

culture en jeu

LES CRÉATEURS
L'ARGENT
LE PUBLIC

n°23 - septembre 2009 www.cultureenjeu.ch



POUR UN MINISTÈRE
DE LA CULTURE ? ? ?



Information, divertissement, sport et culture en Suisse, sur la Suisse et pour la Suisse – tous les jours sur les 7 chaînes TV, les 16 stations radio et les sites Internet de SRG SSR idée suisse.

C-42/07 contre les i-tentacules

Par Frédéric Gonseth, cinéaste,
Président de CultureEnjeu

*pas encore cherché
d'autre titre (mais j'aime bien
les tentacules)*

DOSSIER Grands & misères
d'un ministère de la culture **p. 4**

Culture & utopie **p. 5**

Et pourquoi n'y aurait-il pas
un Ministère de la culture? **p. 7**

Le soutien artistique de la
Confédération, ou l'immaculée
conception **p. 8**

Dépasser les limites cantonales:
une chance pour
le cinéma suisse **p. 10**

Une Utopie dont
le cinéma suisse a besoin **p. 11**

Fusion sans effusions **p. 13**

Radio et télévision suisse
romande au service du public **p. 13**

Interview d'Isabelle Binggeli **p. 13**

Interview de Gilles Pasche **p. 14**

Création artistique **p. 15**

L'antiquité au ciné **p. 19**

Dépôt de l'initiative **p. 23**

C-42/07 n'est pas le nom d'un agent secret, ni celui d'un avion, mais peut-être le point de renversement d'une tendance qui jusqu'alors paraissait irréversible. L'affaire C-42, initiée en 2007, qui vient d'être arrêtée le 8 septembre par la Cour européenne de Justice, va permettre de poser les premières barrières de protection au bord du i-gouffre à milliards que représente Internet pour les loteries, les jeux d'argent, les paris. Jusque là, il allait de soi qu'Internet devait être voué à la privatisation la plus sauvage. Avec toujours le même genre d'arguments: l'humanité teste pour la première fois de son histoire la liberté absolue, sur Internet il n'y a pas de shérif et il n'y en aura jamais: comment voulez-vous contrôler les milliards de tentacules de la Toile?

Le désarroi des joueurs en ligne à l'annonce de futures restrictions de l'offre me fait penser à l'arrivée des premières limitations de vitesse sur les autoroutes. Quelle déception, après avoir construit de si belles pistes de circuits, de les voir se transformer en pièges à radars!

Pour la première fois, un État (le Portugal) est autorisé à prendre des mesures pour limiter ou interdire à ses citoyens de verser en ligne de l'argent à des opérateurs privés situés hors du pays, échappant bien évidemment à toute redistribution quelconque à la communauté. En ce sens, la Justice européenne prend un virage à 90 degrés et sort complètement par rapport de la voie « toute privée » du gouvernement européen. Quant au Parlement européen, lui aussi se trouve en porte-à-faux par rapport au commissaire

au marché intérieur, l'Irlandais McCreevy, l'homme des *bookmakers* au gouvernement européen, puisqu'il a proclamé son attachement aux loteries de service public.

Jusqu'ici, la difficulté de contrôler les trafics de paiement sur Internet était un argument pour la libéralisation. Elle est en passe de se retourner contre celle-ci. Même si l'arrêt C42/07 ne concerne qu'une plainte du Portugal, il a valeur de portée générale. Le Portugal n'est pas non plus seul à mener la bataille pour maintenir le monopole des loteries et des jeux mis au service de la collectivité, et à protéger les joueurs compulsifs dans leur solitude face à l'écran béant de leur ordinateur. Grâce à C-42/07, le front des États contre les assauts extrêmement dévastateurs menés sur Internet à partir de sociétés basées dans divers États, comme Malte, bien incapables d'exercer un quelconque contrôle sur elles, commence à prendre forme, avec l'Allemagne, la Finlande, la Suède et les Pays-Bas... au moment même où la France de Sarkozy, avec une loi ouvrant les jeux et paris à la concurrence sur Internet, dérive en direction de la Grande-Bretagne et de l'Irlande!

Vue de l'île helvétique, l'Europe n'apparaît donc plus comme un continent compact, paradis des opérateurs privés. La question du contrôle des jeux et de la dévolution des bénéfices à l'utilité publique entraîne l'Union européenne à accorder plus d'autonomie à ses pays membres. Jusqu'où cette fédéralisation ira-t-elle, fera-t-elle de l'Union Européenne une zone où les jeux d'argent sont considérés comme un service public? ❖❖



GRANDEURS & MISÈRES

D'UN

M

MINISTÈRE

DE LA

CULTURE



❖ Il est difficile de le dire, pour le moment, il ne s'agit que d'autoriser les pays qui le souhaitent à maintenir leurs protections et à les étendre à Internet. Mais c'est déjà un retournement de tendance fondamental.

Le débat européen naissant devrait avoir de fortes répercussions en Suisse, où de grandes décisions devront être prises ces prochains mois : la Justice fédérale, d'une part, doit statuer sur le droit des loteries de service public à maintenir des serveurs électroniques pour leurs loteries traditionnelles, comme les Tactilos de la Loterie Romande. Le gouvernement fédéral doit d'autre part statuer, comme en France, sur l'ouverture des jeux et paris à la concurrence sur Internet. Et enfin, et c'est la seconde nouvelle réjouissante de ce mois de septembre, le Parlement et le gouvernement, puis le peuple suisse, devront voter sur l'initiative *pour des jeux d'argent au service du bien commun*, que nous venons de déposer munie de près de deux cent mille signatures, et qui, sans aborder spécifiquement Internet, glisse le tapis de service public sous la table des croupiers de casinos, et dans la foulée, permettra d'en faire autant sous la Toile. □

