

# Depuis Mediapart, récit

par Naruna Kaplan de Macedo

L'origine du film, c'est le journal. Un journal en ligne, exclusivement web. L'écran blanc, les titres ocre ou bleus ou rouges, le logo du crieur. J'ai commencé à lire Mediapart début 2008. Le journal était encore en chantier et la rédaction avait fait appel aux abonnés de la première heure pour y tenir des « blogs », pour alimenter la couverture internationale. J'écrivais « Depuis Tel-Aviv », un blog qui narrait mon quotidien en Israël/Palestine où je m'interrogeais sur ce que cela voulait dire être juive (ou pas), être israélienne (ou pas), en m'adressant aux lecteurs français avec qui je partageais ce journal. Grâce au blog et au film que j'ai fait inspiré de celui-ci, j'ai rencontré la rédaction. Ils lisaient tout, commentaient tout, et je me suis retrouvée en débat virtuel avec un certain nombre d'entre eux.

Il y a eu la génération *Nouvel Obs*, la génération *Libé*, et un cinéphile se reconnaîtra un peu plus dans les *Cahiers* (oui mais lesquels?) ou dans *Positif*. Pour la prière du matin, je suis de la génération Mediapart : j'ai pris de l'assurance sur internet en même temps que mon journal transformait son site. J'ai appris à manier les codes de cet espace de pensée virtuel et concret, à mesure que le journal et ses lecteurs se formaient à la lecture en ligne, aux liens hypertextes, à l'attention plurielle qui découle de ce support. J'ai été formée politiquement par le journal, et mon expérience politique est indissociable de ces couleurs, de ces logos, de cette mise en page. Les scoops, les affaires, les éditos, les posts de blog, les commentaires, les partis pris, les disputes, les messages. Le tout à partir de la navigation, un joli mot qui contient tous les méandres qui vont avec l'outil internet, forcément *worldwide*, forcément protéiforme.

2015, c'est les attentats. Charlie, Hyper Cacher, Bataclan. Une période de confusion politique absolue, de désespoir collant. Nous sommes à un an et quelques mois de la présidentielle. Un horizon cataclysmique inévitable dont on s'efforce de minimiser l'importance, tout en craignant l'inéluctable arrivée. Les discours racistes sont banalisés, l'actualité est flux, les « duplex » sont partout, le direct a envahi les écrans et la dérision politique est constante, tout comme les buzz, les clashes et autres anglicismes,

qui ont durablement transformé le paysage médiatique avec lequel la société compose... et les cinéastes aussi. Mediapart faisait déjà figure d'exception, à contre-courant dans sa forme. Le moment était grave, on le sentait. Et puisque je ne savais pas comment agir, comment faire, quelles images poser sur l'angoisse, comment la cadrer, ni à partir de quoi travailler, j'ai eu l'idée d'aller voir les journalistes de la rédaction, que je ne connaissais pas en vrai, de les rencontrer In Real Life, IRL comme on dit. Je voulais circonscrire la catastrophe. Je le faisais en lisant ce journal, et l'idée du film était au départ comme un prolongement de la lecture. Trouver un cadre, toujours.

J'ai écrit à la rédaction, je leur ai demandé si je pouvais venir voir. C'est comme ça que j'ai formulé ma demande : « *Est-ce que je peux venir voir ?* » Voir s'il y aurait un film... On ne sait jamais à l'avance, si film il y a. C'est d'ailleurs dur de dire à quoi ça tient.

Dans ce cas, c'est à ma première conférence de rédaction que j'ai su/vu : la parole qui circule, l'amitié implicite dans les discussions, la passion dans les débats, dans les corps, les mains qui pianotent sur des téléphones, qui notent sur des cahiers. L'artisanat visible d'une profession que je ne connaissais qu'à travers les écrans de Hollywood. Une ambiance de bureau électrique tendue par deux générations de journalisme en dialogue. La démocratie au travail dans les discussions, la parité, l'hétérogène des positions politiques. Une amitié politique. J'aimais aussi l'idée de reprendre un « genre » cinématographique. Faire comme d'autres avant moi. *À la manière de...* Depardon, Jeuland et autres. Faire un film à partir d'un moment politique, « depuis » un journal, pour le contretemps que cela implique et le dialogue avec le cinéma (documentaire et/ou fiction) qui y est implicite.

