, président de la République en tête, se sont convaincus qu'il fallait revoir la loi maintes fois réformée du 30 septembre 1986 sur la communication audiovisuelle. De fait, Internet interdit de rester immobile et de croire que le modèle trentenaire de la télévision, né sur les décombres du monopole de l'État, pouvait rester tel quel.

Le projet de loi rendu public début octobre modifie la donne, sous réserve des débats qui pourraient l'amender plus ou moins profondément.

Des mesures favorables aux auteurs

Il faut se féliciter que le projet de loi contienne plusieurs dispositions favorables aux auteurs et aux autrices :

- L'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle

et numérique (ARCOM), fruit de la fusion du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) et de la loi Hadopi, sera désormais chargée de « veiller [...] au respect de la propriété littéraire et artistique dans le secteur de la communication audiovisuelle et numérique » ; c'est une première, et c'est une bonne nouvelle.

- Le droit moral est renforcé (maîtrise par l'auteur du « *final cut* ») et pose l'interdiction des contrats dits de « *buy out* ». Sauf à signer des contrats de droit étranger, ceci protège les auteurs français qui veulent travailler avec des plateformes étrangères.
- Les organisations d'auteurs devraient désormais officiellement être associées aux négociations entre diffuseurs et producteurs concernant les engagements financiers en matière de création.

Une mise en concurrence loyale des chaînes et des plateformes

Le texte a aussi le mérite d'imposer aux nouvelles plateformes SVOD, type Netflix, des obligations d'investissement dans la création, similaires à celles des chaînes historiques. C'est heureux, tant il est vrai que la puissance de ces nouveaux opérateurs ne peut prospérer sans contreparties pour soutenir la création européenne et française. Raison pour laquelle il est tout aussi essentiel que ces plateformes diffusent un minimum d'œuvres hexagonales. Notons que l'Europe, sur ce point, n'a pas été bien volontariste puisque le minimum (qui bien souvent sera *de facto* un maximum) fixé par la directive « service de médias audiovisuels » est de 30% seulement. On a crié victoire mais est-ce vraiment une victoire ?

Cette mise à niveau concurrentielle s'accompagne d'un assouplissement de certaines obligations des chaînes privées : levée des « jours interdits » et assouplissement du plafond de la diffusion d'œuvres cinématographiques ; levée des secteurs de publicité interdits, avec une réserve toutefois concernant le cinéma, mesure à laquelle nous sommes opposés ; mise

en place d'une troisième coupure publicitaire pour les programmes de plus de deux heures.

Cet allègement des contraintes ne va pas très loin. Mais là où le bât blesse, c'est dans la volonté de ces mêmes groupes de revoir à la baisse les rémunérations versées aux membres de la Scam. TF1 a dénoncé l'accord qui nous liait à elle, et M6 semblerait disposée à faire de même à court ou moyen terme. On voit mal, dans ces conditions, pourquoi la Scam devrait soutenir ces assouplissements.

Une création dynamique à préserver

La Scam a eu l'occasion de rappeler les difficultés liées aux règles de contribution à la création qui les ont rendus inintelligibles : existence de trois décrets en fonction de la nature des services audiovisuels (dits « Cabsat », « hertzien » ou « SMAD ») et de leur type de programmation ; multiplicité des quotas et sous-obligations (« patrimonial », indépendant, européen, etc.). Aussi, en plus de la mesure consistant à assujettir les services étrangers qui ciblent le public français, on ne peut qu'approuver un système plus simple : primauté donnée aux accords éditeurs/producteurs, et existence d'un unique décret permettant de rapprocher les types de services en recherchant la neutralité technologique.

Pour que le dispositif mis en place soit efficace, il est indispensable que la contribution à la création porte effectivement et très majoritairement sur les œuvres dites « patrimoniales » : fiction, animation, documentaire, mentions qui disparaissent pour des raisons obscures de l'avant-projet de loi. La Scam va proposer que le taux des œuvres patrimoniales soit fixé à au moins 75% des investissements.

Une ambition contrariée pour l'audiovisuel public

Un autre aspect de la réforme est sans doute encore plus important avec la création de la holding France Médias, et la nomination de son président par le conseil d'administration. Celle-ci intervient dans un contexte très tendu puisque depuis un an, à la suite de la dénonciation par la SACD de l'accord de 2010, la Scam, s'est trouvée obligée de renégocier avec France Télévisions la rémunération des auteurs dans un environnement budgétaire négatif. France Télévisions a proposé une baisse de 10 millions d'euros des droits sur quatre ans. Une médiation du CSA, espérons-le, parviendra à trouver une solution qui garantisse *a minima* une stabilisation des rémunérations.

La sécurisation du financement de l'audiovisuel public ne souffre pas de demi-mesures. Or, sur ce plan, les décisions gouvernementales ne vont pas dans le bon sens. Après la décision de supprimer sans aucune concertation deux chaînes, France 4 et France Ô, et d'opérer des coupes sèches dans les budgets, intervient la baisse d'un euro de la redevance voulue par Gérald Darmanin. Cette décision est « ridicule » pour reprendre la formule lapidaire d'une tribune de la productrice Simone Harari dans *Les Échos*. Cette mesurette démagogique ne fait pas une stratégie. Pas plus que n'est une stratégie gagnante la réduction année après année des budgets du service public de l'audiovisuel. Assainir la gestion des organismes de l'audiovisuel public est une chose,

évidente au demeurant, diminuer leurs moyens en est une autre. Réduire sur plusieurs années, de plusieurs centaines de millions d'euros la « trajectoire » budgétaire de France Télévisions et de Radio France, même en stabilisant le niveau des investissements dans la création, c'est avoir une vision rétrécie des moyens dont le service public de l'audiovisuel a besoin face à Netflix, Disney, Amazon, Apple et consorts. Contrairement à une idée reçue l'audiovisuel public français n'est pas sur-financé en comparaison des autres grands services publics étrangers, ARD ou ZDF en Allemagne, BBC en Angleterre, NHK au Japon.

Le gouvernement a raison de procéder à une transformation du service public pour le mettre en phase avec les nouveaux usages numériques. On ne peut plus raisonner aujourd'hui en chaînes linéaires, figées dans des grilles de programmes immuables. L'offre de programmes est une offre délinéarisée, souple, au choix de chacun et de chacune d'entre nous. Mais sa politique budgétaire va à l'encontre de la forte ambition affichée de faire plus et mieux en matière de création.

Le constat est simple : si le projet de loi contient globalement des mesures plutôt positives et prend opportunément en compte les changements en cours, la politique budgétaire du gouvernement, en revanche, ne répond pas aux priorités du moment. C'est ce qui ne figure pas dans le projet de loi qui suscite le plus d'interrogations. ✖



Catherine Zask

Régine Hatchondo : « Arte est LE média culturel européen »

PAR ISABELLE BLONCOURT, JOURNALISTE

L'Europe et la distribution sur les plateformes numériques constituent aujourd'hui les deux grands axes de développement d'Arte. Un an après avoir lancé arte.tv sous-titrée en italien, Régine Hatchondo, vice-présidente d'Arte GEIE et directrice générale d'Arte France, livre le bilan et les perspectives de cette stratégie.



photo Raffard-Roussel

et en Allemagne. L'espagnol compte pour un quart dont 80 % depuis l'Espagne, le reste depuis l'Amérique latine ou un autre pays d'Europe. Le polonais et l'italien représentent respectivement 10 % et 15 % des vidéos vues.

Nous avons constaté que le multilinguisme tirait toutes les langues dans un même pays.

Arte était appelée « la chaîne de télévision franco-allemande ». Aujourd'hui, c'est aussi une offre en six langues, disponible sur Internet, sur une application mobile, sur des téléviseurs connectés. Comment vous définissez-vous désormais ?

Arte est LE média culturel européen. C'était déjà inscrit dans ses statuts fondateurs : une chaîne franco-allemande dont la vocation était de rapprocher les publics européens. Internet nous a permis de réaliser ce que l'on ne pouvait faire il y a trente ans, en rendant la diffusion possible partout. Et Internet a aussi démocratisé le sous-titrage, auquel le public était très réticent dans certains pays, mais il s'y est familiarisé en regardant des vidéos en ligne.

Arte en six langues est placée sous la responsabilité de Marysabelle Cote, la secrétaire générale d'Arte GEIE à Strasbourg, qui est aussi déléguée au développement européen de la chaîne. Notre distribution en six langues s'appuie non seulement sur arte.tv, mais aussi sur de nombreux partenariats locaux et nationaux, qui nous reprennent dans le cadre d'une stratégie de réseau permettant de toucher un public paneuropéen. Les partenaires sont nombreux et de nature très différente : chaînes publiques (RSI, France 24 en espagnol, RTBF, etc.), médias numériques (*Huffington Post Italy*, *Times of Malta*, etc.), institutions culturelles (opéras, instituts culturels, etc.).

Arte en six langues contribue ainsi, en conformité avec la mission de la chaîne dès son lancement, à la création d'une audience européenne pour des contenus européens ; au renforcement de valeurs européennes communes et de l'espace public européen ; à l'exploitation du potentiel du numérique pour élargir et démocratiser l'accès à la culture en Europe et à la promotion de la diversité culturelle et linguistique en Europe.

ISABELLE BLONCOURT — Vous avez lancé il y a un an une offre de programmes d'Arte sous-titrés en italien. Une sélection de programmes d'Arte est désormais proposée en six langues sur arte.tv. Quel bilan pouvez-vous tirer de ce déploiement ?

RÉGINE HATCHONDO — Arte a lancé cette offre en novembre 2015, en proposant, en complément du français et de l'allemand, des sous-titrages en anglais et en espagnol sur arte.tv/en et arte.tv/es. Un an plus tard, nous avons introduit le polonais, et depuis octobre 2018, l'italien sur arte.tv/it.

Les offres dans les quatre « nouvelles » langues d'Arte (/en, /es, /pl, /it) proposent une sélection de programmes d'Arte, avec environ 1 000 programmes par an, dont quelque 200 concerts (soit 700 heures : 400 heures de programmes sous-titrés et 300 heures de concerts).

Le bilan de la première année de la version italienne est positif. On y enregistre une moyenne de 160 000 vidéos vues par mois en italien, et pour 90 % d'entre elles depuis le territoire italien. Mais comme on l'a remarqué pour les autres versions, des vidéos sont aussi visionnées dans d'autres langues, notamment en français. On compte ainsi, au total, 260 000 vidéos vues depuis l'Italie.

Globalement, depuis le début de 2019, on enregistre chaque mois en moyenne sur arte.tv 89,5 millions de vidéos vues, toutes langues et tous territoires confondus. C'est une forte augmentation par rapport à 2018, où la moyenne mensuelle était de 57 millions.

Sur ce total, 19 % des vidéos sont vues hors de France et d'Allemagne, principalement dans un autre pays d'Europe. L'offre dans les quatre nouvelles langues a engendré une moyenne mensuelle de 1,3 million de vidéos vues en 2019, sur le player d'Arte ou sur des plateformes tierces partenaires, soit une hausse de 43 % par rapport à la même période en 2018. L'anglais en représente plus de la moitié, et le public en anglais est situé dans toute l'Europe, y compris en France

De quels programmes se compose cette offre en six langues ?