1. L'AFFAIRE C-42/07

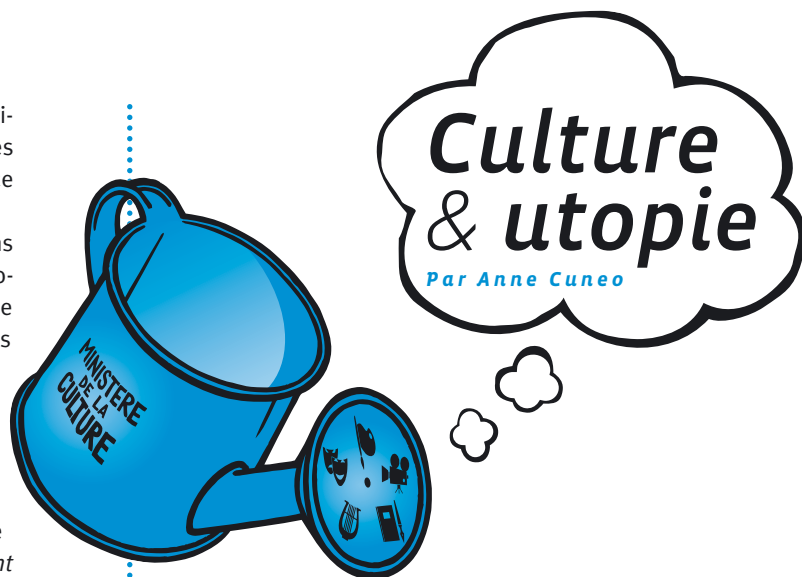
La Ligue Portugaise de Football et Bwin ont été sanctionnés par des amendes infligées – pour organisation et exploitation illicites de jeux de hasard sur Internet – par Santa Casa (organisme portugais investi par décret du monopole d'organisation et d'exploitation des jeux de hasard sur Internet au Portugal). La Ligue et Bwin ont introduit un recours devant une juridiction nationale portugaise pour contester les amendes ainsi infligées. Devant la juridiction nationale, la Ligue et Bwin ont invoqué les principes de liberté d'établissement, de libre prestation de services et de libre circulation des capitaux au sein de l'UE pour faire annuler les amendes.

La CJCE rappelle, dans le considérant numéro 66, qu'il ressort du cadre juridique national, reproduit aux points 12 à 19 du présent arrêt, que l'organisation et le fonctionnement de Santa Casa sont régis par des considérations et des exigences visant la poursuite d'objectifs d'intérêt public. La CJCE se livre, en effet, à une description minutieuse des considérations poursuivies par l'attribution d'un monopole d'exploitation des jeux de hasard sur Internet à Santa Casa : financement des hôpitaux, financement des centres pour handicapés, fondations d'utilité publique et, entre autres, existence de Santa Casa depuis cinq siècles au Portugal.

Comme le souligne la CJCE au point 57, « la réglementation des jeux de hasard fait partie des domaines dans lesquels des divergences considérables d'ordre moral, religieux et culturel existent entre les États membres ».

2. CHIFFRE 69 DE L'ARRÊT

« Un État membre est donc en droit de considérer que le seul fait qu'un opérateur tel que Bwin propose légalement des services relevant de ce secteur par l'Internet dans un autre État membre, où il est établi et où il est en principe déjà soumis à des conditions légales et à des contrôles de la part des autorités compétentes de ce dernier État, ne saurait être considéré comme une garantie suffisante de protection des consommateurs nationaux contre les risques de fraude et de criminalité, eu égard aux difficultés susceptibles d'être rencontrées, dans un tel contexte, par les autorités de l'État membre d'établissement pour évaluer les qualités et la probité professionnelles des opérateurs »



« Les utopies d'aujourd'hui sont les réalités de demain. »

Victor Hugo

Un instituteur africain racontait récemment comment à un moment de son histoire son pays avait consacré une partie importante de son budget à l'alphabétisation de la population : 75% d'alphabétisés, disait-il d'une voix triomphante, « sans pour autant renoncer à notre culture propre, qui continuait à être enseignée à côté des instruments du monde moderne qui allait faire des Africains des protagonistes à part entière de l'activité mondiale ». Ensuite de quoi sa voix s'éteignait pour dire : « Puis est venue la Banque Mondiale, l'argent est allé payer les intérêts de la dette avant que nous n'ayons suffisamment d'individus cultivés dont l'activité aurait contribué à les payer avec le surplus ; pour maintenir notre taux d'alphabétisation, nous avons dû mettre cinquante élèves par classe, il n'y avait plus d'argent pour les livres »... Et il continuait la description de la déchéance culturelle de son pays (qui n'est même pas le pire en Afrique, de ce point de vue), suivi par sa déchéance commerciale, et par la disparition progressive de la démocratie, le flot de migrants économiques. Jamais je n'ai aussi bien compris à quel point l'activité culturelle est l'âme d'un pays. Comparer la Suisse (l'Europe) à l'Afrique ? Ne me faites pas rire, diront certains. Et pourtant...

Le progrès culturel

Le dictionnaire du CNRS donne de la culture la définition suivante : « Bien moral, progrès intellectuel, savoir à la possession desquels peuvent accéder les individus et les sociétés grâce à l'éducation, aux divers organes de diffusion des idées, des œuvres. [...] Ensemble de connaissances et de valeurs abstraites qui, par une acquisition généralement méthodique, éclaire l'homme sur lui-même et sur le monde, enrichit son esprit et lui permet de progresser. » Les philosophes précisent : « Nous dirons que la culture ou la civilisation, c'est l'épanouissement de la vie proprement humaine, concernant non seulement le développement matériel nécessaire et suffisant pour nous permettre de mener une droite vie ici-bas, mais aussi, et avant tout, le développement moral, le développement des activités spéculatives et des activités pratiques ❖

❖ (artistiques et éthiques) qui mérite d'être appelé en propre un développement humain. » (Jacques Maritain, *Humanisme intégral*).

Je suis toujours étonnée de voir l'oubli dans lequel est tombé l'état dans lequel se trouvaient nos pays européens il y a environ 150 ans : une alphabétisation limitée, une classe bourgeoise surpuissante qui faisait obstacle à l'éducation des masses. Et, tous comptes faits, une richesse limitée, dévolue au petit nombre. Peu à peu, l'instruction, le progrès intellectuel, le *développement humain*, comme dit Maritain, ont multiplié les richesses, ont accru la soif de savoir, ont fait aspirer l'homme à une immortalité sur terre soudain à la portée de la main. On a juste eu le temps de voir que tout cela était possible, et déjà le capitalisme est devenu fou, et a passé de sa forme marchande (déjà imparfaite) à sa forme purement spéculative, qui dérègle tout – et nous nous rendons compte maintenant que ce « tout »-là englobe non seulement la recherche, l'éducation en général, dans les budgets desquels on coupe allègrement, mais aussi les arts, qui nous occupent davantage ici.

La création, âme d'un pays

La création, en un lieu donné, représente l'âme de la société. À un moment de leur histoire, les pays européens l'ont compris. Ils ont compris aussi qu'elle ne peut pas être traitée comme une marchandise – elle a besoin d'être aidée. Sa valeur transcende la valeur marchande. Et plus cette création est

complexe, plus elle a besoin d'aide, le maximum étant atteint avec le cinéma.

Or, depuis que le capitalisme spéculatif est en marche, c'est-à-dire depuis que nous assistons à une privatisation toujours accrue des fonds publics, fruits de nos impôts, c'est toujours dans les domaines qui ne peuvent pas être considérés comme marchands qu'on coupe les fonds publics : création artistique, mais aussi instruction publique, santé... Nous sommes lentement mais sûrement en train de donner les clés de la culture, au sens le plus large, à l'économie privée (sponsors, etc.), sans tirer les leçons de la débâcle américaine, où la culture est pour ainsi dire entièrement en mains privées, et où l'on voit en temps de crise (maintenant par exemple) les écoles se fermer, les producteurs de toutes les disciplines être avalés, les œuvres de jeunes qui font leur apprentissage d'artistes mourir avant d'être nées.