Au-delà du lieu (un grand open space encadré de fenêtres, avec des bureaux blancs, des ordinateurs gris, des livres plus ou moins rangés dans des étagères), des sons (les cliquetis, les voix, les téléphones), c'est l'impression de voir le temps se déployer physiquement qui m'a assurée dans mon intuition de vouloir filmer. Les différents temps avec lesquels les journalistes composent : le temps court de la publication, le temps long de l'enquête, le temps d'un appel téléphonique, les temps de paroles, de discussions, de débat. Mais aussi le temps parallèle de l'actualité continue, ce « temps réel » autoproclamé, qui se déverse sur les tablettes, les smartphones et les réseaux dits sociaux. Filmer le présent pour ce qui vient après (la postérité? l'histoire?). En tout cas, un autre temps, un temps décalé de l'instant, par-delà l'immédiat. Je filmais des hommes et des femmes qui manient eux-mêmes l'image, le son, l'écrit, et il fallait distinguer ma place de cinéaste de celle des journalistes au sein même de la rédaction. Je me suis là encore appuyée sur le temps : je filme pour après, dans le temps long, dans un autre temps que le vôtre, je ne sais pas ce que je cherche et je voudrais le chercher avec vous, je cherche comment vous voir et vous entendre pour après, pour un temps qui viendra ensuite, je voudrais saisir de quoi est fait le temps dans lequel vous travaillez pour lui donner une autre dimension, par-delà l'actualité...

J'ai su par la suite que, comme tant d'autres choses au journal, ma présence avait été débattue et discutée. Je me suis imaginé une de ces assemblées que j'ai filmées par la suite, forcément homérique, pleine de débats et de tensions dramaturgiques. C'est resté hors champ. À moi on m'a dit : « *C'est O.K.* » Et à partir de ce O.K., j'ai eu accès à tout.

J'ai commencé les repérages en janvier 2016, et j'ai tout de suite commencé à filmer. Si j'allais faire un film, je me devais de pouvoir instantanément être en situation, de pouvoir ouvrir le dialogue autour du dispositif caméra/trépied/micros. Dispositif qui était entièrement nécessaire au processus d'invention de ma présence et de ma distance. C'est avec ce dispositif que j'ai compris que je pouvais filmer, comment je pouvais filmer.

Quelques semaines après le début des repérages, une journaliste un peu timide m'a assuré avoir oublié ma présence, elle-même s'avouant surprise de son égarement. J'étais évidemment ravie ! Je m'intégrais, je me fondais déjà dans le décor.

J'ai téléphoné à Serge Lalou, producteur du film, pour lui raconter mes avancées... et nous avons eu une discussion déterminante pour le reste des repérages et pour le filmage : bien sûr qu'il ne fallait pas se faire oublier, bien sûr que je ne pouvais jamais m'autoriser à ne pas être perçue comme étrangère au lieu, dans cet « ailleurs » si difficile à déterminer, en constant recadrage. D'abord parce que la place de la caméra se trouve avec l'objet qu'elle filme, pas à son insu. Et puis parce que ces journalistes devaient pouvoir se reposer sur une confiance absolue, confiance qui ne saurait s'inventer sans l'affirmation de ma présence. Je crois que j'ai commencé à trouver ma place dans la rédaction à ce moment précis.

Beaucoup a été dit sur la forme et le fond, leurs articulations artistiques, ce qui prime ou pas. Dans le cas de ce film, la forme a été dictée par les fonds, ou plutôt par l'absence de fonds. Il est toujours malaisé de parler d'argent, mais c'est quand même avec ça qu'on fait les films, alors... Pour le documentaire aujourd'hui il y a deux options : la télévision ou le cinéma. Nous avons fait des dossiers, car aujourd'hui, en France, c'est par l'écrit que l'on arrive (ou pas) à convaincre de ce qu'on veut filmer. Nous avons tenté toutes les chaînes, les grandes et les petites, les câblées et les cryptées, les « en clair » et les autres. Aucune ne nous a apporté son soutien, avançant des raisons parfois artistiques, souvent ouvertement politiques. En ce qui concerne le cinéma, le CNC est le sésame nécessaire à un début de production pour le grand écran. Là encore : refus. Alors nous avons fait comme on fait trop souvent aujourd'hui pour le documentaire. Nous avons fait sans argent. Le sujet du film (ce journal beaucoup décrié, beaucoup honni, beaucoup haï, disons les choses tout net) a peut-être été une des raisons de notre absence de financement. Peut-être. Mais le fait est que les documentaires ont beaucoup de mal à se financer... Et c'est aussi dû au fait que nous autres cinéastes de documentaires, souvent acculés à faire avec peu ou presque rien et toujours dans l'urgence que nous dictent nos sujets, nous nous habituons à faire autrement, à ne pas être payés, à mal payer celles et ceux qui