D'une sélection de programmes diffusés sur les antennes d'Arte : des documentaires, des magazines, comme *Le Dessous des cartes*, d'Arte reportage, des captations de concerts, d'opéras, et des webdocumentaires.

La même offre est proposée dans les six langues, sauf limitation géographique pour des questions de droits. Mais selon l'actualité dans un pays, certains programmes peuvent être plus ou moins mis en avant.

À Strasbourg, nous avons une équipe européenne, constituée d'une Espagnole, d'un Italien, d'une Polonaise et d'un Anglais : chacun est en charge d'arte.tv dans sa langue, à la fois sur le plan éditorial, pour choisir les programmes à mettre en avant, et sur le plan marketing, pour communiquer dans la langue concernée. C'est un nouveau métier, très transversal.

Qu'est-ce que le public regarde ?

Il apprécie les programmes historiques, culturels et sociétaux. Par exemple, *1918-1939 : les rêves brisés de l'entre-deux-guerres* (de Jan Peter, diffusé en 2018 sur Arte, en France), a très bien fonctionné dans les six langues. Il en va de même pour *Sauvages, au cœur des zoos humains*, diffusé en France en septembre 2018.

Des sujets sur la santé, comme l'enquête sur les fascias – membranes faites de fibres de collagène qui enveloppent muscles, tendons et organes –, *Fascinants fascias : les alliés secrets de notre organisme*, diffusée en 2018 a généré un million de vues dont 10 % dans les quatre nouvelles langues et près de 30 % en dehors de France et d'Allemagne.

Les questions de climat suscitent aussi un intérêt partout. Il existe ainsi des thématiques transversales.

Depuis toujours, Arte pense ses programmes pour deux publics – allemand et français –, et ils sont donc conçus pour marcher au-delà de frontières nationales. Mais il existe aussi des succès propres à une langue. Par exemple, parmi les succès récents dans les nouvelles langues, on peut citer : sur Arte in english, *Le Dessous des cartes*, *Manche : petite mer, grands enjeux* ; sur Arte po polsku et Arte en espagnol, *Pologne 1939, la métamorphose des soldats en criminels de guerre*, et sur Arte in italiano : *Urbex rouge*.

Nous venons de faire réaliser une première enquête qualitative par Harris Interactive sur nos audiences des offres en anglais, espagnol, polonais et italien qui a donné lieu à 800 réponses. Les répondant-es sont globalement très satisfait-es de l'offre et apprécient particulièrement la qualité des contenus. Ils s'intéressent majoritairement aux contenus culturels, historiques et sociétaux et préfèrent regarder les contenus audiovisuels en version originale sous-titrée. Ils aimeraient avoir plus de programmes, mais notre budget ne permet pas d'en sous-titrer beaucoup plus. Et ils voudraient des films.

Et pourquoi ne proposez-vous pas de cinéma et de fiction sur Arte en six langues ? Pour des raisons budgétaires ?

Sur un budget annuel global de l'ordre de 3,5 millions d'euros pour les versions dans les quatre nouvelles langues d'arte.tv, l'Union européenne nous apporte 60 %, soit 2 millions d'euros. Le reste vient de recettes propres d'Arte, réalisées hors de France et d'Allemagne, par exemple les redevances de câblo-opérateurs. Ceci ne prend pas en compte les apports d'Arte dans la production des programmes proposés.

Soulignons que la stratégie d'européanisation d'Arte est ainsi financée par des moyens complémentaires et ne se fait pas au détriment des budgets de création et de programmes.

Mais ce financement européen ne prévoit pas que nous proposons de la fiction et du cinéma.

Et d'ailleurs, on ne pourrait le faire sans travailler avec les producteurs et les distributeurs pour des questions de droits. L'économie n'est pas la même que celle des documentaires et des magazines, et nous voulons être prudents pour ne pas la perturber. Il faudrait proposer des films en fin d'exploitation, ou bien des films déjà vus et revus dans leur pays, mais inédits ailleurs.

Mais nous tentons des expérimentations. Depuis 2016, le ArteKino Festival propose durant un mois aux internautes de visionner dix films d'auteurs européens en dix langues, avec un nombre de « places

numériques » (ou visionnages) limité à 5 000 par film et il est couronné d'un Prix du public. La dernière édition est en cours depuis le 1^{er} décembre et bénéficie pour la seconde année consécutive d'une subvention européenne. Elle soutient l'extension de l'offre d'ArteKino avec chaque mois, d'octobre 2019 à septembre 2020, la ArteKino Sélection : le film du mois d'ArteKino sous-titré dans les dix langues, comme récemment *La Cicatrice intérieure* de Philippe Garrel.

L'offre en six langues ne comporte pas d'information ? Pourquoi ?

Les documentaires, les reportages suivent souvent des problématiques liées à l'actualité. Mais le financement européen d'Arte en six langues, ne prévoit pas que nous fassions de l'information. En effet d'autres offres existent comme celle d'Euronews, elle aussi soutenue par l'Europe.

Comptez-vous lancer d'autres versions linguistiques ?

Les six langues disponibles couvrent 70 % de la population européenne dans sa langue maternelle, alors qu'avec le français et l'allemand, on n'en couvrirait que 32 %. Nous allons faire un test en danois, mais c'est une opportunité conjoncturelle. Pour le moment, il faut d'abord consolider les offres existantes, mieux les faire connaître, développer les partenariats pour démultiplier notre distribution sur les différents territoires. Nous travaillons sur notre notoriété numérique, sur la communication autour d'arte.tv, et sur l'amélioration de l'attribution à Arte de ses programmes en ligne. Il faut que, lorsqu'un internaute rencontre un contenu d'Arte, il sache l'identifier comme tel.

Plutôt qu'une nouvelle langue, notre projet de développement aujourd'hui est de consolider et d'élargir l'offre dans les quatre nouvelles langues.

Une plateforme commune aux chaînes publiques européennes

Avec quels programmes ?

Nous avons proposé à nos actionnaires, les chaînes publiques ARD et ZDF en Allemagne, France Télévisions en France, d'étendre l'offre avec une sélection de leurs programmes.

On veut lancer en 2020 cette offre européenne commune, avec une centaine d'heures de programmes, sous-titrés en quatre langues dans un premier temps. Chacun des partenaires – Arte, ZDF, ARD, France Télévisions – apportera vingt-cinq heures, et reprendra l'offre commune sur ses propres sites. Cette plateforme sera indépendante d'arte.tv mais réunira certains de nos programmes, et chacun des partenaires l'exposera sur ses propres sites.

On souhaite l'élargir aussi aux autres chaînes publiques partenaires d'Arte en Europe, comme la ČT (République tchèque), l'ORF (Autriche), la RTBF (Belgique), la RTE (Irlande), la SRG SSR (Suisse), la Yle (Finlande).

Pour alimenter cette offre, n'avez-vous pas besoin de davantage de programmes coproduits avec des partenaires européens pour parler d'Europe et refléter sa diversité ?

Pour les documentaires, qui représentent plus de 50 % de notre grille, c'est déjà le cas : la plupart de nos productions sont des coproductions européennes.

Pour les dernières élections européennes de 2020, nous avons diffusé un documentaire de 24 x 60 mn, *24h Europe*, suivant le quotidien de 60 jeunes européens issus de 26 pays, heure par heure. Ou le documentaire *Les Enfants d'Erasmus*, coproduit avec la Grèce, la Bulgarie, l'Irlande et plusieurs chaînes européennes partenaires.

En fiction, nous investissons dans des coproductions européennes, comme récemment la série franco-allemande *Eden* (6 x 45 mn), réalisée par Dominik Moll. On aimerait développer, au-delà de la coproduction financière et artistique, la co-écriture de séries.

Opéra, éducation : autres chantiers européens

Avez-vous d'autres projets de développements européens ?

En musique, nous avons lancé la Saison Arte Opera. Pour la deuxième année consécutive, Arte et 25 maisons partenaires de 14 pays (comme le Festival d'Aix, l'Opéra Comique, l'Opéra de Paris, l'Opéra national du Rhin, à Strasbourg, le Théâtre royal de La Monnaie, à Bruxelles, etc.) proposent une saison lyrique sur Arte Concert. Chaque mois, de nouvelles productions sont disponibles gratuitement dans toute l'Europe en *livestream* ou en VOD, avec des sous-titres en six langues. Toutes les productions peuvent être consultées en Europe et, en général, dans le monde entier. Plusieurs productions sont réalisées en coopération entre Arte et quelques-unes de ses chaînes partenaires européennes, dont RTÉ, RTBF, Yle, RTS et ČT.

Cette année, la Saison Opera a été lancée le 15 octobre 2019 avec *Turandot* de Puccini, mis en scène par Franc Aleu au Grand théâtre du Liceu à Barcelone. (L'opéra est en ligne jusqu'au 14 novembre 2020.)

Et dans l'éducatif ?

En effet, c'est un autre développement important. Pour Educ'Arte, notre plateforme à destination des enseignants et des élèves, nous avons plus de 900 établissements abonnés en France, plus de 80 en Allemagne et une trentaine d'établissements français à l'étranger. En Europe, le Luxembourg a aussi abonné tous ses collèges et lycées. Les enseignants belges utilisent également la plateforme sous une autre forme.

L'abonnement est proposé à environ un euro par élève et par an, ce qui permet de diffuser des programmes d'Arte dans leur intégralité. L'outil est facile à utiliser, très intuitif. Un millier de programmes sont disponibles, en français, en allemand et certains en anglais.

Ce projet est désormais conduit dans le cadre d'une nouvelle filiale, Arte Éducation, créée fin 2018 avec la Banque des Territoires et la Fondation Daniel et Nina Carasso, et placée sous la responsabilité d'Olivier Guillemot, Marie-Laure Lesage et Anne Pradel.

Cette offre est complémentaire de celle de Lumni, nouveau nom de France.tv Éducation, lancée en novembre 2019, qui regroupe les acteurs de l'audiovisuel public (Arte, France Médias Monde, France.tv, Ina, Radio France et TV5 Monde), Canopé, le CLEMI, Éduthèque, la Ligue de l'enseignement, le ministère de la Culture et le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, dans une offre unique pour l'éducation, s'adressant à la fois au grand public, aux enseignants, aux éducateurs, etc. Sur cette plateforme, Arte offre aux enseignants et aux élèves une cinquantaine de documentaires dans différentes disciplines du programme.

À force de distribuer vos programmes sur une multitude de plateformes, la chaîne linéaire Arte est-elle appelée à disparaître ?

Non, elle reste la vitrine, en France et en Allemagne, et le premier canal de visionnage de nos programmes. Sur les séries par exemple, 70 % de l'audience les regarde en linéaire, 30 % sur le numérique. Les soirées Thema, en revanche, demeurent regardées en priorité en linéaire.

Alors que la construction européenne semble fragilisée, l'europeanisation d'Arte n'arrive-t-elle pas trop tard pour renforcer des valeurs européennes communes ?

Certes l'Europe peut susciter des inquiétudes multiples, mais le fort taux de participation aux dernières élections européennes, le plus élevé depuis vingt ans, a montré que l'on était loin de la bérézina annoncée.