On prépare ainsi des générations d'analphabètes – oh, elles sauront lire, écrire et compter, le vernis sera là. Mais elles pourront faire leur deuil du développement des activités spéculatives et des activités pratiques (artistiques et éthiques) qui mérite d'être appelé en propre un *développement humain*. Ce seront des analphabètes de l'âme. L'instruction supérieure est déjà en train de se raréfier, le travail est délocalisé, les individus deviennent une marchandise à bas prix.

Pour avoir le temps de faire leur travail, la plupart des créateurs suisses vivent avec des salaires de vendeuse de grands maga-

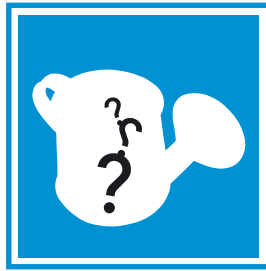
sins ; les aides sont distribuées on ne peut plus chichement. Il s'est néanmoins trouvé, récemment encore, un Conseiller national pour me demander si cela ne me gênait pas de vivre de charité. Je considère que, au même titre qu'un politicien, tout artiste travaille pour la communauté, pour la société dans laquelle il vit : de temps à autre cela est confirmé par le fait qu'un organisme officiel (Pro Helvetia, Affaires étrangères) vous envoie à l'étranger « représenter la Suisse ».

Mon rêve utopique est que la partie du budget qui est dévolue à la culture, et qui est due aux artistes, devrait être couverte par un pourcentage fixe (le fameux un pour cent culturel, qui ne serait que justice) dans le budget de l'État. Très peu pour moi, « l'utopie » de mes camarades Gonseth et Tchudi (*lire en pp. 11–12*). Je refuse une distribution qui serait laissée à bien plaisir aux différentes branches de la culture : que l'État prenne ses responsabilités.

Je rêve quant à moi d'une société dans laquelle la culture sous toutes ses formes serait mise sur un pied semblable à celui de la politique ou du sport – par nos élus, par les représentants de l'État, par les journaux, la radio et la télévision (qui, soit dit en passant, ratent spectaculairement le coche de ce qui pourrait être une fantastique mission éducative) – bref, par la population au sens large. Utopie ? Certainement. Mais comme disait le collègue Hugo, les utopies d'aujourd'hui... ▢

Loin de vivre de charité, les artistes – au même titre que les politiciens – travaillent pour la communauté, pour la société dans laquelle ils évoluent.

pas encore mis en page, je recherche une illustration



Et pourquoi n'y aurait-il pas un Ministère de la culture?

Par Marco Polli

Depuis sa fondation en un État moderne et démocratique en 1848, la Suisse est tirée régulièrement à hue et à dia par des forces contraires : fédéralisme et centralisme. Disons rapidement que les audaces et le progrès nous sont venus des villes et tendaient à la centralisation. Les grandes régies – PTT, chemins de fer fédéraux – ont été fondées contre des oppositions conservatrices. Le premier Conseiller fédéral catholique conservateur, Joseph Zemp, avait combattu ardemment la création des CFF. Pour être élu au Conseil fédéral, en 1891, il avait dû manger son chapeau ; on lui confia aussi sec le Département des postes et des chemins de fer.

POURTANT, cette lutte des contraires, avec ses lenteurs et atermoiements, est aussi notre chance. Que l'on cède au fédéralisme et on ne tardera pas à étouffer dans une somme de localismes folklorisés. Le principe de subsidiarité qui prévaut dans maints domaines et en particulier celui de la culture, en donnant pratiquement un droit de véto aux communes et cantons, peut aussi condamner à mort tout projet d'envergure. On l'a vu récemment avec l'échec du projet de la Maison de la danse à Genève, condamné par quelques dizaines de voix communales. D'un autre côté, il nous préserve aussi d'innovations bling-bling à la mode du jour, prises dans la précipitation, destructrices de notre continuité historique et culturelle. La lutte des contraires a contraint la Confédération à l'art de la négociation et de la concertation.

Finalement, les choses ont avancé, comme la Venoge qui a tout de même un bien joli débit. Il faut un Ministère de la culture comme chef d'orchestre, non une dictature de réalisations culturelles qui écraseraient tout le reste, mais tout de même une volonté qui manifeste la dimension nationale dans le respect de la diversité culturelle. Une instance qui soit le dépositaire de cette diversité qui ne s'enferme pas dans une logique d'archiviste, d'une diversité vivante et dynamique reposant sur une négociation permanente entre nos contraires.

Nous avons besoin d'un Ministère de la culture pour apporter au pays cette plus-value culturelle qui dépasse la somme des capacités cantonales. L'un des fondements de la Suisse est son identité multilingue. Il faut une instance pour veiller à son entretien, donner l'impulsion à des initiatives qui

la renforcent. Nous courons actuellement le risque majeur d'une monoculture linguistique enfermée dans ses dialectes, que le recours à ce *pidgin* anglo-américain véhiculé par les médias électroniques conforte. Le rêve américain qui s'est emparé de la métropole UBS de la Bahnhofstrasse nous a non seulement conduit dans des culs-de-sacs financiers, mais il masque un localisme alémanique qui fantasme son rattachement au monde en ignorant le reste de la Suisse.

Enfin, nous avons des valeurs, une originalité culturelle à défendre dans le concert des nations : notre identité multilingue, signe d'une modernité visionnaire, qui a évité à la Suisse de sombrer dans les impasses irlandaise ou turque. La Suisse ne se limite pas aux seules plaques de chocolat et aux pendules qui font coucou, que diable! □

Nous avons besoin d'un Conseil de la culture suisse

Loi sur l'encouragement de la culture • Loi Pro Helvetia • janvier 2008 • source : www.suisseculture.ch

Nous avons besoin d'un Conseil de la culture suisse – comme prévu dans des versions antérieures du projet de Loi sur l'encouragement à la culture – qui assiste l'administration fédérale dans ses décisions en matière de politique culturelle, réaffirme Suisseculture.

« Les premiers projets d'une Loi sur l'encouragement de la culture prévoyaient une « Commission fédérale de la culture ». Les acteurs culturels ont salué cette initiative, voyant en elle une institutionnalisation des échanges et un organe de débat sur la conception de la politique fédérale culturelle. L'idée a, hélas, disparu des projets ultérieurs. De vastes milieux s'accordent à dire, d'entente avec les acteurs culturels, qu'une politique fédérale culturelle dotée d'une assise démocratique a besoin d'un Conseil de la culture représentatif, réunissant des personnalités compétentes.