travaillent avec nous pour le film, qui travaillent pour le film avec nous. Nous avons cherché de l'argent partout, jusqu'en décembre 2016. Nous étions à quatre mois de la présidentielle quand j'ai décidé de filmer malgré tout. La production, Les Films d'Ici Méditerranée, a assuré une base financière ainsi que logistique qui m'a permis de me décharger d'un certain nombre de contraintes. Et nous avons fait un appel à dons auprès d'amis, ce qui nous a permis de payer (un peu) la monteuse, et d'acheter quelques matériaux nécessaires au montage.

Nous avons calculé par la suite que ce film a coûté en tout environ 300 000 euros, desquels seuls 30 000 ont été effectivement payés. Le nombre de films qui se font comme cela est écrasant, probablement une majorité. On en parle peu, parce qu'à partir du moment où l'on reçoit une subvention et où l'on doit rendre des comptes, ceux-ci sont soumis à un certain nombre de règles (salutaires, par ailleurs : on doit payer un salaire minimum à celles et ceux qui travaillent sur le film, on ne peut pas les faire travailler trop, ou alors il faut les payer en conséquence). Je suis en mesure de narrer d'autant plus librement mon expérience que ni moi ni la maison de production Les Films d'Ici Méditerranée n'avons de comptes à rendre à aucune institution. Celles et ceux qui ont travaillé avec moi l'ont fait parce qu'ils avaient envie de faire ce film, parce qu'ils avaient du temps et de l'argent à perdre avec moi, parce qu'ils avaient suffisamment de travail rémunéré à côté pour venir passer quelques heures au journal. Et si je ne peux en aucun cas me réjouir que le film se soit fait comme cela, je me dois d'essayer d'intégrer à une réflexion artistique cet élément de réalité avec lequel il a fallu composer des mois durant, et qui a eu un impact indéniable sur le film.

J'avais une bonne caméra à disposition, une BlackMagic avec laquelle je pouvais tourner en ProRes HQ, soit une qualité « broadcast », puisqu'il n'était pas question de renoncer à la possibilité de voir ce film exister une fois qu'il serait fini (exister, cela veut dire pouvoir trouver un public, et donc être diffusé). Cinq preneurs de son se sont relayés pour venir travailler avec moi dans les moments où je ne pouvais pas faire seule. La monteuse, Valérie Pico, a travaillé avec moi dès le début du tournage pour que nous puissions « rentrer » les rushes, parfois aussi les regarder un peu, commencer à inventer une histoire... C'est la première fois que je filmais ainsi seule de bout en bout, et j'ai découvert les plaisirs du cadre sans intermédiaire. Les gros plans se sont imposés à cause des difficultés du tournage dans ces bureaux exigus. J'étais souvent un peu écrasée, forcée de composer avec les murs, les tables, les bibliothèques. Il me fallait du recul, et donc (pour espérer un tant soit peu de profondeur de champ) des longues focales. Je pouvais ainsi filmer une discussion depuis un peu plus loin, pour m'assurer qu'il y avait de la vie à l'avant-plan, du mouvement dans le mouvement. La première chose qui m'a frappée visuellement, c'est le collectif, le fait que tout se fait en groupe. À n'en pas douter c'est une des choses qui ont organisé le filmage dès le début. Le groupe, les grappes, les réunions, les temps de palabre, le fait que les journalistes sont très rarement seuls... La notion de « ruche » était très importante pour la dramaturgie et il fallait qu'on sente que pendant qu'une chose se

passait d'autres avaient lieu... que cela crée du hors-champ de fait, que les cadres puissent déborder.

