

Mordons les chiens de garde !

Revue de presse n°32

octobre-décembre 2023

Culture



Humour de Siné mensuel

Table des matières

À la recherche de l'artiste nord-coréen.....	3
Interview de Bernard Massuir « la chanson qui marche »	10
Chanter le fantastique social	18
En Mayenne, le cinéma autonome et coopératif	20
La danse, outil de révolution	25
Plateformes de streaming : un modèle à la dérive	27

À la recherche de l'artiste nord-coréen

Dans les années 2000, des collectionneurs spéculaient sur l'ouverture du marché de l'art contemporain en Corée du Nord. Des pays africains ou asiatiques passaient commande au Mansudae Art Studio. Mais en Europe, jusqu'à présent, seule la ville de Francfort a confié la réalisation d'une œuvre à cet atelier où travaillent des centaines d'artistes. Leurs productions seraient-elles trop univoques au goût des Occidentaux ?



Son U Young. — « Les Monts Kumgangsán en automne », 2006. Collection Choi Sang Kyun

Brusquement, alors que nous sommes assis ensemble dans son atelier du Mansudae Art Studio, au centre de Pyongyang, Choi Chang Ho se lève d'un bond et court vers un placard pour en extraire un carnet à dessin. Son geste est aussi inopiné que révélateur. Nous ne nous attendions pas à pouvoir rencontrer l'un des plus grands représentants nord-coréens vivants de la peinture au lavis à l'encre, *choshonhwa*. Cela ne faisait pas partie des visites prévues au programme. Mais notre accompagnateur officiel a joué de ses relations et nous a fait la surprise ce matin-là.

Au cours de notre conversation, Choi Chang Ho, né en 1960, évoque les grandioses et intimidants paysages montagneux pour lesquels il est si connu et apprécié dans toute l'Asie de l'Est. Il explique son attachement profond à la rudesse des montagnes du Nord, dont il est originaire, et décrit la façon dont le climat hostile de la région se reflète dans la robustesse et l'obstination de ses habitants. Mais ce qu'il aime peindre par-dessus tout, nous dit-il, ce sont les classes laborieuses auxquelles appartient sa famille. Et il ouvre son carnet pour nous montrer en quoi consiste sa vraie passion.



Choi Chang Ho. — « Le Mont Paektu en mai », 2008. Collection Choi Sang Kyun

Le Mansudae Art Studio est l'épicentre de la production artistique en République populaire démocratique de Corée (RPDC). Fondé en 1959, il fait travailler un millier de créateurs, auxquels s'ajoutent quelque trois mille « ouvriers d'art » dont les spécialités vont de la broderie sur peinture à la sculpture en passant par la mosaïque, l'art monumental et toutes les autres techniques imaginables. Implanté dans le centre de la capitale sur un campus en constante expansion, il est placé sous la supervision directe de M. Kim Jong-un et du Parti du travail (PTC), qui lui confient la réalisation des principales œuvres d'art publiques – depuis la décoration du métro de Pyongyang jusqu'à l'érection des statues du leader qui dominent la colline de Mansu.

En tant que salarié du Mansudae Art Studio, Choi Chang Ho exécute des ordres, mais la série de croquis qu'il nous montre n'est liée à aucune mission. Quelques mois plus tôt, il a été envoyé en Mandchourie, dans le nord-est de la Chine, à la tête d'un collectif d'artistes, pour monter une exposition. En foulant cette terre sacrée, il s'est surpris à songer à l'époque de la « lutte des partisans », dans les années 1930, lorsque des combattants coréens lançaient des incursions armées dans son pays natal alors occupé par les Japonais (1). S'efforçant d'imaginer la vie de ces résistants, il a commencé une série de dessins illustrant leurs conditions d'existence dans les camps de guérilla et la camaraderie qui les unissait, rendue plus forte encore par les épreuves – une mémoire qui forme le socle de l'identité nord-coréenne aujourd'hui. Il noircissait les pages de son carnet le soir, s'éclipsant pour rentrer dessiner à l'hôtel pendant que les membres de son équipe sortaient en ville. Tels sont les sujets et les scènes qui lui importent et auxquels il veut se consacrer dans les années à venir.



Ri Sok Nam. — Dessin d'une travailleuse des brigades de choc mobilisée sur un chantier, sans date
Université des Beaux-Arts de Pyongyang - Photographie Alice Wielinga

Cette brève rencontre avec Choi Chang Ho donne un bon aperçu de ce que signifie être un artiste en Corée du Nord, du point de vue de l'artiste. Elle est venue confirmer ce que nous ont appris vingt ans de recherches sur la théorie et la pratique de l'art dans ce pays, couronnées par une étude de terrain à l'été 2018. Accompagné de la photographe néerlandaise Alice Wielinga, nous avons travaillé avec quelques artistes du Mansudae Art Studio et de l'université des beaux-arts de Pyongyang (2).

Si spontané et sincère qu'il soit, le sujet choisi par Choi Chang Ho est aussi largement conditionné, puisqu'il s'inscrit dans le cadre d'une hiérarchie définie par la théorie artistique officielle. Au sommet se trouvent les portraits du chef, un élément central du culte de la personnalité qui fait des héritiers de la famille Kim les leaders de la révolution nord-coréenne, les pères aimants du peuple coréen et les protecteurs invincibles de la patrie. Ces portraits se confondent en partie avec les tableaux historiques, le passé révolutionnaire et la biographie du leader étant étroitement entremêlés. Les scènes historiques, en particulier celles ayant trait à la guérilla antijaponaise et à la « guerre anti-impérialiste de libération de la patrie » (ainsi que l'on désigne ici

la guerre de Corée de 1950 à 1953), mais aussi celles qui décrivent l'édification du « paradis des travailleurs », fonctionnent comme des rappels visuels de l'identité fabriquée et promue par le parti et par l'État. Ces « peintures thématiques » (*chujehwa*) correspondent le plus au rôle éducatif que le pouvoir assigne à l'art.



Ri Chol Wu & Song Chol Hyok, « Construction d'une station de ski », 2013. Collection Choi Sang Kyun

Toutefois, elles sont loin de constituer des leçons d'histoire proprement dites. Leur but n'est pas d'enseigner des faits, mais plutôt d'éveiller des souvenirs teintés d'émotion, en puisant dans le récit mémoriel qui occupe une place centrale dans les programmes scolaires, les journaux, les drames sur grand écran, les romans ou encore sur les monuments et mosaïques qui ornent les espaces publics. Il s'agit de mettre au jour la véritable signification d'un événement historique – laquelle ne peut être décryptée qu'avec le recul du temps et sous le « bon » éclairage idéologique.

La théorie de l'art nord-coréen définie par le pouvoir énonce que seuls des artistes dotés d'une « vision appropriée » de l'existence sont à même de produire ce type d'œuvre. C'est pourquoi l'accession au statut professionnel passe d'abord par une formation idéologique rigoureuse. Celle-ci ne se contente pas d'ancrer dans les esprits malléables des jeunes étudiants la notion de « responsabilité sociale » de l'artiste envers le peuple, le parti et le leader, mais inocule aussi la ligne du parti. Pour pouvoir proposer au public une lecture politiquement correcte de la réalité et ainsi accomplir son devoir, il faut avoir parfaitement assimilé cette ligne.



Ri Ryul Son. — « Tigre coréen », 2003. Collection Choi Sang Kyun

Alors que nous l'invitions à exprimer graphiquement sa conception de l'artiste nord-coréen, O Un Byol a réalisé un dessin au crayon qui la représente comme une sorte de documentaliste commentant en images et en temps réel les événements du pays. Puis elle nous a confié combien il est étrange parfois de se sentir spectatrice pendant que le vrai travail est accompli par les « masses laborieuses ».

Comme le confirme le dessin d'O Un Byol, l'art nord-coréen traite de la « réalité objective » et se donne pour mission de faire écho aux sentiments et aux émotions du peuple. Il se tient résolument à distance de l'« art libre », considéré comme autocentré et obnubilé par l'expression de soi. De ce point de vue, il est tout sauf moderne. À sa création, le nouvel État a pleinement fait sienne la tradition réaliste-socialiste de

l'Union soviétique, mentor et source d'inspiration d'alors. Chargés de contribuer à révolutionner les cœurs et les esprits – une entreprise assimilée au point culminant de toute révolution socialiste –, l'art et la culture font partie intégrante de l'appareil de propagande. Non seulement le régime ne cherche pas à le cacher, mais il s'en glorifie.



Kim Eun Suk. — « Vendeuse de fleurs », 2012. Collection Choi Sang Kyun

Il peut paraître surprenant qu'une conception aussi étreinte laisse tout de même une place à l'individualité de l'artiste. Mais, pour atteindre le but fixé, une œuvre doit aussi être frappante visuellement. C'est l'apanage des artistes d'exception. Voilà pourquoi l'éducation artistique nord-coréenne repose sur un second pilier : une stricte formation classique qui apprend aux étudiants les fondamentaux du métier – géométrie, perspective, dessin au crayon, dessin d'après modèle vivant, couleurs, composition –, doublée d'un enseignement plus théorique en matière d'esthétique, de philosophie et d'histoire de l'art (coréen et mondial). L'idée est de faire en sorte que l'artiste maîtrise les styles et techniques établis (et autorisés) afin qu'il puisse ensuite développer son expressivité personnelle – qu'il travaille en peinture à l'huile sur toile ou, plus traditionnellement, à l'encre sur papier. Se former à l'art revient à apprendre une langue, à ceci près que, une fois le langage acquis, l'artiste doit trouver sa propre voie.

Sensibilisé durant sa formation au rôle social et politique de l'art et conscient des devoirs qui lui incombent à l'égard de la société, l'artiste cherche avant tout à ce que son œuvre atteigne et touche le spectateur. Pour ce faire, il se plie à la grammaire visuelle que le public connaît. S'il veut rencontrer le succès, il lui faut respecter les normes établies et ne surtout pas les enfreindre : la créativité doit s'exprimer à l'intérieur de ce cadre. Son apport créatif consistera à présenter au spectateur un point de vue sur son vécu. Qu'il s'agisse de peintures thématiques, de paysages ou de natures mortes, l'objectif ultime est d'égayer l'existence de la population.



Kim Sang Jik. — « Martin-pêcheur », 2004. Collection Choi Sang Kyun

Hormis dans les cas – le lot des salariés des studios artistiques de Mansudae –, les artistes sont libres de traiter les sujets de leur choix, dans le cadre imparti, bien sûr. Pour les uns, cela voudra dire peindre les paysans qui travaillent la terre dans des fermes collectives ou se mêler pendant plusieurs mois aux ouvriers embauchés sur de grands chantiers publics. Pour d'autres, ce sera plutôt succomber aux charmes d'un paysage ou reproduire dans toute leur matérialité les détails d'une nature morte. Certains chercheront à explorer à fond une technique particulière, d'autres attacheront davantage d'importance à l'histoire qu'ils veulent raconter à travers leurs œuvres. Quelle que soit la manière dont ils développent et expriment leur talent, tous le font en tant qu'artistes de la RPDC pleinement conscients du rôle social qui leur est assigné.