Dire que l'on a accompli notre mission serait prétentieux, mais nous sommes à la hauteur des objectifs qui ont présidé à la création d'Arte, notamment dans la façon dont nous avons rendu compte des enjeux de ce scrutin et donné la parole aux citoyens européens, dans nos programmes, sur les réseaux sociaux, etc. ✪

Profession documentaliste

PAR CÉDRIC MAL, JOURNALISTE

Rouages essentiels de la réalisation de films d'archives, les chercheurs n'ont sans doute jamais été aussi indispensables qu'à l'heure de la profusion généralisée des images numériques et numérisées.



dessin Catherine Zask

C'est un paradoxe : plus les images sont disponibles, moins elles sont accessibles, et plus on a besoin de « guides » pour les comprendre et les décrypter. Leur (sur)abondance en ligne ne signifie pas qu'elles sont toutes utilisables, loin de là, et encore moins gratuites. « Tout est fragmenté, décontextualisé, explique Jean-Yves de Lépinay, et tout ce qui semble évident ou lisible ne l'est pas vraiment. » Dans ce contexte, le président des Professionnels de l'image et des archives de la francophonie (PIAF¹) défend l'impérieuse nécessité des documentalistes : « Ce ne sont pas les algorithmes qui choisissent les images, ce sont les collections de regards qui se posent sur elles. Les bases de données, ça ne suffit pas. Les chercheurs ont une inestimable connaissance des sources et des images pour nourrir les projets de films. »

Coécrire

L'association PIAF regroupe une centaine de personnes, essentiellement des responsables de fonds audiovisuels et des documentalistes, mais aussi tous ceux qui souhaitent participer aux réflexions et débats qui animent ce secteur. Loin d'être un syndicat, loin de porter des revendications catégorielles, la PIAF cherche avant tout à alimenter les « bonnes pratiques » dans l'écosystème archivistique francophone. Absolument central, souvent mésestimé et parfois oublié, le titanique et minutieux travail des chercheurs préside régulièrement à l'écriture des films. Caroline Blache (de l'agence XYZèbre), qui accompagne Barbet Schroeder dans l'adaptation fictionnelle d'un roman en le nourrissant d'archives à partir desquelles le cinéaste suisse écrit son scénario, explique : « Notre travail aide régulièrement les auteurs à comprendre, et il peut avoir une influence décisive sur la narration d'une œuvre. » La chercheuse Valérie Combard ne dira pas le contraire, elle qui s'est vu proposer par Yves Jeuland, en 2005, de cosigner *Le Siècle des socialistes* tant son apport avait été décisif.

Démêler

Si les chercheurs peuvent tricoter les canevas dramatiques avec les auteurs, ils sont également essentiels pour éclaircir le brouillard dans lequel baignent parfois certaines archives. Marie-Hélène Barbéris, qui a travaillé sur *La Tragédie des Brigades internationales* (Patrick Rotman), explique : « La guerre d'Espagne est sans doute le premier conflit le plus filmé de tout bord, avec des fonds clairement franquistes et d'autres

plutôt républicains. Il a fallu démêler tout ça pendant le développement du projet, ce qui a nourri la trame du film. » Rechercher des archives, c'est donc trier mais aussi traquer les erreurs (qui parfois se répètent à chaque nouvelle utilisation de la même image) ; c'est aussi négocier les prix et gérer les droits. Un travail de longue haleine qu'il convient de mener bien en amont de la salle de montage, pour ne pas se retrouver avec de (très) mauvaises surprises lors de la finition du film. Les sources ont bien sûr un rôle à jouer ici, comme le détaille Gilles Taquet, coprésident de Photonostop : « Nous accompagnons les projets tout au long de leur réalisation, et nous apportons notre expertise pour clarifier les droits ; il est de notre devoir d'assurer la sécurité des images et d'alerter sur des risques juridiques potentiels. »

En un sens, les documentalistes sont d'ardents défenseurs du droit d'auteur. Caroline Blache explique : « Nous participons à la création et à la reconnaissance de droits : pour permettre une création nouvelle, nous reconnaissons le travail des autres, de ceux qui étaient là avant, dans un cercle vertueux pour tout le monde. »

Transmettre

Cette logique de transmission est aussi à l'œuvre dans un fonds aussi prestigieux que celui de Gaumont-Pathé Archives. Sa directrice, Manuela Padoan, insiste sur le rôle des chercheurs dans la conservation et la valorisation du patrimoine. « Nos documentalistes travaillent constamment pour détecter les images présentes dans nos fonds, que nous revisitons constamment par de nouveaux regards. C'est un travail éditorial et technique car, depuis les années quatre-vingt, nous avons changé sept fois de supports ! » Ce fonds, riche de quinze mille heures de films est aujourd'hui sous-utilisé : seules cinquante heures d'archives sont vendues chaque année, dont près de la moitié a déjà été vue. Face à ce rétrécissement des possibles, Manuela Padoan en appelle à l'audace des producteurs. Celle qui a notamment sollicité directement Program 33 pour produire *Charles Pathé et Léon Gaumont, premiers géants du cinéma* après avoir découvert des images inédites, conclut : « Plus on montre les images, plus elles seront utilisées. » Car une fois que l'appétit est ouvert...

¹ <http://www.piafimages.org/>



Tomas van Houtryve
Lines and Lineage – 2018 (VII)
Bernadette Therese Ortiz Pena (à gauche)
et Carter Lake (à droite)

«Lines and Lineage» confronte l'amnésie collective américaine au passé mexicain du Far West. Le Mexique a régné sur ce vaste territoire durant la première moitié du XIX^e siècle. Il ne subsiste aucune trace photographique de cette période.



Pour imaginer ce à quoi l'Histoire aurait pu ressembler, Tomas van Houtryve a photographié sur plaques de verre les paysages de cette première frontière entre les États-Unis et le Mexique et les portraits des descendants des premiers habitants.

Tomas van Houtryve est lauréat du Prix Roger Pic 2019, doté de 5 000 euros par l'association Scam-Vélasquez, qui récompense un portfolio photographique témoignant d'un regard humaniste et généreux.

« Mon corps me dit de changer de métier... »

PAR BÉATRICE DE MONDENARD, JOURNALISTE

Il n'est partie en reportage à l'étranger malgré la grippe et une sciatique. Après vingt-six ans de métier, Bernard n'a pas les moyens de soigner ses dents et n'ose plus sourire. Étienne a été immobilisé deux mois pour un poignet cassé mais n'a perçu aucune indemnité. Anna a fait des « bébés CDI » car, en indépendante, « c'est une galère sans nom ». Ces témoignages sont issus d'une double enquête sur la santé des photographes, commandée par la Scam et la Société des auteurs des arts visuels et des images fixes (Saif) au Centre d'études et de recherches sur les qualifications (Céreq) et à la sociologue, et photographe, Irène Jonas.

Le Céreq a effectué la partie quantitative de l'enquête sous forme d'un questionnaire auquel 1 103 photographes professionnels ont répondu. Irène Jonas a réalisé l'étude qualitative¹, à partir de 27 entretiens individuels de photojournalistes et des réponses aux questions ouvertes de l'enquête du Céreq.

L'étude pointe une situation particulièrement alarmante pour la santé des photographes, qui cumulent les risques liés au statut d'indépendant et ceux, propres à leur activité. Irène Jonas identifie ainsi quatre types de risques : les risques psychosociaux liés aux conditions d'emploi (précarité, absence de visibilité, dépendance aux commanditaires, etc.), la pénibilité inhérente au métier (charges lourdes, multiplication des tâches, travail sur écrans), les risques du terrain et enfin la moindre protection sociale.

Vulnérabilité aux risques psychosociaux

L'immense majorité des photographes interrogés jugent leur travail épanouissant et varié, mais également stressant et fatigant. La photographie est souvent un métier choisi, une passion, une vocation, et les photographes en acceptent les inconvénients et les risques. Ils sont ainsi peu enclins à changer de profession : seuls 14 % d'entre eux l'ont déjà envisagé. Cette implication les rend particulièrement vulnérables aux risques psychosociaux et notamment au burn-out. Dans le photojournalisme, les facteurs de risque ne manquent pas : stress, délais courts, amplitudes horaires, marge de manœuvre étroite, perte de sens, absence de réponse et surtout arrêt brutal de com-

mandes. Ce dernier point est d'autant plus douloureux qu'il n'est jamais expliqué ni même verbalisé. « Quand ça se finit, c'est même pas "au revoir et merci" », précise Anne qui, après seize ans de collaboration, a appris par la journaliste avec qui elle travaillait en binôme qu'elle avait été remplacée. « Ça démolit », avoue quant à elle Élise qui a découvert, en une d'un journal auquel elle collaborait régulièrement, la photo d'un autre photographe sur un sujet qu'elle avait l'habitude de couvrir.

Travailler plus pour gagner moins

Depuis dix ans, les tarifs ont tellement baissé que les photographes doivent travailler davantage. Ils sont à la fois pluriactifs (plusieurs activités en lien avec la photographie) et polyactifs (plusieurs activités professionnelles). Ils pratiquent ainsi, en moyenne, 3,5 activités (vidéo, formation, photo institutionnelle, presse, communication d'entreprise, édition, expositions) et exercent pour un tiers d'entre eux – et près d'une femme sur deux – une autre activité professionnelle. Le repos est rare : 34 % disent ne pas prendre de repos régulier, 20 % ne prennent qu'un seul jour par semaine et 43 % ne prennent pas de vacances chaque année, ou seulement une fois par an.

« Il y a toujours quelque chose en attente (courriers, devis, compta, problèmes logistiques divers, recherche de nouveaux débouchés ou créations nouvelles) », écrit une photographe. « Depuis le numérique, je travaille trois fois plus et gagne trois fois moins. Je fais quatre métiers en un : photographe, tireur, retoucheur, graphiste. Je travaille non-stop ! Il faut, pour être performant, apprendre à travailler sur de nouveaux logiciels, c'est chronophage et sans fin », souligne un autre.

Le salaire moyen des photographes interrogés se situe à 1 640 euros nets par mois et le salaire médian à 1 250 euros. Il est encore plus bas pour les femmes (1 438 euros et 1 000 euros) alors qu'elles sont bien plus diplômées (41 % de bac + 5 ou plus, contre 23 % chez les hommes).

Risques inhérents au métier

Le Céreq note que les photographes sont plus exposés que l'ensemble de la population aux différents

risques (à l'exception de ceux liés aux gestes répétitifs). La fatigue visuelle concerne notamment 80 % des photographes. Viennent ensuite, la station debout prolongée (68 %), les importants déplacements à pied (56 %), le port de charges lourdes (52 %), et les postures contraignantes (49 %).

Ce qu'un photographe résume ainsi : « En prise de vue, beaucoup de marche en terrain difficile (rocher, sable, boue, broussaille, etc.) et de longues attentes à rester concentré (météo, activités des sujets, lumières, etc.). En post-prod, plusieurs heures d'écran par jour... Conclusion : fatigue musculaire pour trop ou pas assez de sollicitation des membres inférieurs, du dos et des épaules, et grosse sollicitation oculaire. » Il faut aussi ajouter le poids des appareils photo, souligné par de nombreux photographes, qui provoque des douleurs de dos, mais pas seulement : « J'ai des crampes dans les mains suite au poids du boîtier et juste après la tenue du stylet. Mon corps me dit de changer de métier... pourtant j'aime mon métier et je le fais bien », note l'un d'eux.