La solitude m'a incité à écrire. J'écrivais à mon équipe des lettres/emails, pour m'assurer que tout le monde sache ce qui avait été filmé, enregistré, quelles scènes on avait, ce que je voulais saisir ultérieurement. Un journal de bord hebdomadaire, que j'envoyais soit à tous, soit à quelques-uns. La monteuse, Valérie Pico, ne recevait évidemment ces messages qu'après avoir regardé avec moi les rushes, pour garder son regard intact avant visionnage, mais les preneurs de son et la production me répondaient, réagissant tant aux rebondissements de l'actualité qu'aux pensées que j'envoyais à propos du filmage. Ces échanges ont constitué une base de réflexion à partir de laquelle j'ai écrit la voix *off*, qui est venue à la fois pour assumer le point de vue de la narration, forcément subjectif, mais aussi pour donner à voir et entendre un certain nombre d'éléments factuels ou de rappels qui me semblaient nécessaires à la compréhension du déroulé des multiples rebondissements de la campagne présidentielle.

Avec Louise Botkay, cheffe opératrice de mes films précédents, nous avons repris l'idée du documentaire animalier : guetter pour mieux bondir, filmer beaucoup pour un instant saisi, ne pas lâcher un cadre avant que ce qu'on y avait rêvé adienne... J'ai essayé de reprendre ce type de filmage, qui avait aussi l'avantage de m'imposer là encore le contretemps. Très souvent j'avais l'impression (illusoire, forcément) qu'il me fallait suivre ce qui se passait dans la rédaction à la minute même. Un événement, une action de caméra, un autre événement, une autre action... C'était éreintant! D'autant que, comme aux Galeries Lafayette, il se passe évidemment toujours quelque chose. La meilleure manière de prendre le contrepoint filmique de cela, c'était de m'imposer cette attente. J'avoue avoir évidemment cédé parfois à l'urgence, mais tenter de la borner par un filmage posé a été une méthode contre le rythme effréné des remous de la « newsroom ».

Les gros plans, c'était aussi pour assumer la beauté que je voyais chez mes personnages, l'effet qu'ils et elles me faisaient. Assumer que je les voyais comme des personnages, justement. J'ai aimé les regarder, les observer, regarder la lumière dans leurs cheveux, un détail, une main. Et les gros plans, c'était aussi une façon de dire : je les vois comme ça. Là encore, le fait de ne pas avoir de médiateur a sans doute joué un rôle. Je les filmais comme je les regardais, sans la prise de distance qu'implique le dialogue avec un opérateur. Et j'ai très vite voulu assumer de filmer leur beauté comme un parti pris esthétique, pour la proposition éthique qu'il porterait. Ces journalistes sont beaux et belles parce qu'ils croient à quelque chose qui les dépasse, un *common*, un bien commun : l'information. Je voulais les mettre en scène comme des héros et des héroïnes, les cadrer de près, en insistant sur ce qui les magnifie, à savoir leur travail, leur amitié, et le collectif qu'ils et elles forment a été le premier guide de tournage.

Nous avions avec la monteuse des surnoms pour les journalistes : la jeune fille à la perle, Botticelli, Vélasquez, Delacroix. Elle qui ne connaissait pas pour de vrai les

journalistes se référait à eux avec ces codes. Par ailleurs, j'ai beaucoup travaillé en basse lumière, de nuit. La référence aux films hollywoodiens « noirs » était une évidence, et il fallait une image qui assume ce désir. C'est un travail qui a démarré au tournage, s'est prolongé au montage et s'est parachevé à l'étalonnage. La BlackMagic donne une grande amplitude à la captation. Nous avons pu travailler l'image en post-production comme pour une fiction, en assumant des couleurs fortes, qui racontent en elles-mêmes une histoire, qui assument la mise en scène.