Un groupe de travail composé de représentants issus de la création artistique, de la diffusion de la culture, des villes et des cantons avait mis au point, l'an passé, une première proposition d'article de loi dans ce sens :

Le projet

Art. 24a (nouveau) Conseil de la culture

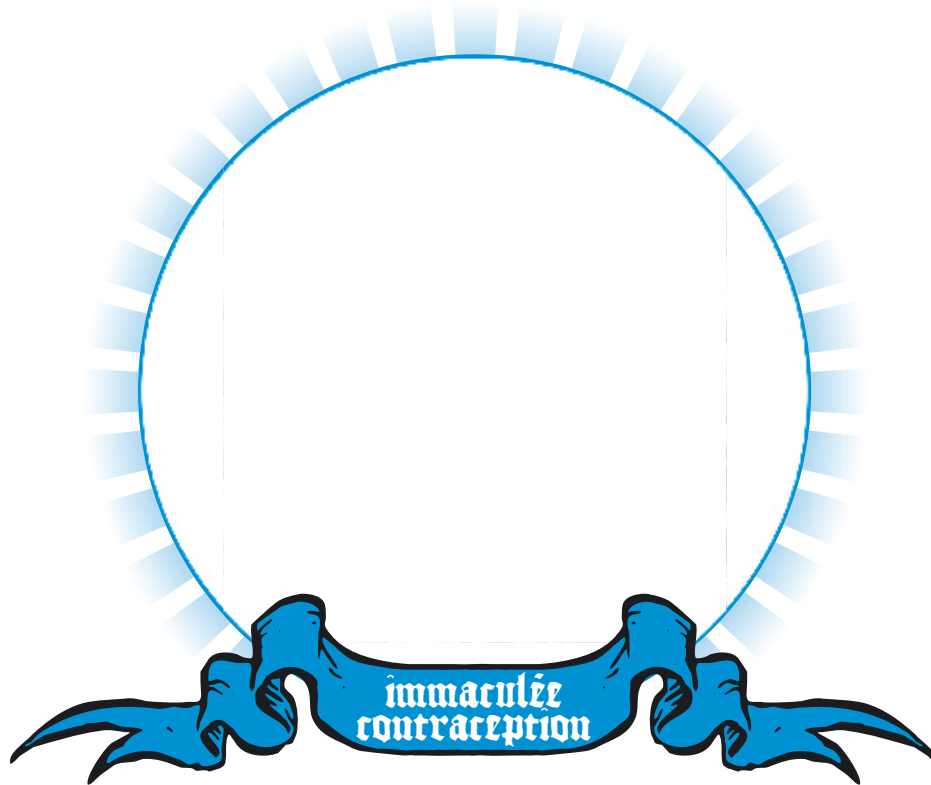
1. Le Conseil fédéral nomme le Conseil suisse de la culture doté de 13 membres ainsi que leur président ou présidente.
2. Les acteurs culturels, les cantons, les villes et... proposent au Conseil fédéral... représentants ou représentantes au choix.
3. Le Conseil de la culture est une instance spécialisée indépendante dont les membres représentent une pluralité d'aspects de la vie culturelle et de la diffusion de la culture en Suisse. Le

Conseil de la culture sert de trait d'union entre les autorités, les organisations et acteurs culturels et les institutions culturelles.

4. Le Conseil de la culture :
 - a. assiste le Conseil fédéral en matière de politique culturelle ;
 - b. prend position à l'attention du Département fédéral de l'intérieur sur le projet de message conformément à l'article 24, 1^{er} alinéa ;
 - c. suit le développement culturel de la Suisse, évalue les besoins des acteurs et institutions culturels et peut émettre des recommandations relatives à l'aménagement de la politique culturelle.
5. L'Office fédéral de la culture dirige le secrétariat du Conseil de la culture.

Le soutien artistique de la Confédération, ou l'immaculée contraception

Par Joël Aguet



**« C'est tout de même malheureux,
pour un pays qui a tant d'humour, d'avoir si peu d'argent ! »**

Félix Leclerc à Charles Apothéloz¹

Cela a débuté comme si de rien n'était. Après quatre années passées au Département de l'économie, un job bien fait pour lui et auquel tous ses contacts pouvaient servir, l'ironie du sort politique a poussé en 2003 le Conseiller fédéral Couchepin au DFI... Installer un tel homme à l'Intérieur, c'est-à-dire le charger de tenir en quelque sorte le ménage fédéral, a pu sembler à beaucoup une grandiose plaisanterie. Le Valaisan a dû ainsi s'occuper de l'égalité entre femmes et hommes, de la météo (soleil toute l'année), de la santé et des assurances sociales, de l'éducation et, aussi, de la culture... Pas celle des abricots, encore qu'il soit loisible de se demander aujourd'hui si l'habitude observée dans son canton d'en balancer chaque année quelques tonnes au Rhône n'a pas influé sur sa vision de la production des artistes d'ici. La Loi sur la culture parue sous sa haute direction semble en porter la marque : quasi tous les secteurs artistiques y sont abandonnés à de tristes voyages au bout de leur déshérence, dans un pays qui leur refuse reconnaissance et soutien national. Le départ de Pascal Couchepin du Conseil fédéral en ce mois d'octobre 2009 apparaît donc comme la sortie de jeu de celui qui aurait pu être un grand acteur de notre monde culturel, et qui tint surtout à le rester... à l'économie.

D'EMBLÉE, il faut reconnaître une très notable exception. Le cinéma aura été un grand arbre cachant le reste de la forêt. Il va sans dire que ce n'est pas à partir des bureaux bernois que s'est amorcé le soutien fédéral au cinéma. C'est bien au contraire parce que les cinéastes eux-mêmes s'étaient depuis longtemps réunis, faits entendre et voir que, par un long travail de persuasion, ils ont réussi à obtenir le soutien du 7^e Art par la Confédération. Ils ont obtenu peu à peu, par ce biais et par d'autres, de vrais moyens de pratiquer. Mieux encore, les gestes fédéraux en faveur du cinéma helvétique ont sans doute permis une plus forte reconnaissance de ce secteur par une médiatisation accrue,

et réellement mis en valeur certains films de producteurs suisses. On en est au point où même les polémiques surgissant périodiquement à ce sujet contribuent à maintenir l'attention générale. Peut-être discutable sur de nombreux points, la politique fédérale en faveur du cinéma possède au moins l'indéniable mérite d'exister.