Il faut interpréter à cette lumière la décision de Choi Chang Ho de s'intéresser à la lutte des partisans contre l'envahisseur japonais. Au fondement de la légitimité de leader de Kim Il-sung et de l'idéologie nationale d'autonomie absolue (*juche*), l'épisode est fréquemment mobilisé par la propagande pour encourager la population à redoubler d'efforts malgré les difficultés. L'artiste s'emploie à communiquer ce sentiment au public, non par opportunisme politique mais par choix personnel, parce qu'il a identifié chez les partisans la même camaraderie simple et directe, la même sincérité sans mélange que celles qu'il observe chez les mineurs, les fondeurs et l'ensemble de la classe ouvrière aujourd'hui. Sa voix grave et mélodieuse, sa manière de peser soigneusement ses mots, son flegme et son mépris des convenances dans la façon de s'habiller, tout ce qui forge sa personnalité se reflète dans ses tableaux.

Comme il le reconnaît lui-même, peindre un vase rempli de fleurs délicates n'est pas vraiment son style. Non pas que cela soit incongru dans l'art nord-coréen, qui rappelle étrangement l'art académique européen du XIXe siècle, sur le plan de la hiérarchie des sujets comme sur d'autres aspects. Selon les canons nord-coréens, les peintures thématiques sont les plus prisées, suivies par ordre décroissant des paysages, du folklore et des natures mortes (type « fleurs et oiseaux »). Les premières tiennent une place disproportionnée dans la théorie artistique en raison de leur visée éducative et de leur poids idéologique, mais les peintures décoratives de paysage et de nature morte n'en sont pas moins nombreuses.

Dans une cage dorée

En effet, l'art se voit aussi fixer un objectif plus trivial, celui d'embellir l'existence et d'assurer l'éducation esthétique du peuple. Ici, le jugement artistique se fonde sur l'aspect à la fois idéologique et esthétique des

œuvres, deux dimensions étroitement liées et en constante interaction. Ainsi, les paysages bucoliques sont censés exalter le sentiment patriotique, tandis que les natures mortes aux couleurs vives chantent l'abondance des produits de la terre. Par ailleurs, folklore, paysages et natures mortes puisent au patrimoine artistique historique du pays.

Tout en feuilletant son carnet, Choi Chang Ho nous fait remarquer qu'il a là suffisamment de matière pour peindre jusqu'à la fin de ses jours. Il faut souvent compter trois ou quatre ans de maturation pour qu'une ébauche de croquis se transforme en une peinture finalisée. Le dessin incarne une idée brute qui demande à être raffinée pour devenir une œuvre soigneusement composée, cohérente et éloquente, capable de saisir avec justesse le sentiment que l'auteur cherche à communiquer. Pour que son tableau soit visuellement séduisant, l'artiste doit également se documenter sur la période représentée, se familiariser avec le cadre géographique, trouver les bons modèles de personnages...



Pak Hwa Sun. — « La Rue des Bouleaux à Samjiyon », 2004. Collection Choi Sang Kyun

Les impressions et anecdotes qu'il glane le long du chemin contribuent à donner une dimension réaliste à la scène, nourrissent son imagination et l'aident à mieux cerner les contours de l'œuvre qu'il a en tête. Étude après étude, sa composition se précise, jusqu'à ce qu'il se sente mentalement prêt à appliquer la peinture sur le papier. Tout est alors question de concentration, d'attention et d'assurance du geste, car le *chosonhwa* ne pardonne pas. À la différence de la peinture à huile sur toile, il ne laisse aucune place à l'erreur ni aux corrections : une fois que le pinceau a touché la feuille, les mouvements doivent être fluides.

Les artistes professionnels nord-coréens évoluent dans une cage dorée semblable à celle que Miklós Haraszti a décrite à propos des artistes hongrois sous le régime socialiste (3). Ils forment une élite qui vit plus confortablement que le reste de la population. M. Kim Jong-un se posant en protecteur ultime des arts, accomplir au mieux son devoir est source non seulement de reconnaissance sociale, mais également d'avantages matériels. Hormis le fait que leur studio peut les réquisitionner à tout moment pour exécuter une commande, ils mènent une existence relativement insouciante et ont tout loisir de cultiver leur créativité... dès lors qu'ils respectent les normes établies.



Ho Je Song, « Un mineur rentre chez lui », 2014. Collection Choi Sang Kyun

À l'intérieur de cette cage, les artistes ne sont pas moins investis dans leur art ni moins passionnés que leurs homologues occidentaux. Les rencontrer permet de comprendre que leur tempérament et leur personnalité transparaissent dans leurs œuvres, dans les sujets qu'ils choisissent de traiter et la manière dont ils le font. Leurs productions sont peut-être déconnectées des mouvements artistiques internationaux du moment, mais cela n'enlève rien à leur talent, ni à l'importance de leur art.

Dans un contexte international où la Corée du Nord est souvent réduite à une menace, où les grands médias se focalisent sur les simagrées du leader, où l'on a pu passer sans réel débat d'un régime de sanctions ciblées à un régime de sanctions généralisées (4), il paraît indispensable d'engager le dialogue avec les artistes nord-coréens, en regardant au-delà des barreaux de leur cage.

Koen DE CEUSTER (Monde diplomatique, août 2023)

Professeur en études coréennes à l'université de Leyde (Pays-Bas).

(1) La Corée a été colonisée par le Japon de 1910 à 1945. Si divers courants ont lutté contre cette occupation, en Corée du Nord le récit national fait la part belle à Kim Il-sung (1912-1994) et à son armée de partisans basée en Mandchourie.

(2) Cf. « Les cadres idéologiques et pratiques d'un terrain en Corée du Nord », dans Valérie Gelézeau et Benjamin Joinau (sous la dir. de), *Faire du terrain en Corée du Nord. Écrire autrement les sciences sociales*, Atelier des cahiers, Paris, 2021.

(3) Miklós Haraszti, *L'Artiste d'État. De la censure en pays socialiste*, Fayard, Paris, 1983.

(4) Le Conseil de sécurité des Nations unies a considérablement étendu les sanctions en 2016 après le quatrième essai nucléaire de la Corée du Nord.



Interview de Bernard Massuir « la chanson qui marche »

Avec ses quatorze kilos de chansons sur le dos, Bernard Massuir sillonne à pied les chemins de traverse de la chanson et du monde, pour nous proposer, de granges en cafés, de « tiers lieux » en Festivals, d'improbables concerts en solo. Tout son spectacle tient dans son sac à dos !

Baptisée « La Marche des Philosophes », sa tournée l'a conduit à Bruxelles cette semaine, où il chemine de salle en salle sur nos trottoirs pour nous proposer chaque soir un jubilatoire « *Salto Vocale* » sans filet.

Ce midi, j'ai rendez-vous avec lui Porte de Namur.

D'un pas lent de montagnard, qui porte toute la joie et la misère du monde sur les épaules, Bernard marche depuis Jette, où il a chanté hier soir, et a déjà deux heures de marche dans les pattes. Et il fait chaud !

Pendant qu'il mange son sandwich, on va papoter à l'ombre du Parc d'Egmond, assis à l'écart sur les racines d'un vieux hêtre, comme sur les racines ancestrales d'un baobab.

J'ai vu son spectacle le soir même, et c'est magnifique.

Vous pouvez même aller l'écouter « en famille » avec des enfants !

Quand il passe par chez vous, ne ratez donc pas cette formidable rencontre musicale et humaine venue à pied depuis le Moyen-Âge – pour inventer avec nous une nouvelle modernité.

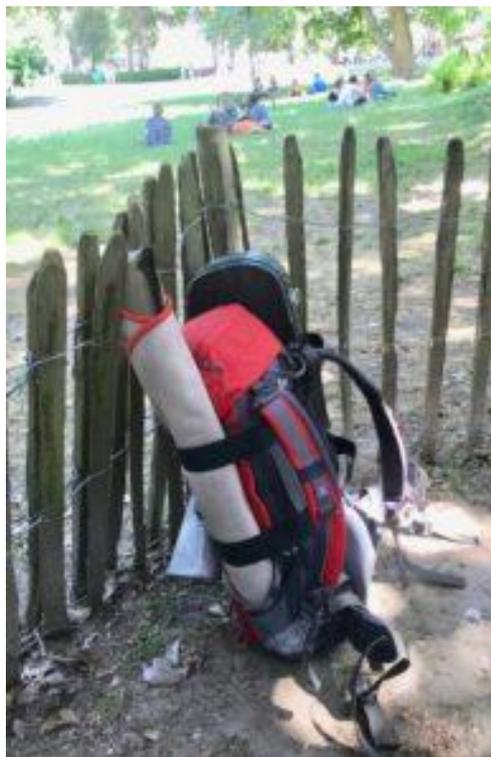
Vous voilà prévenus : il est encore à Bruxelles ce jeudi soir à Forest (3) (C.S.).

Claude : Quand je t'ai connu, tu faisais du théâtre de rue avec la Cie des Troyens. Qu'est-ce qui t'a fait bifurquer vers la musique ?

Bernard : Un accident. Les Troyens, c'était du théâtre de mouvement clownesque, surtout en rue, parfois en salle. Mais j'ai aussi bossé dans un cirque, et je me suis fait une grosse hernie discale en 1996. Un gros truc, et je me demandais vraiment comment j'allais pouvoir continuer à travailler.

Et puis, celle que j'appelle « mon ange gardien », Mary, une Américaine qui avait fait l'école Jacques Lecoq à Paris, et dont le compagnon était dans la même promotion que moi chez Lassaad (1), m'a dit : « Bernard... » – car je chantais déjà, et j'étais souvent engagé dans des spectacles musicaux – « ... je t'ai booké 20' dans le petit festival musical que j'organise à New York ». « Hein ? Mais je ne suis pas prêt... ! » « Si, si, d'ailleurs ton nom est déjà sur les affiches ! ». Et c'est comme ça que mon premier solo vocal s'est passé à New York, 43ème Rue, 5ème Avenue. Et cela a fait « boum ». Cela a vraiment très très bien marché, et comme le directeur des Fêtes de la Musique était dans la salle,

deux ans plus tard... je faisais la « première partie » de Philippe Glass à New York entre les Deux Tours Jumelles... ! (rires).



Le camion à bretelles avec le décor, les instruments et la sono attend son roadie qui papote.

Claude : C'est dingue, il est presque arrivé la même chose à Marie « Zap Mama » Daulne. Elle travaillait comme danseuse et acrobate dans un spectacle que j'avais monté avec Charlie Degotte en 1989, « Music-Hall », et en faisant la roue, elle s'est pétée le ligament croisé. Elle a dû rester deux ans « sur la Mutuelle », et pendant ce temps-là, elle a monté son premier projet musical...

Bernard : Je sais. Elle m'avait demandé de faire « l'oeil extérieur » lors de sa création à la Samaritaine. Comme quoi, une chute, un obstacle, cela peut aussi être un redémarrage. On a souvent le choix... sombrer, ou faire avec. C'est un bagage qui fait partie de ton histoire.