Du côté du son, nous avons très vite abandonné l'idée des HF (micros-cravates), d'abord parce que leur son ne m'a jamais plu (trop caverneux, trop interne), et puis parce que j'ai très vite vu que cela gênait les journalistes à qui je demandais de les poser. Et là encore, le HF c'est un outil « mouchard »... Et puisqu'il n'était plus question de se faire oublier, on avait des perches ou des micros « zoom » que j'installais sur les bureaux à grand renfort de « *Ça tourne* », « *Je filme* », « *J'enregistre* ». Ne jamais se faire oublier était devenu un mantra ! Par-delà ces éléments techniques à la prise de son même, il y a eu un travail de montage et de « mix » énorme. Pour pallier les difficultés rencontrées pendant le tournage (open space bruyant, difficultés à isoler un dialogue d'un autre), et s'assurer que ce film de paroles soit parfaitement audible. Pour inventer la couleur du son de ce film, ni trop « propre », ni trop foisonnante. Et enfin pour rythmer, souligner, aider, bousculer l'image, avec des contrepoints et des adjuvants.

Pas de musique, et ce dès le début. Enfin, pas de musique autre que les interludes musicaux de Khaled Freak. Dès le montage la question de la présence des écrans s'est posée, et nous avons fait le choix de les monter plein cadre. Pour que le film se les approprie à part entière. Les journalistes étaient en permanence sur leurs téléphones, en lien avec le « flux » d'actu, de news, de nouvelles. Mais aussi en lien avec les commentaires qui se font autour d'un événement, les métacommentaires, vidéos comiques, « clips » internet. Dès les premières écritures j'ai eu envie de représenter cela. Les vidéos chantées de Khaled Freak se sont imposées. Autour de moi, beaucoup dansaient sur ses productions, et justement parce qu'elles étaient musicales, ces vidéos offraient une respiration par-delà le commentaire, permettant un comique sans verser dans la dangereuse ironie de la dérision. Les clips de Khaled Freak ont aussi permis au film d'interroger la représentation à l'écran de figures « connues ». Comment est-ce qu'on filme une figure médiatique ? La réponse s'est trouvée d'abord dans la rédaction même : les plateaux télé s'improvisent à la rédaction et n'ont en aucun cas les formalismes ou la rigueur des plateaux traditionnels. Pas de maquillage, par exemple (ce qui en indignait plus d'un !). Donc, d'une certaine manière, pas de transitions. C'est la vie, les caméras, le réel, la mise en scène de l'interview... tout ensemble.

J'ai pris le parti de beaucoup filmer Emmanuel Macron de dos pour pouvoir l'entendre, écouter ce qu'il avait à dire. Et aussi parce que je voulais à tout prix que ce soit les journalistes qui soient le centre du film, pas leur sujet/objet d'enquête.

Comment filmer celles et ceux dont les corps et les visages sont familiers, connus? C'est quoi un visage connu, d'ailleurs? Comment on arrive à les filmer autrement, d'une manière qui laisse entrevoir ce qu'on n'a pas encore vu? D'une certaine manière, la question s'est posée aussi pour Edwy Plenel et sa moustache... et plus généralement pour le journal en lui-même, Mediapart étant en soi, littéralement, un espace de projection pour mes contemporains. Qui y mettent des images, des idées, des rêves, des espoirs et des complots... Mediapart, héros/héraut, Superman d'aujourd'hui, journaliste justicier. Pendant le tournage, tous ceux à qui je parlais du film avaient des choses à dire sur la rédaction, ou encore des messages à lui transmettre! Je me devais sinon d'inclure cette propension fantasmagique à l'écran, du moins ne pas l'oublier dans la construction : je devais prendre en compte le fait que je filmais un objet qui dépasserait forcément le cadre de mon film.