Les risques et les pathologies sont hélas nombreux comme le souligne Théodore, un photojournaliste : « Ce métier est un métier dangereux, un métier à pénibilité et hormis les risques inhérents à couvrir des actualités violentes, guerres, manifestations, les centaines d'avions que j'ai pris m'ont bousillé les sinus et les oreilles, j'ai eu vingt-six crises de malaria. On dort dans des endroits épouvantables, on bouffe des choses épouvantables. »

Une moindre protection sociale

Par ailleurs, la prise en charge des accidents, maladies et grossesses est compliquée par la multiplicité des statuts de photographe (autoentrepreneur et/ou auteur et/ou pigiste) ainsi que par l'existence d'un seuil de revenus pour bénéficier des indemnités journalières de la Sécurité sociale, que beaucoup de pigistes n'atteignent pas (environ 20 000 euros nets par an). Ainsi, seuls 48 % des photographes ont pu bénéficier du maintien de leurs revenus ou d'indemnités journalières pendant leur dernier arrêt de travail, 33 % n'en ont pas bénéficié et 16 % n'ont pas pris cet arrêt de travail.

Le témoignage de Michel donne un aperçu de la difficulté des démarches à accomplir. Blessé par le flash-ball d'un policier, lors d'une manifestation, il est opéré et se voit prescrire un arrêt de quatre semaines. Il commence par s'adresser à la Caisse d'assurance maladie qui le renvoie à l'Agessa, puisqu'il a un statut d'auteur. « Je suis tombé sur quelqu'un de pas vraiment aimable, qui m'a dit en gros que pour un accident du travail, ils ne pouvaient rien faire. J'ai renvoyé un mail en expliquant bien mon cas, en joignant des documents et ils m'ont répondu juste deux phrases : "Nous vous souhaitons bonne convalescence et voyez avec la Caisse d'assurance maladie"... »

Dans le même ordre d'idées, les photographes interrogés sont à 71 % parents, mais seuls 25 % ont pris un congé maternité ou paternité (soulignons toutefois que l'échantillon est composé de 75 % d'hommes) ; 33 % des jeunes parents ont travaillé pendant leur congé maternité ou paternité, et seuls 32 % ont bénéficié du maintien total de leur rémunération ou d'indemnités.

En outre, 13 % des personnes ayant répondu à l'enquête n'ont pas de mutuelle (contre 5 % de la population) et parmi celles et ceux qui en ont une, une minorité seulement bénéficie de contrats collectifs (22 %).

Beaucoup renoncent ainsi à des soins, tels que l'ostéopathie non remboursée par la Sécurité sociale, une opération qui nécessite deux mois de convalescence, ou le suivi des yeux et des dents, en général mal couverts par les mutuelles individuelles.

Préserver son capital santé

D'une manière générale, les études montrent que les travailleurs indépendants consomment moins de soins que les salariés. Irène Jonas se pose alors la question suivante : faut-il y voir le signe d'une résistance plus forte ou de meilleures conditions de vie et de travail, ou au contraire la preuve d'un mauvais suivi médical avec pour conséquence, à terme, davantage de problèmes de santé ?

Ce qui est sûr, c'est que les photographes sont soumis à une injonction contradictoire : tenir au travail quitte à ne pas se préserver, ou se soigner et préserver leur santé pour pouvoir continuer à travailler.

D'un côté, ils travaillent même lorsqu'ils sont malades, car ils craignent de perdre des commandes ou de « disparaître des radars ». C'est Christine qui se dope pendant les reportages pour supporter sa fibromyalgie, avant de s'écrouler au retour. C'est un photographe atteint d'un cancer qui négocie auprès de son chirurgien de repousser l'opération d'un mois, malgré un risque vital.

D'un autre côté, les photographes, et notamment les plus jeunes, ont bien compris qu'ils devaient préserver leur santé pour continuer à travailler. Ils pratiquent souvent une activité physique et adoptent une bonne hygiène de vie. « Je considère qu'être indépendant m'oblige à être très attentif à ma santé, pas de droit pour moi à m'arrêter quand il y a du travail, donc je fais depuis toujours beaucoup de sport, ne fume pas. Je fais attention à ce que je mange. Je sais que je devrai continuer longtemps à travailler, ma retraite ne sera pas importante, difficile d'être optimiste sur notre profession », explique l'un d'entre eux.

Sans surprise, cette inquiétude face à l'avenir est partagée par plus de trois photographes sur quatre. ✪

¹ Étude complète à télécharger sur le site de la Scam

Interlude badin avec Valentine Jongen

PAR SONIA VAUDES, JOURNALISTE

La jeune Belge de 26 ans vient de décrocher le Prix de la vulgarisation, décerné pour la première fois par la Scam, au quatrième festival Frames. Son émission *Interlude*, diffusée sur sa chaîne Youtube, Val So Classic, décrypte les scènes d'opéra au cinéma.

Dans la vie de Valentine Jongen, tout arrive en même temps. La fin des tarifs réduits réservés aux jeunes adultes, le jus de fruits pomme-poire-framboise-fruits de la passion qu'elle espère siroter pendant notre interview, et le Prix de la vulgarisation de la Scam obtenu au dernier festival Frames pour le pilote d'*Interlude*, la nouvelle émission de sa chaîne, Val So Classic. «Je suis plus qu'à un tournant de ma vie, je suis en plein vol, résume la Youtubeuse avec humour. Je ne sais pas où je vais atterrir, mais ce qui est sûr, c'est que je plane!» Au-dessus de cette tête bien faite, l'alignement des planètes ne souffre aucun défaut. Et si l'un des corps célestes avait le mauvais goût de modifier sa trajectoire, la jeune Belge, c'est sûr, la remettrait en place du bout du doigt. Car rien de ce qui lui arrive n'est dû au hasard : son succès, elle ne le doit qu'à elle-même, et à la parfaite imbrication de ses passions.

Il était une fois, donc, une jeune femme née sous une bonne étoile et tombée toute petite, tel son compatriote Obélix, dans une déterminante marmite. «Mon père était journaliste classique. Un jour, alors que j'avais deux ans, et sous prétexte qu'on y verrait des éléphants, il m'a emmenée voir mon premier opéra, raconte-t-elle. Je pense que je n'ai pas aimé *Aïda*, parce que d'après ce qu'on m'a raconté, il a fallu partir à l'entracte...» Si l'opéra commandé à Giuseppe Verdi par Ismail Pacha pour l'inauguration du canal de Suez ne flatta pas son oreille enfantine, au moins n'en tint-elle pas rigueur au compositeur. Car c'est un autre opéra de Verdi, la *Traviata*, qui constitue la trame de *Interlude* de sa récente renommée ; dans cette vidéo de onze minutes, Valentine Jongen décrypte l'une des scènes du film *Pretty Woman*, de Garry Marshall (1990), dans laquelle le personnage interprété par Richard Gere emmène la belle Vivian, incarnée par Julia Roberts, à l'opéra de San Francisco. Or, pour qui sait regarder (au hasard, quelqu'un comme Valentine Jongen), tout y est matière à commentaire : le décor factice – impossible de tourner dans la vraie salle de spectacle à cause du tremblement de terre du 17 octobre 1989 –, la vraie-fausse inculture de Vivian – qui parle de «band» au lieu d'orchestre... –, et ce clin d'œil gros comme une éclipse : devant cette histoire adaptée de *La Dame aux camélias*, Vivian la prostituée – qui aura bientôt le milliardaire à ses pieds – assiste, en quelque sorte, au spectacle de sa vie... Une démonstration limpide et ludique, bien écrite, efficace, et d'autant plus sympathique que la vidéaste associe un monument du cinéma populaire à une œuvre lyrique, donc prétendument élitiste, connue de tous. Qui n'a jamais siffloté cet air de la «trilogie populaire»?!

Fondatrice, cette première représentation d'*Aïda* fut suivie de beaucoup d'autres opéras, plus ou moins subis, plus ou moins aimés, qui ont fini par imprégner sa personne tout entière. «À vingt ans, j'en avais vu deux cents. Mais bien qu'au début je n'étais pas sûre d'aimer, j'ai appris, et à la fin de mes études, c'était devenu une passion.» Ses études? Parlons-en. Alors qu'elle n'avait jamais touché un instrument de

sa vie, contrairement à ses trois frères qui jouent de la batterie, du basson et de la basse, Valentine s'est piquée de musicologie. Au grand dam de sa famille qui ne lui supposait aucun appétit pour l'analyse et la théorie musicale. «Quelqu'un m'avait dit qu'en étant dyslexique, je n'y arriverais jamais, se souvient-elle, rétrospectivement taquine. Par chance, je ne sais plus qui c'est.» Sa réponse à l'impudent a tenu en un diplôme : une thèse, dont elle n'espérait «rien!», admet-elle avec l'insouciance des gens qui savent qu'ils ont assez d'esprit pour tenir les ennuis à l'écart. Comédienne à ses heures, elle espérait «revenir au théâtre et au cinéma», repartir sur les tréteaux et les plateaux qu'elle avait connus dès sa prime adolescence pour y trouver sa place. Un projet qui l'a menée à Paris, au célèbre studio Pygmalion où, pendant deux ans, elle a fait «de l'acting, du jeu, mais aussi appris la réalisation et l'écriture». On aura tôt fait de classer Valentine Jongen dans la catégorie des aventurières qui ne voyagent pas sans bagages : l'odyssée, pour ces explorateurs de tous les possibles, n'en est que plus riche et confortable. Studieuse et structurée, la jeune femme fusionne expériences et compétences sans même y penser : elle écrit et joue sur scène (*De Chopin aux Beatles*, avec Guillaume Vincent, révélation soliste aux Victoires de la musique de 2014) ou à la télé (la série *Esprits de famille*, sur la RTBF), donne des chroniques sur la musique classique à la radio, prépare un feuilleton sur Beethoven pour la RTS, présente les instruments de l'orchestre sur sa chaîne Youtube, etc. L'oral est son domaine : «de base je suis comédienne. Alors pour moi, parler directement au public, c'est ce qui fait le plus sens». Mi-Anna Sigalevitch, mi-Jean-François Zygel, elle ne doute jamais qu'elle saura trouver les mots et la manière pour attirer le plus grand nombre à son écoute : «La musique classique, c'est une langue, formule-t-elle encore. Plus on comprend les mots, plus on comprend le sens. Or les gens disposent, sans s'en rendre compte, d'un vocabulaire énorme.» Pour assurer l'avenir d'*Interlude*, la créatrice vidéo a déjà jeté une soixantaine d'idées de scènes d'opéra à décortiquer sur le papier : dans le troisième épisode de *Star Wars*, l'opus cinq de *Mission impossible*, le film *Intouchables*, d'Éric Toledano et d'Olivier Nakache, *Marguerite*, de Xavier Giannoli avec Catherine Frot, etc. Mais pas question, maintenant que le succès frappe à sa porte et que ses abonnés se font plus exigeants, de se suffire d'un quelconque à peu près. Quand elle se remettra à écrire des pastilles, elle s'adjoindra les services d'un vrai connaisseur du cinéma, quelqu'un qui en possède la culture et les secrets. «Je ne veux pas passer à côté de l'essentiel», dit-elle, s'avouant «très

carrée, voire un peu maniaque». Son public peut être rassuré, la reprise du métier ne devrait pas tarder : incapable de savourer une séance au spa, fâchée quand elle est désœuvrée, Valentine Jongen n'est jamais aussi heureuse que lorsqu'elle déborde d'activités.