Claude : Peut-être est-ce lié à cette naissance très « internationale », mais pourquoi t'exprimes-tu avec des onomatopées, alors qu'on voit tout de suite, en te lisant, que tu es aussi un amoureux des mots ? Pourquoi ces « sons » plutôt que des « paroles » ? (4)

Bernard : Dans mon parcours théâtral, j'étais déjà dans le non-verbal. Avec le down, c'est le corps qui s'exprime, et c'est un langage universel. Et j'ai toujours chanté, avant même de savoir parler. Ma mère m'a dit que bébé, je m'endormais moi-même en chantonnant sans paroles les berceuses qu'on m'avait chantées. J'ai ça en moi, c'est organique. J'utilise une sorte de langage sans paroles qui me permet pourtant d'exprimer des émotions assez diverses, comme avant ça mon corps pouvait s'exprimer sans mots dans mon travail clownesque.

Claude : Il y a par ailleurs une longue tradition de « clowns musiciens »...



Bernard : *Tout à fait. J'aime beaucoup la « chanson à texte », mais alors, ce sont les mots de l'auteur qui conduisent souvent l'émotion et la portent. Avec la musique seule, tu embarques les gens dans leur propre imaginaire, et chacun peut se raconter son propre film. L'un te dira « J'étais au Tibet », et sa voisine, « j'étais en Yougoslavie ». Cela reste plus ouvert.*

Claude : *Ton langage musical me semble s'inscrire à la fois dans la légèreté et dans la profondeur. Spirituel dans les deux sens. J'imagine aussi bien pouvoir t'inviter à un goûter d'anniversaire pour des enfants qu'à une cérémonie funéraire. Ça te parle, ce que je raconte ?*



Tout est dans son sac à dos

Bernard : *Oui, c'est juste. Après mon passage à « Le Monde est un Village », j'ai encore reçu un mail d'une auditrice qui voulait programmer une de mes « songs » à son enterrement. Et à Gand, j'avais été invité à chanter pour des bébés de six mois à deux ans. Et cela « marchait » aussi ! C'est un langage universel. Bien sûr, j'adapte un peu mon répertoire et mon interprétation au public.*

Si c'est un spectacle familial, le « clown » ressort un peu plus, même si je ne porte plus « le nez ». Je n'en éprouve plus le besoin. En d'autres circonstances, mon répertoire sera perçu comme plus grave ou plus émouvant. Mais dans les deux cas, cela fait partie de la vie, et c'est compris à Vienne et à Marchin comme à Lisbonne ou à New York. Je parle à notre humanité commune. Et après mon solo, on ne me dit jamais : « Comme vous chantez bien ! », mais « Qu'est-ce que ça fait du bien d'avoir assisté à votre spectacle ! ... On se sent mieux après ».

Claude : *Tu parles aux gens entre les morceaux ?*



Toujours spirituel, dans les deux sens du terme.

Bernard : Avec Salto Vocale, oui, tu verras, il y a des mises en situation, je présente les chansons, je fais un peu « mon clown ». Mais avec « Pieces of Peace », pas du tout.

Je leur dis même qu'ils ne sont pas obligés d'applaudir entre les « morceaux ».

On embarque ensemble dans un voyage sonore. À la fin d'un morceau, il y a une paire d'anges qui passent en silence, j'aime beaucoup les anges, et puis le morceau suivant prend doucement le relais. Bien sûr, à d'autres moments, le public applaudit généralement, des morceaux sont musicalement construits comme ça. Mais je fous la paix aux gens, c'est le cas de le dire, pendant une heure dix.

Claude : Explique-nous le principe de la Marche des Philosophes ?

Bernard : Le concept en a été posé en 2018 par la Cie des Chemins de terre, mais ils trichaient un peu (rire). Il y avait une camionnette qui suivait avec le décor.

Quand Chassepierre (2) m'a appelé pour reprendre la formule, j'ai voulu être hyper orthodoxe. Tout le spectacle tient dans mon sac à dos, et je chemine de salle en salle, je fais tout à pied !

Pour « expliquer » la chose, il y a en fait plusieurs couches.

Il y a d'abord l'envie d'emmener les spectacles « au bout des chemins », dans des endroits où il y a peu (voire plus du tout) de « propositions culturelles ». Dans ces campagnes profondes où la pharmacie a remplacé le bistrot du village – qui était auparavant « un lieu de socialisation ». Recréer du lien entre « les âmes » qui habitent un village, en investissant un « tiers lieu » qui n'est pas d'abord un « lieu culturel ».

Une grange, une église, un café.

Je me souviens d'un spectacle à Lambermont, en Gaume, où je chantais chez une autrice qui habitait l'ancien café du village, avec encore le comptoir et les pompes à bière dans son salon. Ce soir-là c'était bourré massacre, tout le village était là, et au premier rang, une vieille de plus de nonante ans m'a dit : « Quand j'étais jeune, c'était comme ça ici tous les dimanches ! ».

Deuxième couche : offrir un spectacle à tous et toutes, sans barrière financière. Le principe, c'est entrée gratuite, sortie payante, et chacun met « dans le chapeau » ce qu'il peut et ce qu'il veut.

Claude : Moi aussi, je chante de plus en plus souvent « au chapeau ».

Bernard : J'ai par exemple joué chez des maraîchers. Ils avaient fait ça bien, en distribuant des prospectus à leurs clients sur les marchés, c'était plein comme un œuf, j'ai chanté sur un mètre carré, pendant tout le spectacle, j'avais un bébé qui me crapahutait sur la jambe (rire de Claude).

La journaliste Laurence Bertels, qui y a consacré une double page dans « La Libre », était présente ce soir-là, et elle disait : « Mais qu'est-ce qui se passe ici, c'est de la folie ! ».



Un spectacle de proximité

Bref. Au premier rang, il y avait un couple qui vivait très en-dessous du seuil de pauvreté, « on ne leur vend pas les légumes, on leur donne », et ils n'allaient donc certainement jamais au spectacle, eh! bien là, ils m'ont suivi plusieurs soirs de suite !

Claude : La troisième couche, c'est je suppose la dimension « écologique » ?



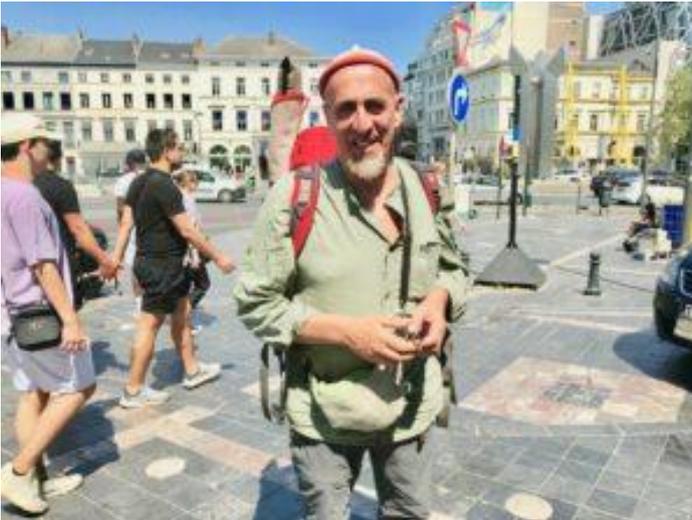
On s'amuse aussi beaucoup

Bernard : *Voilà. C'est une ode au ralenti, à la décroissance. Un spectacle « sac à dos », qui vient à pied jusqu'à chez vous. Pas de sono, l'éclairage on s'en fout un peu, on fait avec ce qu'on a, pas de frais de carburant, pas de pollution... Avoue que comme économie de moyens, c'est assez phénoménal ! Bon, évidemment, c'est assez symbolique, hein...*

Claude : Mais avec la culture, les concerts, les spectacles, on est toujours dans le symbolique !

Bernard : *Voilà, on ouvre l'imaginaire des gens, on explore d'autres pistes, d'autres « possibles ». Pour moi, endosser ce rôle de « troubadour contemporain », c'est vraiment très jubilatoire. Jubilatoire !*

Dans ton sac à dos, tu as ton petit bonnet de scène, tes chaussures, ton ukulélé, ton « piano à pouces », tes trois slips, tu arrives chez des gens que tu ne connais pas, bonjour, je m'appelle Bernard, je viens pour le spectacle de ce soir, je mange où, je dors où, est-ce qu'il y a moyen de prendre une douche ? Les gens sont avides de ça, parce qu'il y a peu de propositions culturelles à la campagne, et il y a tout le temps du public.



Bon, ici, en ville, c'est un peu différent (NDLR : Bernard termine aujourd'hui jeudi une « tournée bruxelloise »), j'ai été invité par *Éric de Staercke* et les *Riches-Clares* et à Bruxelles, et en ville en général, tu as au contraire souvent une saturation « d'offres culturelles ». Mais on joue dans des lieux « à part », souvent associatifs, dont la vocation première n'est pas la «diffusion culturelle».

Claude : Tous les matins, tu donnes rendez-vous à dix heures « au public » pour cheminer pendant la journée en ta compagnie ?

Bernard : C'est le principe. À la campagne, on est souvent dix ou douze. En ville, c'est plus compliqué, et puis, pour le moment, il y a la chaleur. À Bruxelles, tu es le troisième à faire un bout de route avec moi. En Gaume et dans le Condroz, nous étions beaucoup

plus nombreux.

Claude : Je reviens sur le mot « philosophe ». Pourquoi la Marche ... « des Philosophes » Un rapport avec Aristote, qui philosophait en marchant ?

Bernard : Je ne suis pas philosophe. Mais on peut « philosopher » dès qu'on parle des petites choses essentielles de la vie. C'était le nom original, et on l'a gardé.

Claude : Et tu parles donc avec les gens ?



Le repos du guerrier, c'est encore de la philosophie. Santé !

Bernard : Oui, oui, mais il y a parfois aussi de beaux silences, et de beaux accidents.

En marchant dans le Condroz, en sortant d'un bois, on est tombé sur un paysage magnifique. Je fais de la méditation depuis une dizaine d'années, et j'ai proposé une petite méditation collective face à cette vue splendide. Une autre fois, dans une clairière, quelqu'un a ramassé du bois mort, « toc toc », tiens cela sonne bien, on a improvisé une polyrythmie contre le tronc des épicéas. Mais rien n'est prévu, ni obligatoire.

Cela se passe simplement « comme ça ».

Le principe de ces spectacles itinérants a fait des jeunes, aussi. Il y a plein de compagnies qui font ça aujourd'hui – quand ils ont des spectacles qui le permettent !

Claude : Tu as aussi un projet avec vélo ?



Bernard : Ne vendons pas la peau de l'ours... J'ai un copain qui a fait Lisbonne Riga en vélo électrique, en rechargeant sa batterie avec un panneau solaire mobile, et sans jamais toucher une prise électrique. On réfléchit à comment adapter la formule à mes spectacles. En vélo, cela me permettrait de faire des étapes de 50/70 kilomètres. Je suis en train de « tripper » là-dessus : je ferais bien le tour des églises romanes de Poitou-Charentes à vélo avec « Pieces of Peace », qui a peut-être une dimension plus « spirituelle ».

Claude : Tu enregistres encore des disques ?

Bernard : Oui, et je les vends après mes spectacles, cela participe à la « rétribution » de mon travail. Je les enregistre chez moi, où je me suis construit un petit studio. Aujourd'hui, avec un bon micro, un ordi et « Logic Pro », tu peux vraiment faire de belles choses. Cela participe à ma petite « économie du spectacle ».

J'ai une vidéo sur Youtube, « Petite Fleur », bon, la musique n'est pas de moi, mais j'ai quand même des droits d'interprète, j'ai 15 000 vues, j'ai touché 96 centimes (rire de Claude). Merde, c'est débile, quoi. Je ne suis pas vénal, mais les choses doivent quand même répondre à une certaine logique économique.