En revanche, il n'en va pas du tout de même pour les représentants des autres arts et des grands domaines de création : musiciens, gens de théâtre et de la danse, plasticiens, écrivains, qui se retrouvent complètement délaissés par la Confédération. Leurs multiples réalisations et les importants publics qu'ils atteignent n'y changent rien. N'ayant

pas eu l'ambition de parler de temps à autre d'une seule voix, dépourvus de grands projets de développement ou de demandes sectorielles précises, ils n'existent tout simplement pas au niveau de la loi. De tels regroupements seraient-ils pourtant envisageables dans le futur ? Ne rêvons pas. L'individualisme et la certitude de chaque artiste d'être meilleur que ses collègues, les failles linguistiques, ainsi qu'une saine politique locale et cantonale entretenant habilement la division, ne laissent, au fond, guère de chance à la confluence de forces susceptibles d'aller chercher plus d'aide de la part de la Confédération.

De toute manière, il est bien clair qu'il n'y a pas assez d'argent pour soutenir d'autres arts que le cinéma dans notre pauvre pays. Notre PNB pour 2005 est de 409 milliards de dollars, ce qui ne nous place qu'au dix-septième rang des 224 états de la planète (le troisième au classement par nombre d'habitants). Restons prudents! Nos autorités suprêmes peuvent d'ailleurs être assez tranquilles sur ce point. Néanmoins, si elles voulaient encourager quelques actions prophylactiques (il vaut toujours mieux prévenir que guérir), nous tenons à faire ici un acte citoyen en leur suggérant quelques pistes de réflexion pour divers programmes pouvant se révéler judicieux à développer au cours de ces cinquante prochaines années, afin que le soutien de la Confédération aux arts précités n'ait pas besoin d'être envisagé à nouveau avant deux ou trois siècles au moins. Comment donner une dimension internationale à l'art helvétique alors que l'échelon national fait toujours furieusement défaut? Rien de plus simple: il suffit d'encourager la bonne volonté des institutions étrangères en leur demandant de faire le travail à notre place. Ainsi, plusieurs idées peu coûteuses mériteraient d'être explorées. Elle présentent l'indéniable mérite de refilet à d'autres la patate un peu tiède consistant à s'occuper des arts non cinématographiques en Suisse. Pensons d'abord aux artistes plasticiens. Il serait, à n'en pas douter, extrêmement efficace d'organiser de très grands bradages internationaux de leurs œuvres, tout en faisant le maximum pour empêcher les musées cantonaux ou locaux de les acquérir. Car ces œuvres seraient évidemment beaucoup plus sûrement promues par les mécènes ou les Centres d'art qui les acquerraient ou les recevraient partout à travers le monde.

Le Département des finances et Hans-Rudolf Merz seraient en quelque sorte tout désignés pour exporter des sculptures, des toiles, des installations comme prime accompagnant quelques contrats industriels! Si la Confédération voulait bien s'en mêler, elle parviendrait aisément à disperser de façon aimablement aléatoire les productions des artistes autochtones. Ceux-ci n'en vivraient guère, mais on sait bien qu'il est fort avantageux pour leur future cote qu'ils produisent peu et meurent jeunes. Plutôt que de se contenter d'une simple gloire locale ou cantonale de leur vivant, les artistes pourront alors espérer être présents, préférentiellement de façon posthume, à travers toute la planète. L'art de notre pays gagnerait bien sûr à développer cet incroyable particularité d'avoir encore moins de frontières qu'ailleurs. Car

chez nos voisins et dans l'écrasante majorité des états, on s'obstine à croire qu'il est essentiel d'aider les artistes nationaux: très peu de ministres en charge de la culture envisagent calmement d'attendre que d'autres s'en occupent. Dans ce nouvel ordre d'idées, un généreux programme d'adoption d'artistes suisses pourrait séduire loin à la ronde, surtout si quelques miettes industrielles des garanties à l'exportation servaient d'obole au fond de chaque couffin. Ce serait en tout cas toujours mieux que de chercher à noyer toute nouvelle couvée. Il y aurait là une belle opportunité pour Doris Leuthard et le Département de l'économie de prendre en charge la culture de notre Confédération. Pour le théâtre, bien sûr, on donnera clairement en exemple certain supermarché de réalisations françaises coproduites avec des subventions locales et cantonales qui n'emploient que peu ou pas d'artistes vivant dans la région: ceux-ci risqueraient d'y prendre goût, voire même d'obtenir à terme un début de notoriété, bien encombrante – on le comprend – pour des autorités qui gagnent seules à être connues. Il est évidemment préférable de ne faire appel qu'à des artistes habitant les grandes capitales européennes. On y puise du prestige, d'une part, ce qui impressionne l'électeur, et surtout, ils sont chers sur le moment, mais pas encombrants ensuite puisqu'ils retournent chez eux. Sur ce point, il est franchement incompréhensible que la culture helvétique ne soit pas encore considérée comme du ressort des Affaires étrangères et de Micheline Calmy-Rey. De plus, là où elle existe déjà, cette situation a l'indéniable avantage de réduire la production locale à une sorte de «lumpenartistariat», et incite les gens de théâtre à lécher

qu'on puisse imaginer les voir disparaître rapidement, il serait profitable d'envisager une sorte de valse en trois temps. En effet, beaucoup d'entre eux s'obstinent encore à faire paraître leurs textes chez des éditeurs suisses, qui ne trouvent bien sûr jamais assez de soutien pour défendre et faire rayonner leurs livres hors des frontières. Il faut donc tout simplement abandonner définitivement cette cause perdue. Ensuite, pour continuer d'être publiés, les auteurs devront trouver de bons éditeurs hors de nos frontières. Alors, dans un troisième mouvement, il s'agira de pousser ceux qui y sont parvenus à s'en rapprocher. On pourrait peut-être même envisager en ce sens une prime au départ, ce qui permettrait d'attribuer la Culture à Mme Widmer-Schlumpf.

Quant à la danse, celle des corps de ballets attachés aux rares grandes scènes comme celle des compagnies fragiles et prenant tous les risques, elle nécessite à tous égards tant d'énergie (ce qui est favorable à la sveltesse), d'invention formelle et de mobilité, elle autorise tant de transports, que cette part emblématique des arts pourrait bien être confiée à Moritz Leuenberger. À moins de laisser quand même le Département de l'intérieur, et donc le successeur de Pascal Couchepin, continuer à ne pas s'occuper de tout cela... finalement, qu'importe?