Devra-t-elle un jour choisir, trancher, et décider de n'en garder qu'une seule? «Pour les gens, c'est déstabilisant, parce qu'on ne peut pas me mettre dans une case, admet-elle. Les gens sont paumés : mais elle fait quoi, dans la vie? Ça, c'est mon côté "pas adulte". Mais quand je fais quelque chose, je le fais bien.» L'autre question qui taraude «les gens», et qui ne manque jamais d'arriver lorsqu'elle décline son CV, concerne ses revenus. Est-ce que cette vie de saltimbanque jamais rassasiée de scène, cette existence guidée par les plaisirs artistiques et intellectuels, lui assure un minimum de salaire? «Je me nourris de ce que je fais, plutôt que de ce que je gagne», répond-elle avec panache, elle qui, à l'occasion, fait serveuse ou assistante de production pour renflouer ses caisses. C'est avec ce genre de maximes franches et fraîches que Valentine Jongen se révèle irrésistible. Sa blondeur et son minois angélique feraient fondre une pierre cryogénisée, c'est un fait ; son sens de la repartie maligne provoque la sympathie à tout coup, cela ne fait pas de doute. Mais c'est bien cette assurance heureuse qui frappe chez Valentine Jongen, et prouve à quel point elle s'est, à seulement 26 ans, déjà trouvée. Le chemin jusqu'à elle n'en est que plus aisé. On jurerait volontiers qu'elle aura très vite le monde à ses pieds. ✱



dessin Catherine Zask

Le Conseil permanent des écrivains

PAR BESSORA, ROMANCIÈRE,
NOUVELLISTE, PRÉSIDENTE DU CPE

« Pas d'auteurs, pas de livres. Voilà une vérité qu'il faut toujours rappeler »

Aujourd'hui encore, les auteurs reçoivent la portion congrue sur les revenus des ventes de leurs œuvres. 7,2%, c'est le taux de rémunération moyen des écrivains, selon le dernier baromètre de la SCAM/SGDL. Pour des œuvres qui participent au bien commun, ce n'est pas cher payé... Sauf à vendre 15 000 livres par an, on ne fait pas un SMIC et bien souvent on se trouve noyé dans une énorme production éditoriale : 100 000 titres en 2018, tous secteurs confondus, dont 45 000 nouveautés. Il s'agit là de la question de la rémunération des auteurs. Elle constitue une des priorités du CPE, dont le rôle majeur est de faire avancer les dossiers.

Des écrivains créent ce Conseil permanent en 1979, en réponse à l'arrêté Monory. Depuis, il est un lieu d'échanges, d'action et de réflexion entre les organisations, syndicats et organismes de gestion collective (OGC) qui le composent, et qui se fédèrent autour de la défense des intérêts particuliers et généraux des écrivains, des illustrateurs et plus généralement des auteurs de l'écrit et de l'image.

Les auteurs du livre, comme les autres, sont connus surtout pour leurs œuvres. Beaucoup moins pour leurs coulisses, les conditions matérielles et sociales d'exercice de

leurs métiers. Population hétérogène, ils exercent une dizaine de métiers différents, sur une dizaine de secteurs d'édition. On y trouve des auteurs de textes, des traducteurs, des scénaristes BD, des illustrateurs, des adaptateurs, des dessinateurs, des coloristes, des graphistes, etc. Ils œuvrent dans les arts, la BD, les essais, les documents, la littérature, l'univers jeunesse, le livre pratique, les sciences humaines, le domaine scolaire, etc. En 2018, en littérature et en jeunesse, un livre se vend en moyenne à 4 500 exemplaires. Un peu moins de 6 000 pour la BD. Ce sont les dictionnaires et les encyclopédies qui s'en sortent le mieux avec plus de 10 000 exemplaires. Autant dire que les auteurs doivent diversifier leurs sources de revenus. Mais ce n'est pas tout.

Une reddition de compte annuelle de la part des éditeurs suffit-elle, quand on sait que les OGC fournissent cinq répartitions par an et les plateformes d'autoédition, des chiffres en temps réel ? La rémunération en droits d'auteur ne pourrait-elle être élargie, dans la mesure où les écrivains sont très demandés en ateliers, résidences, et toutes sortes d'interventions relevant de l'éducation artistique et culturelle ? Mais aussi dans des formations initiales et continues ?

Les membres
du CPE

ADAGP
ATLF
LA CHARTE
COSE-CALCRE
EAT

Ligue des auteurs
professionnels
La Maison de poésie
PEN CLUB
SACEM

SAIF
SAJ
SCA
Scam*
SELF

SGDL
SNAC
UNPI
UPP
Union des Poètes & Cie

À quelle sauce seront-ils mangés dans l'actuelle réforme de la retraite ? Cotiser plus pour toucher moins ? Comment se fait-il que leurs droits soient généralement cédés jusqu'à soixante-dix ans après leur mort ? N'est-il pas possible de les récupérer plus tôt ? Surtout s'ils ne sont pas exploités. Ces questions, et tant d'autres, se posent aux pouvoirs publics et au Syndicat national de l'édition. Le CPE, au fil du temps, est devenu un interlocuteur incontournable. Ainsi suit-il la transposition, dans la loi française, de la directive européenne sur les droits d'auteur. De même, l'accord auteurs-éditeurs sur le contrat d'édition à l'ère numérique, qui a été transposé dans le Code de la propriété intellectuelle (CPI) en 2014, doit être rediscuté cette année sous l'égide du ministère de la Culture. Le CPE travaille donc dans la durée, à l'évolution du CPI et des usages dans l'édition, et à la prise en compte, par les pouvoirs publics, de la spécificité des auteurs : ni salariés ni indépendants. Deux États généraux du livre ont ainsi été organisés en 2017 et 2018, tout à la fois lieux de réflexion et plateformes revendicatives. Le premier était centré sur les rapports des auteurs avec les pouvoirs publics, en particulier, du fait des réformes fiscales et sociales. Il en est notamment résulté une compensation de la hausse de la CSG pour les auteurs.

Au sujet de la réforme actuelle de la retraite, si le rapport Delevoye préconise la prise en charge de la part « patronale » des cotisations, jusqu'à un plafond, la réflexion se poursuit sur l'égalité de traitement des auteurs, sur les conditions d'un minimum retraite, sur la pérennisation du financement de 50% des cotisations par la SOFIA, et le fléchage de la contribution diffuseur, qui s'élève à 1%, depuis 1975.

Le partage de la valeur a été au centre de la deuxième édition des États généraux du livre (2018). En effet, il est invraisemblable que l'auteur, à l'origine de l'œuvre, soit le plus mal servi dans ce partage, aux motifs de « réalités économiques » qui justifieraient cette iniquité. Une œuvre ne peut pas se réduire à sa valeur de marché, sinon c'est un bien de consommation courante, l'auteur est un fournisseur, et nous ne nous situons plus dans le droit d'auteur mais dans le droit commercial. Tous les acteurs de la chaîne du livre, mais aussi les pouvoirs publics, ont été invités à réfléchir à la question du partage de la valeur. Des pistes ont été lancées : 10% de droits d'auteur par livre, une contribution sur les livres d'occasion, la question d'un à-valoir ou d'un minimum garanti. Dans le prolongement des États généraux du livre, des groupes de

travail constitués entre le CPE et le SNE cherchent ensemble des solutions satisfaisantes, sur la périodicité des comptes, leur transparence, et un outil de sortie de caisse qui permettrait aux auteurs d'avoir une visibilité sur leurs ventes de livres. Nous sommes ici dans le cas d'un livre régulièrement exploité. Mais quand il ne l'est plus, il doit pouvoir être « restitué » à son auteur. Une fois ses droits récupérés, qu'en faire ? Les céder à nouveau, les exploiter soi-même ? Le CPE engage par ailleurs une réflexion sur l'autoédition. Le CPE, c'est cette intelligence collective. Elle permet des avancées en commun, que les organisations peuvent difficilement obtenir les unes sans les autres. C'est pour cela qu'il existe. ✪

Pour Sama ou la résistance d'Alep racontée à ma fille

PAR THÉRÈSE-MARIE DEFFONTAINES, JOURNALISTE

Pour Sama, de Waad Al-Kateab et Edward Watts, Œil d'or du meilleur documentaire¹ au Festival de Cannes, 2019.

Pour Sama est une lettre adressée à sa fille par Waad Al-Kateab, journaliste syrienne engagée dans le combat contre le régime Assad. Sama est née en 2015 à Alep-Est, poche de résistance tenue par l'Armée syrienne libre, ASL. C'est là, dans une ville en guerre, qu'elle va vivre sa première année, entourée de son père, le Dr Hamza Khatib, responsable d'un hôpital clandestin, et de sa mère, Waad, qui ne lâche jamais sa caméra. Par cette lettre filmée, Waad tente d'expliquer à Sama – et à nous autres spectateurs – pourquoi ses parents ont pris la décision de vivre, et de faire vivre à leur fille, l'enfer du siège d'Alep. La culpabilité d'avoir mis au monde un enfant dans ce chaos traverse le film de bout en bout, mais ce n'est pas son seul motif. *Pour Sama* est le fruit d'une immersion dans le quotidien d'une zone rebelle pilonnée par les frappes de l'armée régulière syrienne et les bombardements des forces aériennes russes, quand la population solidaire s'organise pour vivre malgré tout. Jusqu'à la reddition et le départ forcé en exil en décembre 2016. Le témoignage irremplaçable d'une femme qui aime sa ville et qui la voit se désintégrer.

Waad filme tout, tout le temps, quoi qu'il arrive. Elle filme sa fille, son mari, leurs amis, les enfants d'Alep. Les immeubles, les rues, le ciel, les avions, les bombes, les explosions, les bâtiments pulvérisés. L'hôpital, et en premier lieu Hamza qui le dirige, mais aussi toute l'équipe de volontaires qui assure son fonctionnement. L'absence criante de moyens et le courage du personnel, son engagement total. La course des familles pour amener leurs blessés aux urgences après chaque attaque aérienne. Le sang partout dans la salle de

triage, les premiers soins aux victimes, et les morts qu'on dépose par terre, à côté, parce que le temps manque déjà pour s'occuper des vivants². L'angoisse des enfants, la détresse des mères et le deuil impossible. La colère et l'impuissance face à la violence aveugle. Et la pénurie qui s'installe, plus d'eau, plus de nourriture, l'électricité qui flanche. La caméra se pose aussi dans les espaces de vie privée, salons, cuisines, chambres, jardins... Là où l'on continue vailler que vailler de cultiver l'humour, l'amour, l'amitié, le partage. Tout ce qui donne force et courage, et l'envie de vivre et de veiller sur les autres.

La lettre ne se limite pas au présent; elle remonte le fil du temps, bien avant la naissance de Sama, jusqu'aux années d'études de Waad à Alep. À 18 ans, son père s'opposant farouchement à son choix du journalisme – un métier impossible à exercer en Syrie, bien trop dangereux –, elle accepte de s'inscrire en économie et marketing, à condition que ce soit à la prestigieuse université d'Alep. Avec ses amis étudiants, au nombre desquels figure Hamza en dernière année de médecine, la jeune femme participe aux premières manifestations contre le président Bachar. Mais les médias font silence sur le mouvement des « Étudiants libres de l'université révolutionnaire d'Alep ». Indignée, Waad commence à filmer les activistes avec son téléphone portable (par la suite, après une formation en Turquie, elle se procure une caméra et abandonne définitivement l'économie pour le cinéma). De ces images, elle tire un documentaire, *La Seconde Citadelle d'Alep*.