Quand je vends trois CD à la fin du concert, cela paye mon sandwich du lendemain. Le problème, c'est que les gens sont de moins en moins souvent équipés de lecteurs CD. Alors ils m'écoutent en voiture. Une dame m'a dit : « Je vous écoute tous les jours. "Pieces of Peace", dans les embouteillages, c'est super, parce que c'est très calme » (rires).

Claude : Il est temps de se remettre en route pour la salle de ce soir (3). Tu veux encore ajouter quelque chose ?



Bernard : *Que je cherche d'autres façons de partager mon art, qui me plaisent, et qui plaisent au public, et qui me permette d'en vivre.*

Il y a un gros travail de préparation en amont, il ne faut pas le nier, mais je suis beaucoup moins « fatigué » en marchant 250 kilomètres en quinze jours, en chantant tous les soirs, qu'en faisant deux mille kilomètres tout seul en bagnole pour un « one shot » quelque part dans le Sud de la France.

Pour les concerts à l'étranger, j'essaye d'adapter le concept, de me déplacer en train dès que je le peux.

Mais cela a un coût absurde, que l'organisateur doit accepter de prendre en charge.

J'ai récemment été chanter au Portugal, j'étais prêt à passer deux fois 24 heures en train pour y aller, je bouquine, j'écris, je m'arrange, mais les billets d'avion, c'était 120 euros, et en train, 450. Et l'organisateur m'a dit : « Viens en avion ».

Cette tarification est totalement absurde. Le jour où ce sera l'inverse, et où les billets d'avion coûteront trois fois plus cher que les billets de train, la discussion sera sans doute plus facile.

Propos recueillis par Claude SEMAL sous un baobab du Parc d'Egmont, le 13 juin 2023.

(1) Inspirée par la pédagogie de Jacques Lecoq, maître du « théâtre de mouvement », « Lassaâd » est, avec « De Kleine Academie », une des deux écoles qui pratiquent cet enseignement à Bruxelles.

(2) Célèbre festival international des Arts de la Rue, dans la province du Luxembourg.

(3) Dernier rendez-vous de la « Marche des Philosophes » de Bernard Massuir ce jeudi 15 juin à la Brasserie Illegaal 300 rue Bollinckx à 1190 à Forest (à 20h30, et on fait la fête après !).

(4) Dans « Salto Vocale », il y a toutefois une très belle et très courte chanson de Bernard.

Pour découvrir les prochains concerts de Bernard, ou pour faire plus amplement connaissance avec ses spectacles, c'est par ici : <https://www.bernardmassuir.be/>

<https://www.asymptotique.be/interview-de-bernard-massuir-la-chanson-qui-marche/>

Chanter le fantastique social

Boris Vian et Raymond Queneau aimaient ses livres. Juliette Gréco l'a chanté. Son nom évoque le « Quai des brumes » et des histoires de mauvais garçons. Mais, avec Pierre Mac Orlan, les vieilles histoires d'aventuriers et de paumés prennent la froide grandeur de mythes désillusionnés.

Il s'appelait Pierre Dumarchey. Comme il aimait le Nord, les pays postés sur des rivages tempétueux, l'Écosse, il choisit de s'appeler Pierre Mac Orlan (1882-1970). Si plusieurs de ses romans maintiennent leur présence en collection de poche, l'univers qui constitua sa géographie personnelle, les grands thèmes de ses histoires ont été repoussés, sinon balayés, par le temps qui passe et s'accélère : la guerre de 1914-1918, le Montmartre du début du XXe siècle, le romantisme du vagabond, du soldat et du marin, l'image de la femme contrainte à occuper un rang inférieur voire à s'adonner à la prostitution, la mythologie du corsaire et du pirate, la fascination pour les grandes cités et les villes portuaires. De quoi faire de celui qui fut longtemps reconnu, y compris par ses pairs, comme un écrivain unique et nécessaire un auteur « rétro », sinon rétrogradé.

Or l'intérêt de son œuvre à présent tient notamment à la mise à distance des clichés associés aux décennies d'avant la seconde guerre mondiale et qu'ont largement entretenus certains de ses contemporains. Montmartre au temps de la bohème, c'était un lieu d'enchantement ? Pas du tout, dit Mac Orlan, mais une terre de misère. L'attrait de l'aventure exotique, c'était une exaltation comme il n'en existe plus ? Nullement, répond l'homme au béret écossais et au perroquet dressé sur l'épaule. L'aventure active n'est que malheur et désillusion ; on doit lui préférer l'« aventure immobile », c'est-à-dire fictive. La population marginale qui défie lois et morale dans la clandestinité rayonne-t-elle de la poésie que lui attribuent peintres et écrivains ? En aucune façon, démontre-t-il. Les clandestins de la société ne sont qu'exploités et exploités, tels ses personnages qui survivent dans des bouges, des hôtels miteux ou des casernes abruptes.

Mac Orlan-Dumarchey ne peut revendiquer des origines prolétaires. Son père était un officier d'infanterie. Celui-ci étant mort jeune, le garçon fut élevé par un tuteur, inspecteur d'académie qui plaça cet enfant de Péronne (Somme) dans un lycée d'Orléans. En 1899, l'orphelin rompit les amarres et tenta, précisément, l'aventure dont il avait, alors, une idée galvanisante. Direction Paris. Là, il connaît la faim, cruellement. « *Je portais à la main pour tout bagage un sac de toile qui contenait une paire de chaussures de rugby et quelques pièces d'habillement d'une valeur plus modeste* », conte-t-il dans *Vlaminck* (1947). Il exerce divers métiers éphémères, pense surtout qu'il peut dessiner et vendre des dessins dans la rue. Il va partout où il peut aller : Londres, Bruges, Naples, la Tunisie... Une fois le service militaire accompli, il propose des bandes dessinées à Paris. Si elles sont publiées, un dessinateur, le grand Gus Bofa, dont il fait la connaissance en 1908, lui dit que les textes de ses dessins sont meilleurs que ses images, qu'il ferait mieux d'écrire. Mac Orlan dessinera toujours un peu au cours de sa vie, mais il se met au conte puis au roman humoristique. Il rencontre un certain succès, surtout avec *La Maison du retour éccœurant* (1912), auquel, plus tard, Boris Vian aimera se référer. Le style est loufoque, blagueur, absurde. Le jeune écrivain gagne quelques sous et quelque estime. Mais la guerre le renvoie dans cette armée dont il prise la fraternité des humbles et un certain folklore.

En août 1914, il est incorporé dans l'infanterie. Il reste mobilisé pendant deux ans, puis, blessé, est soigné avant d'être rendu à la vie civile au moment de l'armistice. Pour lui, comme pour des millions de soldats, ces années sont terribles. On oublie souvent de faire figurer Mac Orlan parmi les grands écrivains qui ont témoigné de la guerre. On le classe loin derrière Maurice Genevoix, Roland Dorgelès, Henri Barbusse. À tort. *Les Poissons morts* (1917) narre d'une manière sèche et tendre à la fois la marche épuisante, illogique, angoissante, hébétée d'un régiment passant par la Lorraine, l'Artois, Verdun et la Somme. Il est dédié « *aux morts du 269e de ligne, mes camarades (⊥)* ».

Bientôt, Mac Orlan affirme un talent fertile. Il continue d'explorer sa veine humoristique, revient sur les années de guerre, théorise certaines de ses idées (*Petit Manuel du parfait aventurier*, 1920), compose des poèmes en prose, décrit les cités où il a aimé vivre (*Brest*, 1926), salue les peintres qu'il affectionne (l'ensemble de ces essais sera réuni dans *Masques sur mesure* en 1937 et 1965) et donne libre cours à une ample inspiration romanesque pendant de longues années. Sa fiction est double : elle fouille les coins obscurs de la société qui change sous ses yeux (*Le Quai des brumes*, 1927) et réinvente un monde ancien, celui des bourlingueurs bagarreurs sur les mers (*L'Ancre de miséricorde*, 1941). Pendant dix ans reporter – il interviewe petits et grands de ce monde, jusqu'à Benito Mussolini –, il met fin un jour à cette agitation et s'installe à Saint-Cyr-sur-Morin (en Seine-et-Marne), comme s'il ne voulait plus voir le malheur qu'il a vécu ou discerné dans ses errances sur une planète hantée, selon ses termes, par la folie du sang répandu. Il sera très silencieux pendant l'Occupation. Il mourra dans ce village, ayant reçu le Tout-Paris en cette campagne lointaine. Parmi les passants, Raymond

Queneau, qui préfaça l'édition des *Œuvres complètes* en reliant Mac Orlan à Gérard de Nerval et en notant : « Ce monde disparu de mauvais garçons et d'inquiétants personnages va prendre sa place à côté de celui des petites gens et des affranchis de Pétrone (2). »

En réalité, l'écrivain s'isola progressivement de Paris après 1945. Élu à l'académie Goncourt en 1950, il revenait dans la capitale pour les réunions les plus inévitables. Mais il se replia de plus en plus, comme si la peur de la faim et de la violence ne le quittait pas et exigeait que les ponts soient un jour définitivement coupés. Cachait-il des épisodes de sa vie particulièrement traumatisants ? C'est vraisemblable. C'est ce qu'ont pu ressentir ses principaux biographes, Jean-Claude Lamy (*Mac Orlan, l'aventurier immobile*, Albin Michel, 2002) et Bernard Baritaud (*Mac Orlan, sa vie, son temps*, Droz, 1992). Mac Orlan lui-même confie dans *Chansons pour accordéon* : « Plus je vieillis, plus je tiens à garder pour moi les résultats de mes propres expériences qui ne sont pas encourageants. » Toutefois, si l'on cherche des démêlés avec la police, on ne trouve guère que des fichages pour avoir écrit des romans érotiques sous pseudonyme – ce qui faillit lui interdire la dignité de commandeur de la Légion d'honneur. En 1966, André Malraux sut tout de même la lui obtenir.

[...] Mais la lumière est-elle si froide, comme il le prétend ? Si la froideur est une technique, les sentiments humains sont bien là, tournés vers les soldats unis dans leurs souffrances, les enfants qui croient encore à leurs rêves, les fauchés qui ne savent de quoi demain sera fait. Ces miséreux ont beaucoup de lui-même, ils font des croquis qu'ils proposent aux bourgeois ou ils essaient d'écrire des livres. Si froidure, si glacis il y a, cela vient des sensations sous-jacentes à sa formule du « fantastique social », qu'il a imaginée et qui lui a été beaucoup empruntée. Cette formule amalgame d'une manière visionnaire les bouleversements techniques et sociaux d'un univers aux nouveautés menaçantes, d'une ère où ondes gravitationnelles, guerres aveugles et idéologies furieuses annoncent des tragédies inconnues. En ce sens, Mac Orlan, surtout dans certains de ses poèmes, est un observateur des métamorphoses industrielles et n'est pas très éloigné d'un Fernand Léger, qui, pourtant, ne figure pas parmi ses artistes frères, à la différence de Jules Pascin, Maurice de Vlaminck ou Pablo Picasso. N'est-il pas aussi, dans ce registre de la modernité des années 1920-1930, le scénariste du film de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* ?