Bientôt débarrassée de la plus grande part de ses artistes, qu'elle aura consciencieusement relégué à leurs petites dimensions ou expatrié, la Suisse n'intéressera plus guère que ses nouveaux historiens ou ceux qui évoqueront encore commercialement ses vieux poncifs. N'ayant plus l'occasion d'être un lieu de refuge dans une Europe qui ne se met plus périodiquement à feu et à sang, pri-



Comment donner une dimension internationale à l'art helvétique alors que l'échelon national fait toujours furieusement défaut?

d'autant plus la main de ceux qui dispensent les subventions que celles-ci ne s'accordent qu'au compte-gouttes – vive la crise! En ce qui concerne les auteurs suisses, autant l'avouer tout de suite, il ne doit plus y en avoir. Entendons-nous: il pourra bien sûr rester des écrivains locaux, voire cantonaux. Ceux qui auraient l'espoir d'intéresser des publics plus vastes devront d'emblée être reconnus sur le plan international. Ils ne pourront en aucun cas songer à être pris en considération par leur pays. Comme ils sont aujourd'hui clairement trop nombreux pour

vée aussi de ses offres spéciales en tant que paradis fiscal, la Suisse aura aussi jeté, avec ses artistes, sa capacité à se rêver une âme. De moins en moins évoquée, elle redeviendra ce qu'elle a, au fond, toujours été: une hypothèse jadis séduisante, jusqu'à n'être qu'une idée plutôt saugrenue. Et qu'on n'en parle plus! □

1. Propos du Québécois Félix Leclerc au Suisse romand Charles Apothéloz, en 1955, tiré du livre récemment paru de Jean Dufour et Jacques Bert, *Les Faux-Nez. Des tréteaux à la boîte à chansons*, Bière, Cabédita, 2009.



Dépasser les limites cantonales: une chance pour le cinéma suisse

Le cinéma suisse étouffe dans les habits que la Confédération lui a cousus. Ça craque de partout. Plainte contre l'OFC, films inachevés faute d'argent, scission des producteurs en trois associations... Le « ministre malgré lui » de la culture Pascal Couchepin, qui a refusé de s'engager autant qu'il l'aurait fallu pour augmenter les moyens fédéraux au service du cinéma, tire son chapeau, laissant à son successeur une vraie patate chaude. *Par Frédéric Gonseth*

RÉACTIONS très divergentes toutefois selon que l'on est d'un côté ou de l'autre de la Sarine. En Suisse romande, à l'inverse de la scission, la branche resserre les rangs avec l'espoir de voir aboutir la création d'une nouvelle Fondation romande du cinéma, en complément au Fonds Regiofilms. Au-dessous de ce qui reste, le principal étage « automatique » de l'aide romande va donc naître une nouvelle aide sélective destinée à soutenir sur concours un petit nombre de films de niveau intermédiaire, qui n'avaient jusqu'ici guère de chances étant donné le manque de moyens de l'OFC et sa priorité au soutien aux grands projets. Le projet de fondation romande passe devant les instances cantonales cet automne, le suspense est total dans le canton de Vaud, qui doit combler son retard relatif pour se mettre au niveau de ses partenaires, et freiner ou au contraire saisir cette chance inégalable de coordonner la politique culturelle des cantons romands.

En Suisse alémanique, on assiste à l'émergence de fonds cantonaux comme à Lucerne et à Bâle, dans le sillage de l'immense succès de la Fondation zurichoise pour le cinéma et le groupe d'action Bern für den Film¹ vient de naître qui espère voir ses moyens passer de 1,5 à 4 millions par an. Tous ces fonds cantonaux fonctionnent selon le principe de l'aide sélective opérée par un jury d'experts et ne sont pas coordonnés entre eux.

Les Romands ont une nette avance dans ce domaine, par la mise en commun de leurs ressources, et par la mixité du système combinant automatisme et sélection. On la doit notamment à la cohésion que la branche a su préserver au sein du « Forum », sorte de chambre professionnelle où se retrouvent tous les producteurs et réalisateurs-producteurs.

Savourons le paradoxe : pour une fois les Romands savent mieux s'auto-discipliner que les Alémaniques. Mais qu'on se rassure : les Romands savent eux aussi jouer en virtuose dans la discor-danse fédérale, on l'a vu à deux reprises cette année dans les polémiques autour de l'aide sélective fédérale et les critiques de la politique de Nicolas Bideau, le chef de la section cinéma de l'OFC.

À leur décharge, la politique d'aide fédérale au cinéma, incontournable premier pilier de son financement, est soumise à pas mal de tiraillements qui finissent par donner le vertige au fonctionnaire qui en assume la charge.

Tout d'abord, la Confédération ne met pas assez d'argent à disposition pour soutenir efficacement tous les films qui le mérite-

Savourons le paradoxe : pour une fois, les Romands savent mieux s'auto-discipliner que les Alémaniques

raient, d'où des décisions arbitraires bloquant injustement des producteurs et leurs équipes : en quelques années de pénurie, ces gens deviennent suffisamment nombreux pour lancer la révolte...

Deuxièmement, la sélection des projets par un jury d'experts de la branche est toujours suspecte de favoritisme, tandis que dans le cas des experts pris hors de la branche, ceux-ci sont immanquablement accusés d'incompétence...

Enfin, le système automatique Succès cinéma, mis en place il y a plusieurs années, tourne à très bas régime, vu la faiblesse de ses moyens, et se trouve bloqué dans son expansion par les minorités romande et tessinoise, étant donné la faiblesse de la part

de marché des films latins dans les salles en Suisse, qui fait qu'au lieu des 30% que représente leur marché, les films suisses latins doivent se contenter d'à peine 10% des primes Succès Cinéma. Une distorsion trop modestement corrigée par des « mesures compensatoires » en faveur des Latins, que la majorité alémanique ne tolère d'ailleurs qu'avec une évidente réticence².

On en a fait l'éclatante démonstration lors des actions politiques en faveur du Fonds Regio en Suisse romande ou de la Fondation zurichoise il y a quelques années, et aujourd'hui des fondations bernoise ou romande : il faut un projet enthousiasmant, capable de susciter l'adhésion de la quasi-

totalité de la branche, comme préalable pour espérer convaincre le public, les médias et les décideurs politiques de mieux soutenir la création audiovisuelle.

Aujourd'hui, la cohésion manque au niveau national. Il faut un projet capable de fédérer toutes les tendances, toutes les couches de la profession. Une formule qui donne l'espoir de lever les contradictions, libérer les énergies. Deux membres professionnels du cinéma, membres de la rédaction de *Culture-Enjeu*, se sont mis au travail. ▢

1. www.Bernfilm.ch

2. RegioDistrib, dans www.Regiofilms.ch

Une Utopie dont le cinéma suisse a besoin

Un projet de Frédéric Gonseth¹ et Gilles Tschudi²

Émanciper les cinéastes suisses confirmés de la « tutelle » fédérale ! Pouvoir monter le financement des films sans passer devant les experts de l'État fédéral ! Qui n'a pas fait ce rêve ? Un rêve qui revient constamment mais n'a jamais pu se traduire en modèle praticable. Pourtant, à notre avis, c'est parfaitement possible.

pas encore mis en page

Nous proposons une formule qui permettrait de réunir le financement de la part fédérale des films suisses simplement en engageant les collaborateurs les plus qualifiés pour réaliser ce projet. Ce sont les collaborateurs, détenteurs de primes de réinvestissement, qui apporteraient au producteur le financement aujourd'hui octroyé par la section cinéma de l'OFC après le tri de ses experts. Nous proposons un système qui répond à la fois à la nécessaire référence aux talents (donc une certaine sélection), et à la tout aussi nécessaire continuité des confirmés (donc un certain automatisme), et qui fonctionne de manière satisfaisante avec le niveau actuel des crédits, tout en promettant de fonctionner encore mieux avec plus de crédits.