Au départ j'avais écrit un film qui se passerait aux quatre coins de la France, pensant voyager avec les journalistes, les accompagner sur leurs terrains d'enquête. Le huis clos s'est imposé à cause de l'absence d'argent. Il se trouve que Mediapart était à vingt minutes en bus de chez moi, et c'est ce qui a permis que le film se fasse. J'ai pu continuer à travailler et gagner ici et là un peu de sous, tout en filmant au fil des événements ou de mes envies. C'est impossible de revenir sur le film une fois qu'il est fini, qu'il est fait. Il est composé de tous les « non-dits, non-filmés, non-montés » qui plus qu'un « hors-champ » sont le négatif, l'autre versant de l'impression vidéo. Mais autant je n'ai aucun mal à imaginer à quoi j'aurais dépensé de l'argent si le film en avait eu, autant je n'arrive pas à imaginer ce qu'aurait été un film hors les murs de la rédaction. Le lieu de la rédaction est devenu pour moi le centre de tout, à la fois déconnecté du réel et complètement tourné vers celui-ci. Avec le recul il me semble que cette plongée était nécessaire au film. Elle a par ailleurs été interrompue par le montage qui s'est construit comme un temps distinct, à part. Neuf mois où le temps s'est arrêté sur le temps filmé, le temps d'avant, neuf mois où j'ai pris sur moi de ne plus retourner à la rédaction, de travailler à partir de ce que j'avais saisi pendant le tournage et seulement pendant le tournage. Le film a donc été monté en neuf mois. Une gestation. Qui ne prend pas en compte les mois de travail en parallèle du filmage, plus techniques mais néanmoins fondamentaux : organiser, trier, visionner, noter.

Nous avons construit le film par sa fin, montant d'abord le nœud de la présidentielle : premier tour, entre-deux-tours et seconde visite de Macron à la rédaction, second tour... et les larmes d'Edwy Plenel face caméra, qui se sont imposées comme la conclusion du film dès le moment où je l'ai filmé. Les larmes d'Edwy, et les miennes puisqu'on m'entend hors champ, larmes qu'il explique : on a perdu encore une fois, nous les « *défenseurs du renouveau démocratique* », face à la monarchie présidentielle, nous avons perdu. Pendant longtemps, le montage s'est articulé autour de cette défaite. Peut-être d'ailleurs que si nous avions été plus pressés par le temps (« rendre » le film pour une chaîne, un impératif de festival...), le film aurait fini ainsi, comme un suspens tragique. Mais nous avons eu la chance de n'avoir

aucune obligation de rendement. Après un répit au montage, nous avons remanié la fin du film, et pu inclure le fait que c'est (aussi) dans un journalisme politique (donc d'investigation qu'il faudra chercher les armes pour lutter contre la résignation.

Le reste du film s'est monté dans la tension dialectique entre la construction d'une juste distanciation pour que la parole politique puisse s'entendre dans ses contradictions, une admiration assumée pour celles et ceux que je filmais, et l'intuition qu'il fallait restituer le moment de cette présidentielle sans céder aux sirènes de la chronologie pure. Les enquêtes filmées pendant mon tournage m'ont aidée en ponctuant le film de pas de côté, sur lesquels je m'appuyais comme sur des interprétations, à l'exemple des Football Leaks, une incarnation à l'écran de la question des privilèges, par ailleurs omniprésente pendant la campagne présidentielle. C'est Serge Lalou, mon producteur, qui a donné l'idée de cadrer le film avec les élections. Au moment où cela s'est décidé (souvenez-vous!), Alain Juppé avait déjà été déclaré président de la République, et la présidentielle semblait jouée d'avance. On s'est dit que ce serait une toile de fond. Évidemment, ce n'est pas tout à fait cela qui s'est passé puisque les rebondissements de la campagne ont été délirants, une trame dramaturgique en soi. Mais le fait d'avoir un cadre m'a probablement rassurée à mon insu, en me donnant la possibilité, à l'intérieur de ce cadre, de déployer les plis qu'il contenait. L'autre jambe sur laquelle le film s'est construit était cette « *fin de la gauche* » dont parle une journaliste au début du film. Cet effondrement de la social-démocratie en France, comme une mort annoncée... un MacGuffin dont on fait peu de cas, mais qui, inexorablement, crée un fil rouge, une piste de travail souterraine, qui au montage s'est avérée essentielle, parce qu'elle permettait d'affirmer le fait que le film se déroulait dans un lieu qui était un lieu d'annonciation politique en soi.