Pour Sama reprend des séquences tournées pour ce premier film. On y voit le bonheur de la prise de parole, l'enthousiasme

de la population criant sa volonté de renverser le dictateur, la foi inébranlable dans le changement et l'avènement d'une société de liberté et de justice. Ces scènes occultées par le régime, mais inoubliables pour ceux qui les ont vécues, témoignent d'un temps de « révolution heureuse » où la conviction qu'ils allaient réussir à balayer le clan Assad électrisait les Aleppins.

Le documentaire navigue ainsi entre présent et passé sans souci de la chronologie. La narration se développe par allers et retours incessants entre l'époque de la révolte étudiante, le chaos de la ville assiégée, la naissance de Sama, la découverte macabre de corps d'opposants jetés dans le fleuve, la destruction de l'hôpital et la création de toutes pièces d'une nouvelle structure médicale dans un lieu inconnu (et qui doit le rester pour ne pas être la cible des bombardements), le mariage de Waad et Hamza, les rares moments d'intimité dans la maison qu'ils ont habitée quelque temps ou dans la chambre où il leur a fallu se replier à l'hôpital, la traversée nocturne de la ligne de front pour rentrer à Alep après une brève échappée pour se rendre au chevet d'un parent malade... Loin d'être une faiblesse, ce montage en zigzags temporels et une narration complexe qui mixe le privé et le public, l'intime et le politique, les débuts de l'amour et l'apprentissage de l'action militante, la responsabilité parentale et la volonté d'informer, font la force du film. Ainsi s'enchaînent les joies – le sourire de Sama, la splendeur des bougainvilliers en fleurs, les rires partagés avec Afraa et Salem, les plus grands amis de Waad et Hamza, le surgissement d'un kaki alors qu'on ne trouve plus de fruits depuis des jours et des jours, une bataille de boules de neige – et les drames – les explosions, la souffrance et la mort à l'hôpital, le chagrin des enfants, l'anéantissement de la ville. Les moments de grâce saisis au vol rendent « supportables » les images du chaos guerrier.

De 2012 à fin 2016, Waad Al-Kateab filme de façon systématique le soulèvement d'Alep, pour qu'il ne disparaisse pas de la conscience du monde. Elle réussit à faire passer des reportages hors de Syrie – certains sont diffusés par la chaîne britannique Channel Four. Elle alimente également une page sur les réseaux sociaux – ses communiqués sont lus et partagés par des millions de suiveurs. De son côté, le Dr Hamza Khatib intervient sur les chaînes internationales d'information – on le voit témoignant à visage découvert pour un média occidental, en direct via Skype. Mais les informations fournies par ces témoins exceptionnels ne suffiront pas à empêcher la mort programmée de la résistance. « Nous ne pensions pas que le reste du monde permettrait ça », commente sobrement la réalisatrice.

Quand tout est fini – Alep-Est est tombée et le régime s'est débarrassé de ses habitants, morts ou exilés –, Waad Al-Kateab se lance dans la recherche de partenaires pour extraire un film de ses cinq cents heures de rushes. Channel Four entre dans la production et le documentariste britannique Edward Watts rejoint le projet au titre de coréalisateur. C'est alors que se précise la construction du récit par rapprochement de scènes antinomiques – la tendresse et les rires alternant avec la douleur et l'effroi, parce qu'au cœur du pire désastre, il

reste de la place pour la douceur et le plaisir de passer un moment auprès de ceux qu'on aime. Montrer l'horreur de la guerre sans faire du spectateur un voyeur, donner à voir des scènes bouleversantes sans tomber dans le pathos, voilà le parti pris pour le montage.

Jeune mère remplie d'amour et de crainte pour sa fille, Waad pose sur les enfants un regard sensible et affûté. On se souviendra de sa façon de filmer leurs peurs et leurs chagrins. Ainsi Naya, 4 ou 5 ans, qui demande à son père de lui raconter « l'histoire du garçon à la maison cassée ». Ou son frère Zaïm, 10-11 ans, qui veut « être architecte et rebâtir Alep ». Pour l'instant, Zaïm vient d'être « abandonné » par un ami dont la famille a quitté la ville afin d'aller se mettre à l'abri. Sa peine est profonde. Il avoue dans un souffle : « ceux qui sont partis nous manquent »; et il ajoute : « il y a des gens qui restent mais ils se font tuer les uns après les autres ». On n'oubliera pas non plus Afraa, en charge d'une école pour les enfants des quartiers rebelles abandonnés à leur sort. Afraa réunit les parents d'élèves pour anticiper ensemble le moment où les enfants vont souffrir de la faim. Afraa, dont la maison est toujours ouverte aux amis, ne manque pas une occasion de rire et de faire rire ses proches. Magnifique personnage à la présence irradiante, elle est de ceux pour qui l'issue heureuse du combat est une évidence, au point que cette rieuse invétérée ne cessera plus de pleurer quand les Nations unies auront transmis à Hamza le message des Russes exigeant le départ des derniers Aleppins de la zone rebelle.

Pour Sama est une ode à la vie, car « il n'y a pas de plus bel acte de résistance que de rester vivant ». Une ode au cinéma aussi : pour les opposants, la simple présence d'une caméra est la promesse qu'un jour prochain, le monde saura ce que le régime a voulu cacher, ce que la majorité des humains a préféré ne pas voir. Et c'est un témoignage pour l'histoire, une pièce à verser à la justice quand viendra le temps des poursuites contre les auteurs des crimes atroces commis à Alep. Les rebelles aleppins ont perdu la bataille, mais aujourd'hui ce film offre aux citoyens du monde la chance de découvrir leur combat. ✪

¹ Cette récompense, créée par la Scam, a été attribuée en 2019 – ex aequo avec *La Cordillère des songes*, de Patricio Guzman – à *Pour Sama*, sorti en salles le 9 octobre, en France.

² Durant les vingt derniers jours du siège, l'hôpital a reçu plus de 6 000 blessés et pratiqué 890 opérations.



ITN Productions 2019

Podcast : horizon élargi mais ciel peu dégagé

PAR HERVÉ MARCHON, JOURNALISTE

En trois ans, le podcast est devenu une industrie qui compte en millions. Ce format vit une mutation rapide mais sa démocratisation n'est pas encore achevée. Malgré l'essor, l'audience reste confinée et le modèle économique encore indécis.

En septembre 2016, la Scam publiait une étude consacrée à la place des auteurs à la radio¹ et faisait le constat que, si les auteurs étaient nombreux, les diffuseurs, eux, se comptaient sur les doigts d'une main. Le paysage de l'audio en France était « bouché ». Cette étude d'une cinquantaine de pages en consacrait deux au podcast, marché balbutiant. Trois ans plus tard, l'horizon s'est élargi. D'artisanal, le podcast est devenu industriel : les studios de production prolifèrent et produisent de nombreuses heures de programmes, les plateformes et agrégateurs ouvrent de nouveaux canaux de diffusion, la profession a son magazine, *Le Pod*, dont le premier numéro est paru en juillet, et son festival, le Paris podcast festival, dont la deuxième édition s'est tenue à la Gaîté Lyrique en octobre dernier.

Il y a trois ans, l'unité de compte du podcast français était le millier, aujourd'hui, c'est le million. Millions d'euros, millions d'écoutes, millions d'auditeurs. Cette année, Majelan, la plateforme de podcasts lancée par Mathieu Gallet, ex-président de Radio France, a commencé son activité avec une levée de fonds de quatre

millions d'euros. D'autres acteurs, Sybel ou Paradiso, leaient sans coup férir respectivement cinq et un millions d'euros. Fin 2018, le studio de production Binge Audio, lancé en 2015 avec 50 000 euros, annonçait l'entrée à son capital du groupe de luxe LVMH. Nouvelles Écoutes, autre studio lancé en 2016, dépassait le million de téléchargements mensuels (1,2 million exactement). Un chiffre que *Télérama*, dans un article daté de septembre dernier, jugeait pourtant négligeable face aux « plus de trois millions d'écoutes mensuelles » du producteur Choses à Savoir, qu'il qualifiait d'« empire du podcast ». Radio France compte plus d'un million de téléchargements pour *Oli*, le podcast de France Inter pour les enfants. Ailleurs, les chiffres sont multipliés par cent : les prévisions d'investissement de Spotify, la plateforme de musique en ligne, dans le podcast atteindraient près de 500 millions de dollars en 2019. La société donne accès à sept millions de podcasts. Deezer, Audible (la filiale livres audio d'Amazon) investissent elles aussi sur ce marché. Apple veut lancer des podcasts originaux. Le marché publicitaire du podcast devrait atteindre 660 millions de dollars en 2020 aux États-Unis selon le cabinet eMarketer.

Les plateformes de musique en ligne, Spotify qui a acheté les studios de podcasts Gimlet et Parcast en tête, investissent dans la production de podcasts. La rémunération des auteurs radio, habitués aux chiffres à deux zéros, risque de prendre une autre dimension. Elle a déjà évolué : quand une émission de *La Série documentaire* sur France Culture rapporte moins de mille euros à son auteur, celui d'un épisode (d'une forme et durée équivalentes) diffusé par une plateforme comme Sybel ou Majelan peut gagner plusieurs milliers d'euros. Des rémunérations inhabituelles dans le monde de l'audio parlé mais qui correspondent au train de vie du podcast, écosystème peuplé de gens issus de la communication et de la télévision où les salaires sont plus élevés. Pour autant, les maisons de production ne flambent pas : toutes assurent réunir un budget avant de lancer la production d'une œuvre. Elles salarient leurs auteurs et réalisateurs, ou les rémunèrent en droits d'auteur ou via leur statut d'intermittent ou d'auto-entrepreneur. Aucune n'a encore signé de convention avec la Scam.