La persistance de sa notoriété vient précisément du cinéma. Mais une bonne partie des malentendus aussi. *Le Quai des brumes*, en tant que roman, est la geste d'un marginal qui vit au jour le jour sur la butte Montmartre et trouve une mort espérée dans un régiment de l'est de la France. Réalisé par Marcel Carné, scénario de Jacques Prévert, le film *Quai des brumes* – avec Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon... – est l'histoire d'un déserteur qui, au Havre, cherche à quitter la France par la mer. En passant du « fantastique social » de l'auteur au « réalisme poétique » du réalisateur, l'objet n'a plus tout à fait le même goût. Davantage de passion brûlante chez Prévert et Carné. Des sentiments incertains, troubles, étouffés chez Mac Orlan. Et aucunement ce romantisme de l'aventure que d'autres cinéastes (Julien Duvivier, par exemple, pour *La Bandera*) sont également allés chercher chez lui.

C'est par la chanson que l'on peut entrer aussi dans l'œuvre macorlanienne, ou bien en sortir pour en prolonger en soi-même les vibrations étranges. Les grandes chanteuses des années 1950-1960, Germaine Montero, Monique Morelli, Catherine Sauvage, Juliette Gréco, et des musiciens comme Lino Léonardi ou Léo Ferré s'en sont emparés pour sublimer le genre réaliste. Elles continuent d'être reprises par de jeunes chanteurs. *La Chanson de Margaret*, *Le Pont du Nord*, *La Fille de Londres* saisissent instants et états d'âme. Leurs personnages sont généralement des femmes, leur univers un monde soldatesque désenchanté et pourtant admiré comme un refuge plus chaleureux que les autres havres pour déshérités. Les regrets y tournent en valse ou en goulantes. Mille secrets intimes s'y cachent et leurs mots sont parfois argotiques ou antiques : « Je n'ai plus rien en survivance/Et quand je bois un coup d'trop/Je sais que ma dernière chance/sera de faire un trou dans l'eau. » La pudeur s'y laisse déborder par les tressautements d'un cœur qui semble sortir malgré lui de l'ombre.

De ses *Chansons pour accordéon*, Pierre Mac Orlan disait : « Elles furent écrites pour me libérer de cette mélancolie vague qui naît des documents perdus et d'œuvres oubliées. Elles sont les résultats particuliers de mes expériences : celles qui peuvent entretenir la sagesse des camps et des routes, parcourues à pied. » À pied. Mac Orlan, c'est le monde, la misère et la souffrance vus à la hauteur d'un fantassin de petite taille.

Comme l'écrivait Queneau, tous ceux qui « négligent les modes littéraires » et gardent un vif amour « pour les ressources des vies imaginaires et les vertus d'une mémoire réactivée » continueront à saluer Mac Orlan, ses pirates et gentlemen de la nuit, ses visions de pluie sur les solitaires.

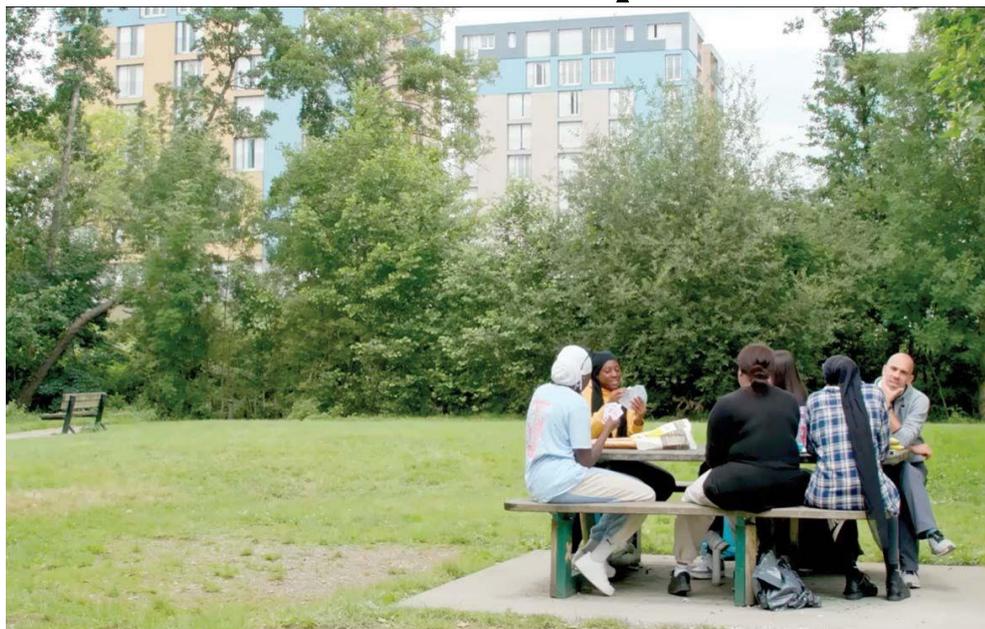
Gilles COSTAZ (Monde diplomatique, septembre 2023), journaliste, président du comité et du prix Mac Orlan.

(1) *Les Poissons morts*, illustré de dessins de David B., Liénart, Paris, 2018.

(2) Raymond Queneau, préface à Pierre Mac Orlan, *Œuvres complètes*, édition établie par Gilbert Sigaux, Edito Service - Le Cercle du Bibliophile, Genève, 1969, en vingt-cinq volumes. La majeure partie des livres de Mac Orlan a paru chez Gallimard dans la collection « Folio ».

Production audiovisuelle

En Mayenne, le cinéma autonome et coopératif



En Mayenne, des professionnels du cinéma s'organisent au sein d'une société coopérative d'intérêt collectif destinée à la production audiovisuelle. Ensemble, ils inventent un contre-modèle productif à rebours d'une industrie toujours plus tournée vers la rentabilité économique.

« ... Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. » (Samuel Beckett)

Nous sommes quelques dizaines, tous liés à des titres divers à la Mayenne et au cinéma : auteurs, réalisateurs, techniciens, programmeurs, gestionnaires de salles, enseignants, formateurs... Au long des années 2010, nous avons peu à peu compris que la numérisation en cours du cinéma ne se réduisait pas à une transformation technique des méthodes de montage et de postproduction, puis des caméras, des projecteurs et des autres appareillages filmiques. Il s'agit d'une mutation globale, plus importante que l'irruption de la télévision dans les années 1960-1970, qui se traduit en particulier par trois phénomènes, déjà présents à la fin des années 2010 et que les années de pandémie ont accélérés d'une manière irréversible.

I. Les grandes plateformes de streaming (Netflix, Disney, Apple, Warner, Paramount, Amazon...) ont acquis un poids tel, dans la production et la diffusion des films, comme dans l'évolution des pratiques des spectateurs, que toute l'industrie du cinéma doit se réorganiser autour d'elles. Or ce sont des structures qui se déploient dans tout le champ des divertissements : pas seulement le cinéma, mais les séries, les jeux, les spectacles, les parcs à thème, le sport, etc. Même si elles sont devenues les principales productrices du cinéma mondial, les films ne sont pas au centre de leurs préoccupations, ils ne sont qu'un élément secondaire (certes encore paré de certains prestiges) du flux addictif destiné à leurs utilisateurs. C'est ainsi que Hollywood produit désormais moins des films (encore que la surprise de grandes œuvres intempestives y soit toujours possible) que des marques indéfiniment déclinables en jeux vidéo, séries, films, spectacles immersifs...

2. Fondée sur une relative redistribution des gains des télévisions et des recettes en salles des films américains en vue du financement de l'ensemble de la filière cinématographique, « l'exception culturelle française » a sans doute permis, pendant plus de trois décennies, la réalisation de nombreux films et, incidemment, la garantie de nombreux emplois. Non sans dérives : habitudes de l'entre-soi, standardisation des tristement dénommés « films du milieu » (moyens budgets, moyennes ambitions, moyens regards critiques, moyen intérêt pour les spectateurs). Dans le nouveau contexte, cette « exception » est très menacée. Le gouvernement français et ses homologues européens, ayant déjà perdu la bataille des plateformes (aujourd'hui toutes américaines), se concentrent sur la négociation avec ces dernières d'une offre de contenus. Or les plateformes, de même que de plus en plus les producteurs français et européens, sont d'abord intéressées par les séries et, en matière de cinéma, elles tendent à imposer leur logique de marques, franchises, niches (avec *Astérix*, *Arsène Lupin*, *Le Petit Nicolas*, *Les Trois Mousquetaires*... en *Super French Heroes*).

3. En marge de ces grandes tendances, le numérique favorise la production et la diffusion effervescentes de « nouvelles images » qui bouleversent les découpages administratifs préétablis (du type en France cinéma/audiovisuel/multimédia), mais ne relèvent certes pas toutes, et sans doute même pas principalement, de ce que nous appelons « cinéma ».

Dans toute cette période, nous avons été alarmés par le retard dans l'élaboration de pensées et actions « alternatives » à la hauteur de la situation. Dans le monde du cinéma en France, en réalité très intégré institutionnellement et très dépendant du marché mondial, nous avons trouvé beaucoup de poses rebelles et de proclamations radicales, mais très peu de manifestations d'autonomie, si minimales fussent-elles. Peut-être parce que nous sommes en Mayenne peu nombreux, sans grands moyens, sur un territoire mal identifié, nous considérons que nous avons une chance historique de nous orienter vers davantage d'autonomie dans nos réalisations comme dans notre fonctionnement, vers une plus grande affirmation de nos particularités artistiques, sociales et politiques, comme de répondre à nos intérêts économiques bien compris, qui n'ont pas vocation à se subordonner une fois pour toutes à ceux de « la grande famille du cinéma ».

Une forme juridique au service de l'expérimentation sociale

Notre première décision a été de créer ensemble, en décembre 2021, la société coopérative SCIC Films de l'Ymagier. Il y a toute une tradition de sociétés coopératives, singulièrement en France, liées à l'histoire du mouvement ouvrier et parfois à celle des utopies de Robert Owen, Charles Fourier, Jean-Baptiste Godin et autres. Il y a aussi, ces dernières années, un regain de vitalité des coopératives, et plus généralement de ce que l'on appelle désormais « économie sociale et solidaire ». Sans doute ne faut-il pas idéaliser cet univers coopératif, qui doit se débattre, génération après génération, dans toutes sortes de difficultés et d'ambiguïtés dérivant de sa contradiction fondamentale : affirmer des valeurs non marchandes dans un monde entièrement régi par la loi de la marchandise. Mais il reste encore, sous certaines conditions, une forme susceptible de favoriser l'expérimentation sociale – telle est en tout cas notre conviction.

En créant la SCIC Films de l'Ymagier, nous avons pu tirer parti des expériences nombreuses liées à ce renouveau actuel, sensible en Mayenne à travers un réseau de sociétés coopératives déjà existantes, comme Mayenne Bois Énergie à Mayenne, L'Archipel à Montflours, L'Épicerie de Fontaine-Daniel, etc. Il est vrai que le choix d'une forme juridique coopérative est encore très inhabituel dans le milieu français du cinéma. S'il y existe de longue date quelques « sociétés coopératives de production » (SCOP), constituées essentiellement de salariés, on n'y trouve pratiquement pas de « sociétés coopératives d'intérêt collectif » (SCIC), reposant sur un multisociétariat. Quelques salles de cinéma en France sont gérées par des SCIC – dont les trois salles du cinéma Le Vox à Mayenne depuis 2017 – mais dans le domaine de la production cinématographique le cas de figure est encore très rare.