Au moment du tournage j'avais déjà rejoint l'Association pour le cinéma indépendant et sa diffusion (ACID), un collectif de cinéastes qui lutte pour une meilleure diffusion des films en salle, une conception politique de la distribution, de la salle, et du cinéma. J'ai pu compter sur l'appui technique et amical du groupe : faire des tests caméra avec d'autres réalisateurs/opérateurs, échanger sur les dangers de l'abus de gros plans, sur les limites des faux raccords. Le métier de cinéaste est paradoxalement un métier solitaire en ce que tout au sein de notre « industrie » nous incite à entrer en concurrence. Le fait d'avoir un groupe avec lequel palabrer, mais aussi un lieu de réflexion commune sur nos pratiques de cinéma, m'a sans doute permis de réfléchir à la démocratie à l'œuvre au sein du journal, et à ses limites dans le moment politique que je voulais filmer. Nous avons terminé le film en mars 2018, et les recherches pour la distribution ont commencé dans la foulée. À travers l'ACID, je savais que l'époque était proprement catastrophique pour les sorties. Les chiffres tombaient, implacables. Je me souviens encore d'un film merveilleux que j'avais soutenu, pourtant lauréat d'un prix prestigieux dans un festival renommé, qui avait fait 1503 entrées. Un cauchemar. Et pourtant... Quand Docks 66 et Ligne 7 ont décidé de prendre *Depuis Mediapart* pour le sortir en salle, j'ai été aux anges.



Une sortie en salle et ses corollaires (les affiches, le public, le pop-corn...), c'est encore pour moi le signe qu'un film est un film. D'un coup mon travail allait exister, et pour de vrai! Mais la salle est de plus en plus fragile, et la chronologie des médias que nous défendons à l'ACID est profondément menacée, a fortiori sur des films dits « fragiles » (documentaires de création ou autres fictions à microbudgets). La chronologie des médias, c'est une régulation contraignante qui fait qu'un film ne peut sortir en DVD ou VoD/VàD (ces derniers étant évidemment le vrai sujet) que plusieurs mois après une exploitation en salle. Cette chronologie est mise à mal par les faits, et à l'évidence, les spectateurs « consomment » des films de plus en plus depuis chez eux, de moins en moins en salle. Il y a des arguments contre la chronologie des médias. Je n'arrive pas à me résoudre à abandonner la salle pour les salons, le « voir ensemble » pour l'atomisation du chacun chez soi, sur son écran individuel. La salle me semble encore être un lieu important, pour la rencontre, pour l'inattendu, pour le rituel, pour l'imprévu. Les offres pléthoriques des plateformes (Netflix, Amazon et autres) font que pour attirer les spectateurs en salles nous devons, nous cinéastes, « performer » de plus en plus autour de nos films. Ce qui pose d'autres questions, nouvelles et complexes. Pour la sortie de mon film, j'ai pris un immense plaisir à sillonner la France, parler de mon film, parler de Mediapart, parler de mon travail et de ce moment depuis lequel le film s'est fait. Il se trouve que j'aime faire cela. Et que le sujet de mon film se prête à des débats qui combinent aisément le sujet et l'objet cinématographique. Mais... Un cinéaste moins enclin à faire ce type de « show » pourrait voir son film pénalisé. Un cinéaste dont le « sujet » est moins évidemment porteur pourrait être autrement moins visible dans ce contexte. C'est une question en soi, le fait que le film ne se suffise plus à lui-même, qu'il soit trop souvent réduit à un support de conversation plutôt qu'un outil à part entière. Et ce n'est la faute de personne. C'est un constat que nous subissons dans nos pratiques, et qu'il me semble important de prendre au sérieux.

Je me demande ce que Serge Daney aurait pensé de tout ça. J'ai retrouvé *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, pensant y puiser une critique de la télé et des outils pour réfléchir à internet. Évidemment, Daney ne fait jamais une critique de la télé pure. Plutôt, il pense à ce nouvel objet, à ce que cela implique, aux valeurs « villageoises » que la télé défend. Je me demande quelles valeurs défendent Netflix et consorts, quel est ce monde qu'ils nous vendent dans ce village global qu'ils sont en train d'inventer. Et puisqu'il va falloir, sinon « faire avec », du moins dialoguer avec, nous devons nous armer pour transformer la machine... Je pense, je crois, j'aimerais me dire que j'ai fait *Depuis Mediapart* de façon politique. J'espère inventer pour les films que je projette (*Ce qui reste* sur les déchets, *Une élection* sur les municipales en 2020 à Douchy-les-Mines, et enfin *Zone 5* sur le Grand Paris...) d'autres façons de continuer à filmer politiquement le monde.