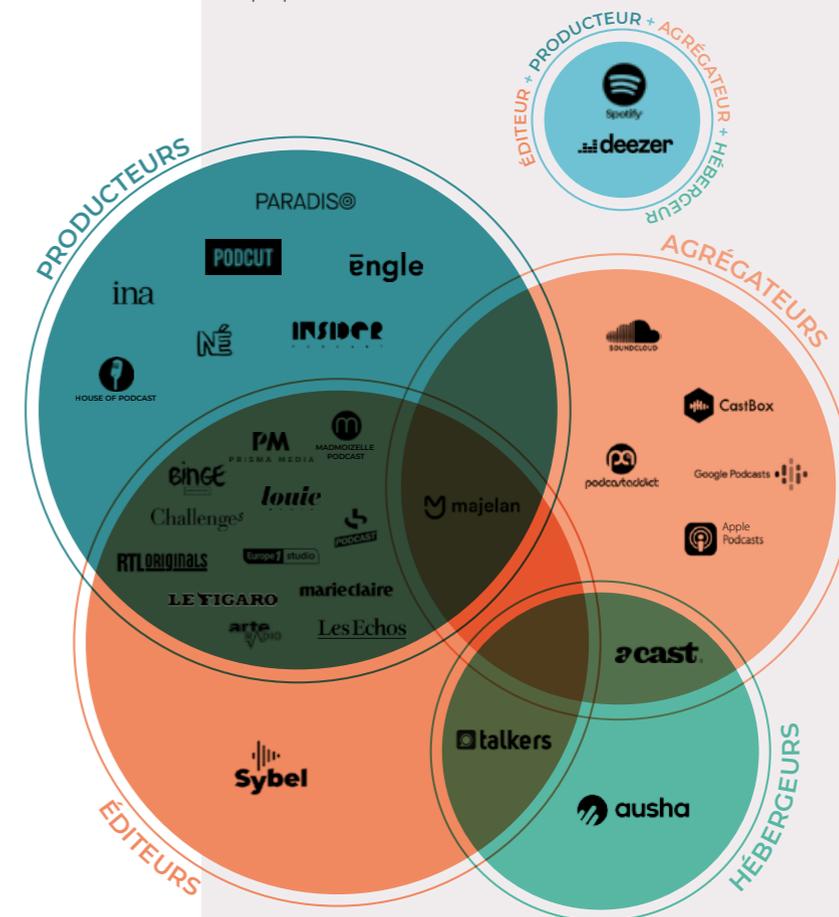
Offre pléthorique

Le podcast est le format à la mode. Le mot est une marque de modernité. Arte Radio, qui ne l'avait jamais employé alors qu'elle est la pionnière de ce format, annonce avec malice être « créatrice de podcasts depuis 2002 ». Tout le monde veut produire son podcast : les marques, les médias, les institutions, les ONG, les festivals, les groupes de rock. Même *Un si grand soleil*, la série de France 2, a lancé son podcast consacré aux coulisses du feuilleton. L'offre est pléthorique, au point que les ironiques expliquent qu'il existe autant de producteurs que d'auditeurs de podcast. Environ 600 000 podcasts sont disponibles à l'écoute en France. C'est beaucoup, mais c'est moins que le nombre d'auditeurs : selon une étude de Médiamétrie d'avril 2018, quatre millions d'individus écoutaient des podcasts chaque mois en France. Mais si les audiences montent, le public reste trop homogène. Qui écoute des podcasts ? Des urbains CSP + de moins de 35 ans possédant un iPhone². La démocratisation du format n'est pas encore achevée.

Le podcast est le média d'une époque, celle de la saturation des images, de l'« infobésité ». Le podcast n'informe pas, il « raconte des histoires ». Il veut « attendrir », « émouvoir », « enthousiasmer », écrit Louie Media sur son site. Dégagé des identités d'émission, de grille, de chaîne, le podcast invente ses formats : il parle à la première personne, traite de sujets de niche ou intimes, s'adresse à des auditeurs qui écoutent au casque et ont choisi le moment de leur écoute. Le producteur d'un podcast n'est pas un animateur d'émission comme à la radio mais un « hôte » ou une « hôtesse ». Tonalités plus directes, plus informelles. Maladroites, déplorent certains. Féminisme, sexualité, alimentation, culture, sans oublier une fascination pour le grand banditisme, les braqueurs, les serial killers, sont les sujets récurrents du podcast français au point que certains messages sur les réseaux sociaux font état d'un ras-le-bol pour ces thèmes.

L'écosystème du podcast

Dans l'écosystème du podcast, on observe une diversité des acteurs en présence dont les fonctions se croisent et peuvent se superposer :



– Les éditeurs constituent une offre éditorialisée de podcasts à destination du public. Pour cela, ils acquièrent des droits de diffusion ou coproduisent des œuvres. Les éditeurs mettent les podcasts à disposition directement sur leur propre service (site Internet ou application) ou via des services tiers comme ceux proposés par les agrégateurs.

– Les producteurs de podcasts sont des studios qui financent la réalisation et la production d'œuvres sonores en faisant appel à des autrices et des auteurs.

– Les agrégateurs sont des plateformes de diffusion de podcasts. Ils recensent et organisent de manière la plus exhaustive possible l'ensemble des podcasts gratuits. Ces derniers sont classés par thématiques et parfois proposés dans des playlists.

– Les hébergeurs sont des acteurs techniques qui permettent aux podcasteurs de stocker les fichiers numériques de leurs créations sonores sur des serveurs afin de les redistribuer sur des plateformes de diffusion.

À l'écoute de ce bouillonnement sur le web, les radios hertziennes ont, à leur tour, ajouté à leur grille des émissions sur la sexualité ou le féminisme. Ou fait appel à des producteurs de podcasts : Lauren Bastide de Nouvelles Écoutes était productrice de l'émission *Les Savantes* sur France Inter les deux derniers étés ; Antoine Piombino, créateur du réseau de podcasts Fréquence Moderne, est coauteur de la fiction *Projet Orloff* pour France Culture diffusé en septembre. En retour, le podcast apprend les codes de la radio, le montage, donc l'écriture sonore : en juillet 2019, le site spécialisé Megaphone notait que seuls 13 % des podcasts dépassaient une durée d'une heure contre 52 % en 2015. Fini les discussions sans fin entre copains autour d'un micro.

Un apogée ?

Le marché du podcast se structure, se professionnalise, s'organise. Il y a trois ans, un podcaster était producteur, hébergeur et diffuseur de ses programmes. Il existe désormais ceux qui produisent, ceux qui diffusent et ceux qui hébergent. Engle, L'Officine, Podcut, Insider, Les Écrans sonores, Bababam (nous ne pouvons pas tous les citer) ont rejoint les déjà historiques Binge Audio, Nouvelles Écoutes et Louie Media. Les plateformes et agrégateurs Sybel, Majelan, Tootak ou Elson sont les nouveaux venus qui valorisent et commercialisent des productions tierces ou propres. Ausha, Acast proposent des solutions d'hébergement, de gestion et de monétisation aux producteurs. Mais dans ce monde, certains ont déjà disparu : Boxsons et Les Croissants, qui proposaient des abonnements payants, se sont tus ; Challenges, le magazine économique, qui avait lancé tambours battants une offre d'une dizaine de podcasts a renoncé aussi vite. En juillet dernier, le *New York Times* titrait « Le podcast a-t-il atteint son apogée ? » Le marché commence à douter de la rentabilité de ce média.

En France, l'enthousiasme perdure et les grandes manœuvres continuent. Aujourd'hui, tous les acteurs cherchent à s'imposer. Leur méthode : produire pour se faire entendre, diffuser pour se rémunérer. Alors que les radios utilisaient le podcast comme radio de rattrapage, RTL, Europe 1, Radio France ont lancé des offres de podcasts dits « natifs », c'est-à-dire produits pour une diffusion web, et non hertzienne. *Superfail*, *Les Voix du crime*, *3 h 56*, *À la hussarde*, *Les Odyssées*, *Varennes*, *Pour suite*, les radios vont chercher les auditeurs là où ils sont : le nez sur leur smartphone, au volant de leur voiture, en conversation avec leur enceinte connectée. L'écran d'accueil de la nouvelle version de l'appli de Radio France est consacré aux podcasts qu'elle intègre désormais (ils étaient auparavant l'objet d'une appli à part). La presse écrite s'essaie à l'audio : *Le Monde*, *La Croix*, *Le Figaro*, *Le Parisien*, *L'Équipe*, *Usbek & Rica*, *Mediapart* ont noué des partenariats avec les studios de podcasts qui grossissent et embauchent : en 2018, Nouvelles Écoutes, par exemple, est passé d'un à quinze salariés et a créé sa régie pub. Les plateformes garnissent leur catalogue pour vendre des abonnements. En juin 2019, Majelan présentait une offre de 280 000 podcasts pour un abonnement premium à 4,99 euros. Les producteurs avaient découvert avec agacement que leurs podcasts étaient vendus sur cette appli. Beaucoup, dont Radio France, ont demandé à Mathieu Gallet qu'il retire leurs œuvres de son catalogue. « Le service public n'a pas vocation à servir de produit d'appel pour des acteurs privés », avait tonné dans un entretien au *Monde* sa présidente Sibyle Veil. Et Laurent Frisch, le directeur du numérique de la maison ronde, expliquait que la radio ne devait pas répéter la faute historique de la presse papier qui a perdu le contrôle de sa distribution numérique au profit de Google, Yahoo, Facebook. Car dans ce contrôle réside l'avenir financier du podcast dont le modèle économique est encore incertain.

Mesure d'audience

Aujourd'hui, les producteurs sont très dépendants des marques dont ils produisent des podcasts qui relèvent du publi-reportage (on dit « *brand content* ») : parler aménagement de combles avec Lapeyre ou souvenirs de parfums avec Guerlain brouille les codes. Mais apporte de l'argent frais (70 % du chiffre d'affaires de Binge audio par exemple). On observe en ce moment que les studios de podcasts cherchent de nouvelles sources de financement en organisant des écoutes ou des enregistrements publics et payants ou des événements live, en vendant les droits d'œuvres pour une adaptation au cinéma ou en librairie, ou en éditant des produits dérivés (jeux, mugs, sacs). Demain, le modèle économique sera complété par un marché publicitaire qui pourra s'appuyer sur une mesure d'audience commune, qui aujourd'hui fait cruellement défaut. Son absence permet à chacun de claironner le nombre d'écoutes, téléchargements, pages vues, clics sans aucun contrôle ou vérification. Formats, voix, sujets, écritures, réalisations : avec l'arrivée des annonceurs, le podcast vivra d'autres transformations. *

¹ Radio : quelle place pour les auteurs ?

Un état des lieux de la création radiophonique, septembre 2016

² Selon une enquête d'octobre 2019 d'Havas Paris et l'Institut CSA, « les auditeurs de podcasts natifs sont assez typés d'un point de vue socio-démographique. Plus jeunes que la moyenne des Français (58 % ont moins de 35 ans vs 34 % dans la population), plus urbains (70 % vivent dans des agglomérations de plus de 100 000 habitants vs 49 %), ils sont également plus souvent étudiants (12 % vs 7 %) ou cadres (29 % vs 19 %) que la moyenne des Français ».

L'appli Apple podcasts présente sur les iPhone représente 60 % des écoutes totales des émissions audio.

De nouveaux rêves

L'aide à la création de la Scam s'enrichit d'une nouvelle bourse, *Brouillon d'un rêve Impact*

Brouillon d'un rêve est un important dispositif dans la vie des auteurs et des autrices. Lancé par la Scam il y a bientôt trente ans, ce soutien financier (de 2 000 à 6 000 euros) accompagne l'écriture de projets dans tous les domaines de la création documentaire. Enrichi et développé au fil des décennies, *Brouillon d'un rêve* est la marque d'excellence d'une politique active de la Scam en faveur de la création.

Un nouveau dispositif pour accompagner les vidéastes du Net

Une bourse *Brouillon d'un rêve Impact* vient d'être créée à l'intention des vidéastes du Net. Elle est destinée à soutenir des projets de vidéos, chaînes ou webséries documentaires sur Internet quelle que soit leur forme : chronique enquête, vulgarisation, reportage, témoignages, etc. Élaborée par les créateurs et créatrices pour encourager les talents et les formes émergentes du web, récompenser une exigence artistique et des regards singuliers, cette nouvelle aide à l'écriture sera proposée sur le site de la Scam en janvier 2020.