Une SCIC est d'abord une société comme une autre, enregistrée au tribunal de commerce et administrée par un gérant (dans le cas des Films de l'Ymagier, c'est une SARL avec deux cogérants, élus pour une durée de trois ans), mais elle présente au moins deux traits distinctifs : d'une part, elle est ouverte à différentes catégories de sociétaires, en dehors des salariés ou producteurs de biens et de services dans un champ d'activité donné, d'autre part elle est tenue de reverser une partie de ses bénéfices à des fonds de réserve impartageables. Dès sa création, la SCIC Films de l'Ymagier a en outre procédé à deux choix radicaux qui lui sont propres : les sociétaires sont regroupés en un seul « collège de vote », où un sociétaire = une voix, quel que soit le nombre de parts souscrites par chacun dans la société ; la société exclut pour ses membres toute finalité lucrative, les bénéfices étant placés en totalité dans les fonds de réserve, aucun dividende ne peut être versé aux sociétaires.

La SCIC est donc une forme juridique, avec ses contraintes et exigences, plus fortes que dans un collectif informel ou une association, mais ce cadre parfois contraignant garantit la pérennité de l'esprit du projet initial. Tel est en tout cas notre pari.

Le modèle coopératif nous intéresse parce qu'il implique un esprit d'entraide et de services mutuels entre ses membres. Plus spécifiquement. Il ouvre la voie à des expérimentations collectives, dont un film comme *La Team du futur*, un documentaire réalisé par cinq sociétaires de la SCIC dans le quartier du Pavement à Laval, est pour nous une préfiguration. Ensuite, les méthodes de travail, règles de fonctionnement et procédures internes sont à inventer d'une manière collective, en apprenant péniblement des expériences, heureuses et malheureuses.

Que fabriquons-nous ?

La première vocation de notre SCIC est de produire des films. Comme tout un pan du cinéma français – et sans doute le plus intéressant artistiquement –, nous sommes voués à fonctionner avec peu d'argent. C'est donc par goût mais aussi par nécessité économique que nous privilégions le genre documentaire.

Sans refuser les formats audiovisuels préétablis, nous ne voulons pas nous y restreindre : la multiplication actuelle des supports de diffusion constitue de ce point de vue un appel à l'imagination, à l'audace, à l'expérimentation, à toutes les formes d'hybridation avec la fiction, les techniques d'animation, etc. Nous entendons cependant réserver une part de nos productions à des fictions, des séries, des essais poétiques, des créations multimédias, des installations et toutes formes d'œuvres expérimentales. Parmi les nouveaux projets engagés par la SCIC, il y a ainsi un documentaire, une création multimédia, un long-métrage de fiction, un court-métrage de fiction et surtout un projet collectif autour de la rivière La Mayenne (et indirectement la question majeure de l'eau), provisoirement intitulé *La Rivière*, qui impliquera la participation d'une dizaine de nos sociétaires.

Nous limitons nos réalisations au territoire de la Mayenne. Il ne s'agit pas d'une vision restrictive ou d'un excès de modestie, encore moins d'un culte de terroir. Plutôt d'une volonté de concentration (le bon vieux « penser globalement, agir localement »). Ce qui n'empêche pas chacun de développer des chantiers personnels ailleurs, avec d'autres. Ce qui n'empêche pas non plus d'accueillir des cinéastes venus de partout. Nous ne constituons pas un club voué à la défense exclusive des intérêts de ses membres. Nous attachons une importance essentielle au contraire à l'ouverture, à la plus grande diversité de propositions extérieures, au frottement avec d'autres regards, thématiques, perspectives formelles.

Nous nous soucions de la constitution d'un catalogue, que nous entendons diffuser sur tous les types de supports : chaînes de télévision, salles de cinéma, festivals, plateformes VOD, lieux informels... Au près du public mayennais, nous nous appuyons d'abord sur les ressources de certains de nos membres (SCIC Cinéma Le Vox, association Atmosphères 53...) et nous cultivons les partenariats utiles avec les salles de cinéma locales, le réseau des médiathèques et bibliothèques, etc.

Premier bilan

Y a-t-il un avenir pour la société coopérative des Films de l'Ymagier ? Nous l'ignorons, mais cela ne nous empêche pas de persévérer. L'année de gestation de la SCIC a été lente et difficile, consacrée pour beaucoup à la mise en place de la structure, de ses méthodes de fonctionnement, de ses moyens de communication interne et externe et de ses premiers financements. Les démarches en vue du recrutement nécessaire de salariés et de prestataires ont seulement pu être esquissées.

Difficulté première : nous sommes réunis par un territoire, mais nous n'y résidons pas tous ou pas d'une manière permanente. Chacun a sa vie personnelle, ses charges et ses contraintes, ses propres projets et ses travaux plus ou moins alimentaires, plus ou moins chronophages. Dans ces conditions, l'organisation de simples réunions tient vite du casse-tête et le recours à la « visio » ne règle pas tout. Nous ne sommes pas non plus une bande d'amis déjà constituée, nous n'avons pas ou peu d'habitudes antérieures de travail en commun, nous ne sommes pas tous de la même génération, nous avons des personnalités, des vécus, des situations sociales, des attentes, des sensibilités, des convictions différentes.

Il faut encore faire la part des egos d'artistes, des grandes ambitions et des petites mesquineries. Épiphénomènes sans doute inévitables mais facilement usants, acceptables seulement s'ils sont relégués à la marge au lieu d'occuper le devant du tableau. Une chose est d'accepter et même de vouloir le « dissensus démocratique », autre chose est de le faire vivre d'une manière constructive et créative. Quant à la faiblesse des ressources matérielles de la SCIC, si elle a des vertus (en premier lieu, l'incitation à faire beaucoup avec peu), elle peut aussi être décourageante et accentuer les tendances centrifuges qui menacent de tout disloquer.

La meilleure réponse à ces tensions est l'action en commun, mais celle-ci suppose un minimum de « règles du jeu ». Pour l'essentiel à inventer, puisqu'il n'existe guère de précédent de « société coopérative de production cinématographique ». L'autorégulation spontanée, même d'une petite structure, est une chimère. Il faut un formalisme, des règles, des procédures de décision et de contrôle, etc. Il y a toujours le risque, surtout au début, du trop peu de formes qui favorise en fait les plus grandes gueules ou les plus installés, les plus filous. Mais il y a aussi le risque inverse, déjà éprouvé dans notre première année d'existence, du trop de formes : des règles bien intentionnées, mais qui se révèlent prématurées et inapplicables, qui tendent à étouffer et à normaliser au lieu d'encourager les singularités. La seule voie en la matière est d'admettre de passer par des erreurs et de travailler à les corriger.

Une difficulté plus fondamentale qui se pose à une structure comme la nôtre est celle de sa position par rapport à l'argent, les institutions, le système organisé du cinéma. Sans doute avons-nous plus ou moins en commun tacitement une certaine méfiance vis-à-vis de l'évolution de l'industrie mondiale du cinéma, comme du ronronnement autosatisfait de son organisation étatique/lobbyiste en France. Nous ne prétendons pas pour autant nous situer dans une perspective d'autarcie totale. D'un point de vue artistique, certains d'entre nous sont plus expérimentateurs, d'autres moins ; certains se coulent volontiers dans les codes et les formats établis du documentaire et de la fiction, d'autres moins.

Mais nous avons tous en commun de vouloir que nos films soient réalisés, qu'ils soient vus et, au moins en partie, qu'ils nous permettent d'en vivre matériellement. Jusqu'à preuve du contraire, cela implique une certaine acceptation des circuits de financement du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia, comme des institutions qui leur sont liées (État, CNC, régions, télévisions, etc.). Reste à déterminer à quel degré, et quelles alternatives esquisser, au moins à titre de complément. Dans le cas des Films de l'Ymagier, les activités de formation et de valorisation du patrimoine local, comme les réponses à certaines commandes, peuvent constituer des sources d'autofinancement pour la structure et de rémunération pour ses membres, mais dans des limites assez étroites et toujours avec des risques, à assumer lucidement, de dispersion, de banalisation ou de subordination aux structures dont nous voulions précisément nous émanciper.

Nous n'avons pas de solution miracle, mais constituer, avec d'autres groupes et structures, par affinités, sur d'autres territoires, ne serait-ce qu'un début de réseau alternatif de production et de diffusion de films qui ait une consistance artistique et économique serait déjà une énorme avancée.

L'écueil principal de notre affaire est, paradoxalement, celui d'un certain « radicalisme ». À long terme, sans aucun doute, ce qui menace Les Films de l'Ymagier, comme tous les collectifs du même genre, est la dilution du projet initial dans le « *business as usual* », l'institutionnel, le conventionnel, l'insignifiance. Mais à très court terme, le plus grand danger est plutôt celui des postures et discours « radicaux » qui détournent du seul radicalisme qui vaille, celui des actions et des œuvres. Plus précisément, le danger prend cette forme bien française (moquée en son temps par un certain Karl Marx) de la surestimation du politique, c'est-à-dire de la croyance que « tout est politique », que tout doit être subordonné à la conquête et à l'exercice du pouvoir d'État. Alors que le simple exemple de ces deux courants réellement nouveaux du début du XXI^e siècle que sont l'écologie et le féminisme montre le contraire : ils se sont affirmés d'abord comme mouvements sociaux, bien avant de trouver une expression, partielle et réductrice, dans le champ politique.

Antoine GLÉMAIN, Cogérant de la SCIC Films de l'Ymagier, publié le 22 août 2023

La danse, outil de révolution



Photo Mario Tellez / La Tercera

« Si je ne peux pas danser dans votre révolution, je ne veux pas de votre révolution » : ces mots prêtés à l'anarchiste Emma Goldman résonnent furieusement en ce printemps 2023. Alors que les luttes contemporaines charrient leur lot de colère, au milieu des foules éclosent des chorégraphies qui font des corps dansants des outils résolument politiques.

Le 20 novembre 2019, une trentaine de femmes fait irruption au milieu d'une rue passante de Valparaiso au Chili. Sur une musique techno épurée, les yeux couverts d'un ruban noir, elles scandent : « *Y la culpa no era mía, ni donde estaba ni como vestía. El violador eras tú* » (« La coupable, ce n'était pas moi, ni mes fringues, ni l'endroit. Le violeur c'était toi »). D'un doigt pointé, accusateur, elles mettent en cause les policiers, l'État, les juges.

La performance « *Un violador en tu camino* » (« Un violeur sur ton chemin ») est née, et lorsqu'elle est reproduite cinq jours plus tard à Santiago, plus d'une centaine de femmes chante et danse en chœur alors que le Chili est secoué par une vaste contestation populaire. Martelé par le collectif LasTesis qui se soulève contre les violences de genre et l'impunité des agresseurs, ce chant va faire le tour du monde en quelques semaines. Tokyo, Tunis, New Delhi... Dans près de quarante pays, des femmes se bandent les yeux et rejouent la chorégraphie en faisant leurs les paroles des Chiliennes. Jusqu'en France.