Comment cette utopie serait-elle réalisable ?

Disons d'emblée que nous ne voulons pas tout chambouler. La nouvelle formule peut être introduite par étapes, et donc être testée, tout comme Succès Cinéma. Ainsi, il ne s'agit pas de supprimer simplement l'aide sélective, mais de la décharger des projets portés par les équipes « confirmées » (on verra ci-dessous ce que nous entendons par là). Parallèlement au nouveau modèle, l'ancien serait maintenu, mais rétréci : l'actuel jury d'experts fédéraux d'un concours trimestriel donnerait les moyens de se faire aux meilleurs des projets qui ne peuvent pas être complètement financés par le nouveau système, ou pas du tout, comme la relève, les projets de cinéastes ne disposant pas de primes de réinvestissement, certaines coproductions minoritaires, etc.

Et parallèlement, un Succès cinéma que nous souhaitons voir renforcé, continuerait – moyennant des correctifs efficaces pour cesser de préteriter les Latins – d'apporter aux cinéastes un financement basé sur le résultat des entrées des films précédents dans les salles de cinéma. Dans l'ensemble, aux producteurs resterait bien entendu la tâche de compléter le financement par les sources traditionnelles : la télévision, les fonds régionaux, les fonds privés et le financement international, le cas échéant.

Pour l'heure, l'OFC pratique une simple juxtaposition des deux systèmes, en dotant plus fortement le sélectif (75%) que l'automatique de Succès Cinéma (25%). Nous proposons de redistribuer les cartes en reprenant le meilleur des deux systèmes pour en créer un nouveau, qui introduira certes une certaine complexité de gestion administrative, mais qui aura pour qualité majeure de dynamiser l'ensemble de la branche en associant tous les membres de l'équipe de création collective du cinéma à la sélection des films. Au lieu de l'entonnoir au fond duquel quelques experts et un chef de la section cinéma trient le bon grain de l'ivraie, tous ceux qui créent la qualité des films détiendront une parcelle de pouvoir de décision sur les films à faire, et elle sera proportionnelle à la qualité de leurs prestations dans les films précédents. Le pouvoir du producteur ou producteur-réalisateur en sera modifié, mais certainement pas amoindri. Et surtout, le rythme d'obtention de la part de financement fédérale des projets capables de réunir les meilleurs équipes sera extraordinairement accéléré.

Comment cette nouvelle forme d'aide fonctionnerait-elle ?

C'est une formule semi-sélective, semi-automatique. La sélection n'est pas opérée par un jury, mais par l'ensemble de la branche du cinéma en Suisse, et peut très bien se combiner avec la mise en place actuelle de « l'Académie du cinéma », en ne se limitant pas dans chaque catégorie à un film, un professionnel, etc. mais en primant les « meilleurs », dont le nombre serait évidemment fonction des crédits mis à disposition de ce type d'aide.

À l'inverse de Succès Cinéma, ici, ce n'est pas le public, mais les professionnels qui sélectionnent ceux qui obtiennent des primes – qui ne sont pas des prix comme les « Quarz », mais des sommes à réinvestir dans les prochains films. Et les lauréats ne sont pas uniques, mais, disons, entre dix et trente (dans l'idéal) dans chaque catégorie. Les lauréats obtiennent des primes étagées en fonction de la qualité de leur prestation. Et tous les

professionnels auxquels on reconnaît un apport artistique sont concernés.

Le producteur et le réalisateur seraient les premiers à pouvoir réinvestir leurs primes, suivis des comédiens, puis des musiciens et autres techniciens artistiques. Dès le départ, l'ensemble de ces primes devrait atteindre en moyenne sur plusieurs films de fiction ou documentaires de cinéma une somme aussi importante que les montants actuels octroyés à ce genre de film par l'aide sélective. C'est la condition de base du système : automatiser au maximum les projets de films réunissant des équipes « primées ». Dans la phase de démarrage, un « lissage » des films réalisés au cours de plusieurs années serait pris comme référence.

Quels sont les avantages attendus ?

Le système supprime l'examen de passage devant un *Begutachtungsausschuss* fédéral, et favorise à sa place un échange entre les créateurs potentiels du projet qui serait d'une densité, d'une rapidité, bref, d'un dynamisme décuplés. Les primes octroyées à intervalle régulier par l'ensemble de la branche deviendraient une véritable monnaie permettant de mettre en place simultanément le financement du film et l'équipe de collaborateurs du film. L'obligation de réinvestissement des primes obtenues par les meilleurs professionnels de chaque domaine leur garantirait mieux qu'un prix en espèces : une garantie de continuité dans l'art où ils excellent. Et en plus, les primes réinvesties feraient d'eux des détenteurs de parts dans les films, associés au succès commercial des films. La combinaison de ces primes artistiques avec les primes obtenues grâce au box office, qu'on peut appeler les primes commerciales, produirait une formule idéale de stimulation économique et culturelle de l'ensemble du cinéma suisse, tout en laissant une bien plus grande marge d'autonomie aux producteurs et réalisateurs dans le choix des projets qu'ils lancent.

Désormais, au lieu de dépendre quatre fois par an de la décision hasardeuse de cinq experts pour mettre sur pied leur film, le

producteur devrait réunir l'équipe de réalisateurs, scénaristes, comédiens, techniciens et musiciens la plus à même de lui fournir le financement de son film (ou plus exactement de la part fédérale). Ainsi, cette part fédérale d'aide à la réalisation des films se métamorphoserait en une bourse de projets, dans laquelle les producteurs s'efforceraient de gagner, grâce à l'attractivité de leur projet, l'adhésion des collaborateurs qui détiennent les primes permettant le démarrage

de son financement. Ainsi, la formule de la continuité par la qualité serait placée aux commandes!

Dans l'immédiat, des fonds pourraient montrer la voie en s'engageant rapidement dans cette nouvelle formule. Par exemple, la part des primes aux comédiens pourrait être apportée par le Fonds de production télévisuelle, celle des primes des scénaristes et des réalisateurs par les fonds culturels des sociétés d'auteur (Suissimage, Swissperform).

Le tout fonctionnerait sous le contrôle de la section cinéma de l'OFC, qui pourrait le cas échéant en transférer la gestion à un organisme adhoc.

Il est temps que les talents du cinéma suisse prennent leur destin en main.