Appel à projets et conditions de participation sont consultables en ligne : www.scam.fr/Brouillon-dun-reve

Un règlement mieux adapté qui favorise une prise de risque artistique sur le long terme

Aujourd'hui, *Brouillon d'un rêve* s'adapte à la diversité des parcours professionnels en supprimant la restriction du nombre de bourses obtenues au cours d'une vie, autrefois limité à trois. Désormais, l'auteur ou l'autrice pourra recevoir, sans limitation de nombre, plusieurs bourses *Brouillon d'un rêve* tout au long de son parcours de création. Par ailleurs, pour postuler à une nouvelle bourse, il ne sera plus nécessaire d'avoir achevé l'œuvre précédente. Une carence de trois années révolues devra cependant être respectée entre l'obtention de deux bourses. Une seule demande de candidature est acceptée par année civile et le même projet ne peut être présenté que deux fois. *

Les chiffres du Rêve Documentaire 2018

Un soutien exigeant

Presque 1 projet sur 8 est encouragé par *Brouillon d'un rêve*, ce qui représente 88 projets soutenus sur 777 présentés.

Une majorité de femmes

98 lauréats dont 53 % d'autrices et 47 % d'auteurs.

Plus d'un tiers des lauréat-es issus des régions

81 % des lauréat-es sont domiciliés en France, dont 35 % en région.

Une présence hors de l'Hexagone

19 % des lauréat-es résident à l'étranger (Autriche, Belgique, Cameroun, Congo, Italie, Philippines...).

Une importance des premières fois

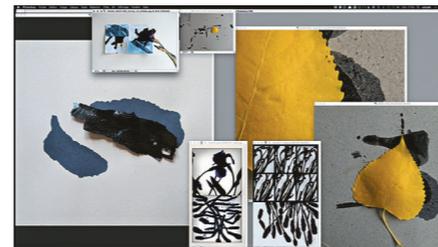
33 % de premières œuvres distinguées parmi les projets qui ont bénéficié d'une bourse.

Une visibilité en salle et dans les festivals

11 % de *Brouillons d'un rêve* sur les 138 documentaires sortis en salle en 2018, et de nombreux prix attribués dans les festivals internationaux (Festival international du film documentaire d'Amsterdam – IDFA –, Festival de Cannes, Festival de Locarno, Vision du réel...).

Quelle politique de traduction pour Netflix ?

ENTRETIEN AVEC **DAMIEN COUVREUR**,
DIRECTEUR FRANCE DES SÉRIES NETFLIX,
PAR **AUGUSTIN FAURE**, JOURNALISTE



Catherine Zask

AUGUSTIN FAURE — Comment Netflix décide-t-il des modalités de traduction de ses films ? Avez-vous une politique globale visant à couvrir tous les formats sans distinction (sous-titres, voice-over, doublage, etc.) pour laisser le choix à l'abonné, ou décidez-vous au cas par cas, selon les spécificités des programmes ?

DAMIEN COUVREUR — Quelle que soit la forme du contenu, notre approche est toujours la même : être à la fois respectueux de la démarche créative d'un côté, et se demander comment nous pouvons contribuer à maximiser le plaisir de l'expérience des contenus que nous donnons à nos abonnés, de l'autre. Globalement, que ce soient des documentaires, des fictions ou des séries, notre conviction est que les bonnes histoires voyagent partout et peuvent trouver un public au sein des 190 pays où Netflix est présent. Il s'agit donc pour nous de faciliter la rencontre avec des histoires, qui sont souvent très locales, et nous souhaitons que l'expérience de visionnage soit simplifiée par le doublage ou le sous-titrage, tout en étant le plus fidèle possible à toutes les nuances culturelles présentes dans nos contenus locaux. Nous évaluons le potentiel de chaque projet : va-t-il trouver un public en Pologne ou aux États-Unis par exemple ? En fonction de

cela, nous envisageons la pertinence, ou non, de doubler ou sous-titrer dans telle ou telle langue. La problématique est toujours de savoir si nous allons faire du voice-over, du doublage intégral ou du sous-titrage, s'il est essentiel pour les créateurs d'entendre la voix des personnes qui s'expriment dans leur langue originale, par exemple. Notre principe, en particulier dans le cas des Netflix Originals, est que le paquet de langues doublées et sous-titrées soit le plus important possible. Nous avons des pratiques assez dynamiques et offensives sur ce sujet. Nous disposons d'au moins trente langues sous-titrées ou doublées. Le chiffre a augmenté depuis nos débuts, et, parmi ces trente langues, il y en a que nous commençons à doubler alors que nous ne le faisons pas jusqu'à présent. Il est important de se rappeler que le service Netflix repose beaucoup sur l'innovation, et je pense que le doublage et le sous-titrage font intégralement partie de cette philosophie. Notre travail en interne est d'analyser les retours d'opinion sur les contenus que

nous avons doublés et sous-titrés pour améliorer l'expérience des membres.

Sur l'ensemble de votre catalogue, quelle est la proportion de films qui ont besoin d'une traduction ?

100%. Nous sommes capables d'analyser à un niveau macro les préférences de nos membres et d'adapter de la sorte les langues et le sous-titrage à leurs pratiques. La stratégie de doublage ou de sous-titrage dépend donc de ces différences selon les territoires. Par exemple, il y a des pays européens comme la France, l'Allemagne, l'Autriche ou l'Italie où le doublage est majoritaire. Et d'autres, comme ceux d'Europe du Nord ou la Suisse, où l'on regarde plus de programmes sous-titrés. Il y a donc moins de pertinence à les doubler. La force de Netflix est de savoir proposer à chaque membre un contenu qui va résonner en lui et qu'il va ainsi avoir envie de regarder. Nous avons cette capacité d'optimiser l'expérience de chacun, et le doublage et le sous-titrage sont des leviers pour cela.

Le sous-titrage est-il systématique pour tout film étranger ?

Nous couvrons tous les titres qui ne sont pas déjà en français avec des sous-titres français. Tous les documentaires publiés en France, qui ne sont pas déjà en français, sont systématiquement localisés en français.

Quel est le processus du choix du traducteur/adaptateur ?

Nous travaillons avec des sociétés de traduction qui gèrent les traducteurs individuels travaillant sur le contenu Netflix.

Quels sont les délais moyens entre le moment où Netflix choisit le catalogue pour l'année et le moment où il lance la production de l'adaptation des films ?

Cela varie énormément d'un contenu à l'autre et cela n'est pas une métrique que nous suivons forcément.

À propos de votre rapport à l'innovation et aux retours d'expériences, comment s'est passée la transition entre l'ancien système Hermès de sous-titrage, très polémique, et la situation actuelle, où vous faites appel à des vendors ? La société VDM est-elle toujours votre principal prestataire en termes de sous-titrage ?

La philosophie est la même dans à peu près tous les secteurs de Netflix : nous avons des équipes internes dont le travail est d'assurer le suivi des projets, pour qu'il y ait de la cohérence et pour maintenir cette idée d'innovation dans les pratiques. Comme la plupart des chaînes de télévision ou des studios de cinéma, nous faisons également appel à des prestataires extérieurs pour suivre les étapes de doublage. Nous parlons d'innovation et d'évolution, et même si ce n'est pas un exemple de documentaire, je le trouve très parlant : nous avons lancé il y a un mois la première série d'horreur française, *Marianne*. Une innovation assez incroyable pour ce contenu a consisté, pour la version anglaise, à faire appel à un réalisateur de films d'horreur américain, qui a lui-même supervisé le doublage en anglais, afin de conserver une cohé-

rence artistique et que l'expérience soit au plus proche de celle proposée dans la langue originale.

Ce choix de réalisateur a-t-il été fait par Netflix ou par le créateur de la série ?

Il a été fait par notre équipe basée aux États-Unis qui supervise les doublages en langue anglaise. Nous avons choisi pour cela Joe Lynch, réalisateur de *Détour Mortel 2*, et de *Point Blank*, une production Netflix mise en ligne en juillet 2019. Mais c'est une belle expérience quand on pense aux passerelles, aux possibilités de créer des collaborations entre les créateurs de plusieurs pays et de pouvoir ainsi retranscrire finement des nuances culturelles. Nous sommes fiers de cette dynamique, qui ne cesse de progresser.

À quel moment le sous-titrage et le doublage entrent-ils dans le traitement de vos films : en amont, ou en fin de course ?

Nous disposons sur Netflix de contenus très différents. Certains que nous obtenons une fois terminés, d'autres que nous commissionnons sur la base d'une idée. Il n'y a pas vraiment de règles. Dans le cas des documentaires, des séries ou des films originaux, qui sont vraiment aujourd'hui le cœur de notre activité, nous savons d'ores et déjà que nous allons les offrir doublés et sous-titrés. La répartition peut évoluer, mais les contenus français sont globalement sous-titrés dans les trente langues dont nous parlons, et doublés dans huit à dix langues. La différence pour le documentaire, c'est qu'il y a une tendance à faire un peu plus de voice-over que de doublage traditionnel, car ce sont les normes, ou du moins la tendance audiovisuelle actuelle. Pour autant, si la voice-over ne convient pas à un membre Netflix cinéphile, il pourra passer en deux clics à la version sous-titrée.

Quelle est la politique de Netflix en matière de rémunération des auteurs et autrices de doublage et de sous-titrage ?

Le doublage et le sous-titrage sont des étapes essentielles pour nous car ce sont les clés de la qualité de l'expérience

de visionnage de contenus sur Netflix. Dès lors, vous pensez bien que notre position là-dessus consiste à dire que c'est une expertise, un savoir-faire et qu'il faut trouver un moyen de rémunérer les gens à leur juste valeur, de manière équilibrée. Nous avons une grille tarifaire pour garantir que les traducteurs sont payés de manière appropriée et cohérente pour le travail précieux qu'ils effectuent. Cette grille est créée sur la base de recherches approfondies du secteur et est mise à jour en fonction des besoins.

Netflix a-t-il mis en place des contrats-types pour l'adaptation, le sous-titrage, le voice-over, ou bien ce sont les laboratoires qui sont maîtres en la matière ?

Nous avons créé des guides afin d'aider nos partenaires à comprendre les attentes et les meilleures pratiques. Ces guides sont disponibles en ligne et sont des documents vivants. Les commentaires sur les guides peuvent être donnés directement sur le site Web. Nous surveillons ces feedbacks parmi d'autres signaux et publions des mises à jour périodiquement.

La signature des auteurs de sous-titres est-elle bien toujours présente à la fin des génériques de programmes Netflix ?

Mon expérience d'utilisateur assidu de Netflix me fait dire que oui. Il faudrait s'assurer que c'est bien le cas, mais encore une fois, c'est conforme aux usages de la profession, nous ne sommes pas là pour nous y soustraire. Nous produisons des contenus en France avec des contrats de droit français. Notre point de vue est de respecter les usages en vigueur sur chaque territoire. Nous pouvons toujours ensuite rencontrer au cas par cas des spécificités qui amènent des changements et de l'innovation. ✪

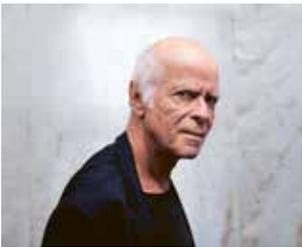


photo Matthieu Raffard