Inspirées par LasTesis, les Rosies font danser les manifestantes et manifestants contre la réforme des retraites depuis plus de trois ans. Membres du groupe action d'Attac, elles enfilent bleu de travail, gants en latex jaunes, foulard rouge en hommage à Rosie la Riveteuse, icône de la culture pop américaine, et reprennent les tubes de Gala, Yelle, Aya Nakamura, pour imprimer leur message sur des airs familiers, festifs. Ces derniers mois, de nouvelles recrues viennent gonfler les rangs des Rosies à chaque manifestation, partager la colère du cortège, et la joie des danseuses : « *La danse, ce n'est pas la façon de faire la plus révolutionnaire au sens de prendre les pavés ou les armes* », concède Youlie Yamamoto, l'une des « artistes » fondatrices du mouvement. Mais « *si on peut résister en dansant, c'est une autre façon de faire qui n'est pas moins noble et qui au contraire est enthousiasmante et populaire* ».

Alors que la mobilisation contre la réforme des retraites dure et cède du terrain à la résignation, des figures émergent pour donner un nouveau souffle aux foules, la manifestation devient fête. À Paris, les grévistes sont aux platines sur le camion de la CGT cheminots, tandis qu'il flotte un air de soirée berlinoise chez les militants d'Alternatiba. De son corps animé par la musique, Mathilde Caillard a fait un outil politique. La techno-activiste veut déhancher la lutte pour rallier des personnes au-delà des cercles habituels : « *On ne le fera pas si on reste dans des techniques de mobilisation éculées, répétées, qu'on a vues et revues, on a besoin de choses nouvelles qui*

embarquent des nouvelles personnes qui sont peut-être plus résignées qu'avant, explique-t-elle. L'art et la culture, c'est peut-être un moyen de les toucher. »

De La Carmagnole au hip-hop

L'emballement récent des occurrences de la danse dans les manifestations rappelle que l'histoire de cette discipline s'écrit encore. Pourtant, elle est l'héritière d'une foule d'événements dont les traces sont parfois fragmentaires, tant l'acte est éphémère et distant des cadres institutionnels. Dès la Révolution française, La Carmagnole se chante et se danse dans les rues, et s'actualise à chaque sursaut révolutionnaire qui parcourt le pays. En 1932, le New Dance Group voit le jour dans les États-Unis de la Grande Dépression, et les danseuses qui prennent part aux protestations se retrouvent sous un slogan hautement politique : « *Dance is a weapon of the class struggle* » (« La danse est une arme de la lutte des classes »). Quatre ans plus tard, dans les usines françaises occupées par les ouvriers, les machines se taisent et l'accordéon résonne pour les bals des grévistes.

Il est toutefois impossible de penser la danse dans les luttes sociales sans la considérer comme un geste éminemment politique dans ses racines, impulsé par des corps qui le sont tout autant. La philosophe Elsa Dorlin rappelle le lien de filiation entre certaines danses et la martialité, les pratiques d'autodéfense des esclaves : « *Dès la fin du XVII^e siècle, l'article 16 du Code noir interdit, de jour comme de nuit, les attroupements, assemblées ou réunions, même festifs, d'esclaves appartenant à plusieurs maîtres. (...) On soupçonne un pas de danse d'être déjà un engagement au combat.* » En se rassemblant, les esclaves présentent pour la société coloniale un risque de se fédérer, et de fait, en reproduisant des gestes martiaux hérités de leur culture d'origine, ils pratiquent une forme d'entraînement, d'apprentissage commun d'un mouvement. Par la danse, ils apprennent à se défendre.

Habibitch par Pauline Scotto Di Cesare, 2021

De nombreuses danses sont ainsi fondamentalement politiques en raison des communautés et des contextes dans lesquels elles émergent. Politiques car elles émanent des classes populaires et peuvent aussi créer un espace d'expression à des populations marginalisées, comme l'illustre le hip-hop, né dans la précarité du Bronx, et la Ballroom Scene qui constitue une résistance de race dans les années 1960 : « *C'était une volonté de sortir du racisme systémique des compétitions de drag queens blanches* », explique Habibitch, danseuse queer et activiste. En proposant une conférence entre danse et stand-up intitulée *Decolonize the dancefloor*, elle s'attèle à garder vive la mémoire de ces danses nées de la marge, des discriminations, en luttant contre leur appropriation culturelle, contre l'idée que l'art et la culture doivent être neutres : « *Ces danses qu'on pratique, qu'on utilise, qui sont à la mode sont des danses politiques qui révèlent que la danse a toujours été un vecteur de conscientisation et de prise de parole politique.* »

Le chœur du bon côté

La danse serait ainsi l'arme sensible des désarmés. Pour l'artiste-chercheuse Luar Maria Escobar, la vulnérabilité « *peut être mobilisée comme un mode de résistance* ». Dans leur chorégraphie, LasTesis intègrent le « *squatting* », la genuflexion imposée aux militantes chiliennes lorsqu'elles sont fouillées après avoir été arrêtées. Collectivement, dans un autre contexte, « *elles rejouent ainsi une position de vulnérabilité pour la déjouer, pour en faire un geste de lutte et reconfigurer certains des rapports de force établis* » : « *Danser c'est aussi expérimenter, élargir ses répertoires de gestes, jusqu'alors parfois inconnus, c'est reconfigurer certains de ses répertoires d'action, et peut-être que danser en manifestation c'est pouvoir affirmer que la lutte se situe aussi du côté du sensible.* »

Par la danse, les corps se libèrent et font chœur. Des liens se créent autour d'idées, de revendications, d'objets de lutte, et donnent une force nouvelle à la résistance, « *une émancipation par le mouvement* » : « *Nos corps sont intrinsèquement politiques, déclare Habibitch. Forcément, quand ils se mettent en mouvement, ils deviennent des outils politiques, ou en tout cas de vocalisation d'identité et de positionnement sociaux et sociologiques.* »

En injectant de la joie dans le mouvement sans jamais le déconsidérer, la danse agit enfin comme une démonstration de force populaire mais pacifiste, comme un bouclier symbolique face à la répression : « *C'est plus difficile de réprimer des personnes qui dansent* », sourit Youlie Yamamoto, qui voit dans ses chorégraphies un moyen de ne pas se laisser paralyser par la peur des gaz et des coups, « *et en termes d'image, c'est une façon qui semble inoffensive, et qui pourtant derrière est très puissante, à la fois de faire passer le message mais aussi de faire en sorte que si ça tourne mal, ça se retourne contre eux* ».

Plateformes de streaming : un modèle à la dérive

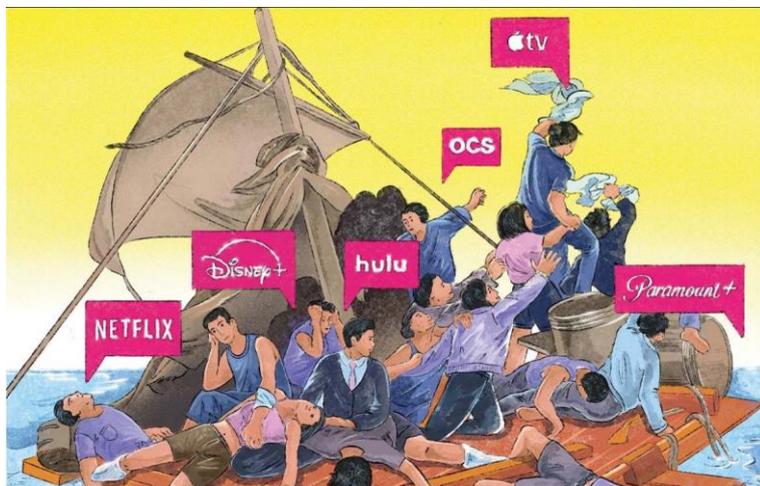


Illustration : Barbarian Flower

Peu regardants sur les dépenses tant qu'elles s'accompagnaient de la croissance du nombre de leurs abonnés, les géants des services de vidéo en ligne par abonnement révisent maintenant leur modèle. Pour Netflix et Disney, particulièrement, les nouvelles saisons qui s'ouvrent ont pour titre Réduction des coûts, Rentabilité et Augmentation des marges.

« Nous voulons être le havre de paix où vous pouvez explorer, être stimulés, vous amuser, vous détendre. Et nous ne voulons aucune polémique liée à l'exploitation des données de nos utilisateurs avec la publicité. » En janvier 2020, le message de Reed Hastings, PDG et fondateur de Netflix, se veut clair

et la sentence apparemment irrévocable. Jamais, ô grand jamais, sa plateforme ne ménagera la moindre place à des annonceurs qui risqueraient de fissurer le doux cocon dans lequel les abonnés de la plateforme peuvent se lover pendant des heures, navigant d'un épisode à l'autre sans être rappelés à leur condition de consommateur.

Et pourtant, deux ans plus tard, Hastings abandonne la bataille, admettant avoir commis une « erreur ». Voilà que le « havre de paix » ouvre ses portes à la publicité. L'inflexion opérée par Netflix a un objectif clair : être en mesure, grâce à ces revenus publicitaires, de proposer des formules d'abonnement moins onéreuses susceptibles d'attirer des téléspectateurs jusqu'à présent sourds à ses sirènes. Objectif atteint. Après un début d'année 2022 marqué par une baisse du nombre d'abonnés – une première dans son histoire – et la dégringolade du cours de son action, Netflix hume à nouveau le parfum entêtant de la croissance. Au dernier trimestre, 7,6 millions de comptes supplémentaires viennent s'ajouter aux quelque 220 millions d'abonnés existants. La profession de foi de Reed Hastings n'était qu'une vérité du moment, une promesse n'engageant que ceux qui n'auront pas pris le temps de se renseigner sur les piliers spirituels du maître des lieux. « J'ai deux religions : la satisfaction du client et les résultats d'exploitation. Tout le reste n'est que tactique », résume-t-il au *New York Times* en novembre 2022.

Le cas de la firme de Los Gatos n'est pas isolé. Lancée sans annonceurs en 2019, sa concurrente Disney+, confrontée elle aussi à une déperdition d'abonnés inédite, a également choisi d'actionner le levier publicitaire et de secouer le Picsou qui sommeillait au pays de Mickey. En février dernier, 7 000 salariés sont boutés hors du Royaume enchanté au nom de la « réduction des coûts » et de l'« amélioration des marges ». Bob Iger, le patron de Disney, se fait l'annonceur d'une ère nouvelle : « Il est temps de rationaliser notre formidable activité de streaming et de la mettre sur la voie de la croissance durable et de la rentabilité. » « Rationaliser », « croissance durable », « rentabilité » : il ferait carton plein au bingo de l'Amicale de Wall Street. Remercions-le d'avoir condensé en une phrase la nouvelle phase lancée par Netflix et Disney, pour reprendre une terminologie marvelienne.

Un Golden Globe, des chaussures

Nulle révolution en vue, donc. Ces plateformes, réputées un temps pour leurs libéralités, révisent simplement leurs tactiques, pour parler comme Hastings, toutes unies dans la folle quête des profits, rivales dans la bataille des parts de marché. À ceci près qu'employer le terme « plateformes » pour les décrire a quelque chose de trompeur en homogénéisant des acteurs très différents et des stratégies singulières. « Disney, qui a pour cœur d'activité la production de contenus audiovisuels, est dans une logique transmédiatique dont Disney+ n'est que l'un

des rouages. C'est un moyen différent de poursuivre l'exploitation de ses personnages et de ses univers faisant déjà l'objet de multiples déclinaisons», souligne Louis Wiart, professeur de communication à l'Université libre de Bruxelles et co-auteur avec Olivier Thuillas des *Plateformes à la conquête des industries culturelles* (Presses universitaires de Grenoble, 2023). Une série comme *The Mandalorian*, le plus gros succès de Disney+, constitue un cas d'école. Elle est à la fois dérivée d'un univers apparu au cinéma, *Star Wars*, et à l'origine d'une nouvelle gamme de produits dérivés. Le personnage de Grogu, alias « Baby Yoda », a rapidement colonisé les rayons jouets des supermarchés et, bien sûr, des boutiques des parcs d'attractions Disney en France, en Floride ou à Shanghai.

Contrairement à Disney, « Netflix n'a pas de parc d'attractions et a bien fait comprendre que sortir ses productions en salles ne l'intéressait pas, expose Lucien Perticoz, maître de conférences à l'université Jean Moulin Lyon 3 et auteur en 2019 d'un article comparant les stratégies de Netflix et Disney¹. Ils font du merchandising parce qu'ils disposent désormais de licences maison comme *Stranger Things*, mais l'essentiel des revenus provient de la vidéo en ligne. » Ce qui apparaît, face à Disney, comme une vulnérabilité : « Tous leurs œufs sont dans le même panier. » Un panier qu'Amazon, de son côté, souhaite voir toujours plus garni pour ses abonnés à Prime, service garantissant des livraisons ultrarapides sans frais de port et, entre autres, un accès au service de vidéo en ligne par abonnement (SVOD) Prime Video. Mais c'est en réalité le parcours inverse qu'espère faire emprunter Amazon à ses clients : venez pour la série blockbuster *Les Anneaux de pouvoir* (une première saison d'un demi-milliard de dollars) ou la « série d'auteur » *The Underground Railroad* du réalisateur oscarisé Barry Jenkins, restez pour commander votre nouveau thermos de café et votre bouillotte en forme de tortue ! Ou comme le fondateur d'Amazon Jeff Bezos l'a si brillamment conceptualisé en une fulgurance théorique : « Lorsque nous remportons un Golden Globe, cela nous aide à vendre plus de chaussures. » Difficile dès lors de connaître les réels bénéfices tirés de Prime Video, la plateforme n'apparaissant pas en tant que telle dans les rapports financiers du groupe. Une seule information dans ces documents : les « services par abonnement » d'Amazon ont généré un chiffre d'affaires net de 35 milliards de dollars en 2022, contre 25 milliards deux ans plus tôt (+40 %).

Autre mastodonte dont la stratégie repose sur un écosystème de services et d'applications, Apple a trouvé dans le streaming un moyen supplémentaire d'accroître la valeur symbolique de ses appareils. D'abord en associant son nom à des réalisateurs de renom dotés de castings rutilants. Dernier exemple en date : *Killers of the Flower Moon* de Martin Scorsese avec Leonardo DiCaprio et Robert De Niro, projeté lors du dernier Festival de Cannes. Apple exploite ensuite ses films et séries à « des fins publicitaires pour promouvoir la consommation de biens high-tech et leur intégration aux modes de vie des individus », notent Louis Wiart et Olivier Thuillas dans leur livre. Producteurs et annonceurs ne font plus qu'un, communiant devant l'autel dédié aux iPhone et MacBook. En septembre 2021, une enquête du *Wall Street Journal* montrait que les produits de la marque à la pomme apparaissaient pas moins de 700 fois au cours des 74 épisodes de séries disponibles sur Apple TV+ étudiés. Le record étant détenu par un épisode de *Ted Lasso*, avec 36 placements de produits, soit une moyenne de 1,24 produit par minute² !

Le syndrome de la chips

Malgré ces différences d'approche, ces plateformes emploient des armes similaires pour grignoter des parts de marché en dégainant des palanquées de « contenus » exclusifs. Pour Netflix, il n'en a pas toujours été ainsi. Les premières années, c'est par des accords passés avec des studios historiques que le pionnier du streaming, alors sans concurrent sérieux, gonflait son catalogue. Quelques centaines de millions de dollars par an suffisaient pour proposer la nouvelle trilogie *Star Wars* ou les films d'animation Pixar à ses abonnés. Les concurrents potentiels ont dû faire un choix. « Disney se trouvait devant un dilemme : soit ils passaient par un intermédiaire qui risquait à terme d'imposer ses règles, comme peuvent le faire Google ou Facebook, soit ils lançaient leur propre service de SVOD, avec des coûts de lancement faramineux », remarque Lucien Perticoz. Anticipant le tarissement du filon, c'est-à-dire l'arrivée d'une concurrence livrant bataille pour obtenir l'accès aux différents catalogues, Netflix a endossé le rôle de producteur pour devenir son propre fournisseur. Conjugué à la fin du feuilletonnage hebdomadaire, Netflix offrait un modèle de diffusion radicalement différent des acteurs traditionnels. Avec la mise en ligne simultanée de ses treize épisodes, *House of Cards*, série à gros budget réalisée en partie par David Fincher, a été dès 2013 l'incarnation parfaite de l'ambition affichée par la plateforme : donner à ses clients le « contrôle » sur le visionnage des programmes. « Les données qu'ils avaient à disposition leur donnaient raison. Quand les abonnés regardaient une série sur Netflix, c'était comme lorsqu'ils mangeaient des chips : personne n'en mangeait qu'une seule », soulignent les journalistes américains Dade Hayes et Dawn Chmielewski dans leur livre *Binge Times*³.

Mais ce régime *binge watching* (« visionnement en rafale » en français) a trouvé ses limites. Pour les téléspectateurs d'abord, sortant de ce « tunnel d'images avec le sentiment qu'aucune ne nous aura percutés, que rien ne se sera déposé en nous. Juste une sensation de nausée », cingle le producteur Romain Blondeau dans son pamphlet *Netflix, l'aliénation en série* (Le Seuil, 2022). Mais aussi pour Netflix, qui aura remarqué que ses concurrents ont le plus souvent préféré s'en tenir à une diffusion hebdomadaire des épisodes. « Pour maintenir ses rythmes de diffusion, et ne jamais relâcher l'attention de son audience, la plateforme s'est obligée à une cadence de production accélérée, écrit Romain Blondeau. Le monstre secrète son propre venin. La start-up californienne est prise dans un engrenage mécanique. Elle doit produire davantage et plus vite : en 2018, elle annonce investir 8 milliards de dollars dans les contenus, puis 14 milliards en 2019, 17 milliards en 2021. »

La suite est connue et a finalement contredit les prévisions du producteur. Les investissements de Netflix ont baissé de 5 % en 2022, et ils devraient encore tourner autour des 17 milliards cette année, tandis que Disney garde un œil rivé sur ses dépenses. L'appétit de ces ogres a semble-t-il des limites. Ou bien leur désir est ailleurs : leur nouveau credo, c'est la « religion des résultats d'exploitation », comme le confesse Ted Sarandos, co-PDG de la plateforme au grand N. « La clé pour moi n'est pas de dépenser toujours davantage mais plutôt : avez-vous un plus grand impact que vos concurrents avec chaque million de dollars investi ? » Comprendre : quels programmes rencontreront le même succès qu'auparavant tout en coûtant moins cher ? « Les programmes privilégiés vont être ce qu'on appelle des programmes de flux. Magazines, jeux, talk-shows, télé-réalité... Ils sont capables de fidéliser les téléspectateurs sur la durée en plus de ne pas être chers, explique Lucien Perticoz. On en revient à un modèle de chaîne de télévision classique, qui ne peut pas diffuser un contenu premium sur toutes les tranches horaires, à moins de faire exploser le coût de sa grille. »

Abondance, es-tu là ?

Les effets de cette nouvelle orientation des plateformes sur les productions se font ressentir bien au-delà des frontières états-uniennes, Netflix, Amazon et Disney s'étant immiscées depuis plusieurs années dans les filières sud-américaines, asiatiques, européennes. Menant à la fois à une folklorisation et à une uniformisation des productions pour combler les abonnés du monde entier, cette stratégie de « glocalisation », qui a abouti à des séries érigées en phénomènes de société, comme la sud-coréenne *Squid Game*, tire à chaque fois parti d'un savoir-faire préexistant à l'arrivée des plateformes. « Si Netflix se met à produire énormément en Corée du Sud, c'est certes parce qu'il y a une mode autour de la culture pop de ce pays, mais c'est aussi parce que l'écosystème sud-coréen de production cinématographique et audiovisuelle est très développé avec beaucoup de comédiens, de techniciens, de réalisateurs sur lesquels la plateforme peut s'appuyer », observe Louis Wiart.

La France n'a évidemment pas été en reste. L'implication des plateformes est même devenue une obligation légale pour Netflix, Amazon Prime Video, Disney+ et Apple TV+. Depuis l'année dernière et l'entrée en vigueur de la nouvelle chronologie des médias, ils doivent consacrer au moins 20% de leur chiffre d'affaires à la production hexagonale, séries et films confondus. Mais, bien avant d'en arriver là, les plateformes aux portefeuilles débordants avaient réussi sans mal à attirer des cinéastes ayant fait carrière dans le cinéma (Jean-Pierre Jeunet, Alexandre Aja, Louis Leterrier) ou des scénaristes qui ont émergé sur les chaînes de télévision historiques, comme Fanny Herrero, créatrice de *Dix pour cent*. « Les techniciens se sont aussi vu garantir des contrats de très longue durée, très bien payés, ajoute le producteur Charles Gillibert, fondateur de CG Cinéma. Lorsque vous produisez en face des films plus fragiles avec des incertitudes de financement et que vous cherchez des techniciens, des studios ou du matériel à louer, soit c'est deux fois trop cher, soit vous ne trouvez pas. » Sans tabler sur un prochain assèchement des financements par les plateformes, Charles Gillibert a cependant remarqué qu'ils avaient aussi changé de nature en France avec une « priorité donnée à quelques projets phares, qui ont vocation à créer de la notoriété pour la plateforme et à générer des abonnements, et des programmes de flux. Les budgets se resserrent beaucoup. Après des années d'abondance absolue, chaque euro est regardé de près ».

Ces nouveaux impératifs de rentabilité pourraient-ils déboucher sur un phénomène de concentration du secteur ? Le rachat de la Fox par Disney en 2019 a montré que, dans ce domaine, les coups de théâtre n'étaient pas impossibles. Et depuis un an, ce ne sont pas les combinaisons qui manquent pour alimenter les rumeurs : Netflix racheté par Apple, Netflix mangé par Microsoft, Disney avalé par Apple... Sans exclure ces scénarios a priori, Lucien Perticoz les aborde avec des pincettes tout en identifiant la cible idoine. « Le modèle de Netflix me paraît être le plus fragile, mais un rachat coûterait trop cher à ce stade, estime le chercheur. À moyen terme au moins, Netflix ne disparaîtra pas en tant que marque. Son logo est identifié, un certain nombre de films et de séries lui est associé. Elle s'est installée dans les imaginaires. »

Vincent GAUTIER, journaliste au Parisien, publié le 25 juillet 2023 (Socialter)