1. Cinéaste (producteur et réalisateur, président du Fonds Regio)
2. Comédien (président du syndicat des techniciens suisses et des comédiens alémaniques SSFV Syndicat Suisse Film et Vidéo)

pas encore mis en page

Constitution d'un Fonds Romand du Cinéma

La Confédération et son service public de télévision, la SRG/SSR idée suisse, sont les deux premiers piliers du financement de la production audiovisuelle nationale indépendante. Mais leur action n'aurait aucune efficacité sans la participation des régions au financement du cinéma. C'est en région que sont implantés les producteurs indépendants. C'est en région que vivent et travaillent réalisateurs et techniciens. C'est donc en région que sont pensés, développés, produits et enfin diffusés – au cinéma ou à la télévision – les films proposés à nos concitoyens qui s'y reconnaissent. La région Suisse romande doit aujourd'hui repenser et développer son aide à la production pour pouvoir jouer efficacement son rôle et répondre au dynamisme d'un secteur où elle a pris un retard préoccupant mais rattrapable.

Les régions constituent un pilier indispensable à la bonne fin de productions professionnelles. L'organisation du financement du cinéma en Suisse romande doit être plus efficace pour que notre région puisse compter à l'échelon national. La concurrence avec nos voisins alémaniques s'est durcie en raison de la croissance et du dynamisme de leurs aides régionales (en particulier à Zurich qui a quadruplé son aide au début des années 2000). Pour ne pas assister à une dévitalisation du tissu productionnel romand et à un exode des compétences vers le pôle zurichois, et pour favoriser le maintien d'une production cinématographique régionale vivante et créative, il est nécessaire de regrouper les ressources régionales et de les renforcer.

Les autorités culturelles de Suisse romande, avec la Loterie romande, ont déjà fait un pas dans cette direction avec le Fonds REGIO Films qui centralise la moitié des soutiens régionaux (3 millions de francs sur 6). Il faut maintenant faire le pas suivant et mettre en commun tous les moyens disponibles dans un Fonds romand chargé d'attribuer l'ensemble des soutiens régionaux à la production audiovisuelle.

Cette étape renforcera la place de la région romande dans la production nationale via une utilisation concertée et efficace des moyens déjà disponibles ainsi que leur augmentation. Les moyens à dispo-

sition sont encore insuffisants et trop dispersés pour permettre d'assurer aux professionnels romands le volume de travail et la continuité dont ils ont besoin. En étoffant les volumes produits et en favorisant la continuité, la région contribuera à élever le niveau des films produits et à densifier son tissu économique dans ce secteur. Cela permettra de maintenir les compétences sur place mais aussi d'offrir des débouchés aux jeunes diplômés de nos écoles romandes, aujourd'hui pénalisés.

Pour s'acquitter de sa mission, le futur Fonds Romand du Cinéma a besoin d'une dotation annuelle de 10 millions de francs. Porteur d'une forte dynamique identitaire régionale, il pourra consolider des partenariats et stimuler de nouvelles relations: coproductions de la TSR sur les projets régionaux, appels de fonds de l'économie et de privés, coproductions avec les autres régions européennes et la francophonie, déjà organisées en pôles régionaux.

Le 23 avril dernier, les professionnels romands réunis par le Forum romand à Nyon se sont prononcés à l'unanimité pour la constitution d'un Fonds romand. Depuis, toutes les villes et cantons approchés se sont déclarés favorables à cette idée. Tous les partenaires publics et privés intervenant aujourd'hui dans le financement du cinéma en Suisse romande sont favorables à la constitution d'un Fonds romand pour le cinéma et

tous sont persuadés que ce fonds doit être opérationnel à très court terme tant la situation est urgente. La CIIP (Conférence intercantonale de l'instruction publique de la Suisse romande et du Tessin) a inscrit à son plan quadriennal l'objectif de contribuer à la constitution de ce nouveau Fonds romand pour le cinéma tandis que les acteurs-clé en place ont constitué des groupes de travail mixtes regroupant des fonctionnaires, des magistrats et des professionnels pour mener le projet à bon port.

L'envie et les volontés politiques de proposer en Suisse romande un projet de politique culturelle fort qui puisse résister aux modèles concurrents et les dépasser sont partagées par tous. Elles pourraient se concrétiser prochainement. Le renforcement de notre production audiovisuelle profiterait à toute la Suisse romande, d'abord du point de vue culturel, mais aussi en termes d'images et de compétences en communication avec des retombées économiques importantes.

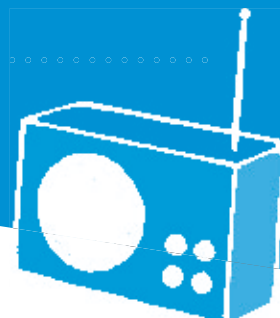
Les régions européennes ont compris que le cinéma permettait à une région de s'affirmer et de rayonner. Suivons leur exemple. Engageons nous.

Le Comité du Forum romand

Lundi 14 juillet 2008

Radio et télévision suisse romande au service du public

En attendant la fusion prochaine de la radio et de la télévision – ce qui semble être plutôt une convergence, selon la volonté de ses initiateurs – *CultureEnJeu* donne la parole aux directeurs des programmes de la Télévision suisse romande et de Radio suisse romande dans la suite de notre dossier *Fusions sans Effusions* (*CultureEnJeu* n°22).



Isabelle Binggeli, directrice des programmes à la RSR *Propos recueillis par Gérald Morin*

QUELLE est la différence entre le public en 2000 et le public en 2010? Est-ce que le public a changé?

Le public nous est très fidèle. Le socle qui fait notre base, c'est-à-dire le public qui écoute la radio et se laisse séduire par ce qu'on lui offre, est toujours là et est toujours majoritaire. Et puis, il y a aujourd'hui un autre public lié aux nouvelles générations, qui suit la formule « la radio où je veux quand je veux » et choisit ses contenus. Il faut alors une réflexion transversale, c'est-à-dire mettre en valeur les contenus indépendamment de la chaîne, et avoir divers axes thématiques. Actuellement, nous mettons en place toute une panoplie d'instruments pour pouvoir répondre à cette demande. Il y a dix ans, nous étions extrêmement axés chaîne, c'était vraiment la valeur de référence, avec une concurrence certaine entre les chaînes. La culture d'entreprise a considérablement changé, nous sommes passés à une vision transversale.

Quels sont les moments forts d'audience?

Le public nous écoute toute la journée. Évidemment, le journal du matin est le point fort, mais sur tout l'éventail des émissions proposées, toutes fonctionnent franchement assez bien, voire très bien.

Quelle est la différence entre une radio privée et la radio publique?

Le service public a une charte et, surtout, elle a une façon différente d'envisager le média. D'abord, nous sommes un média libre, nous ne sommes pas tenus par des considérations d'ordre publicitaire. La redevance nous offre une liberté extraordinaire – elle représente 95% de notre budget – mais il y a aussi un certain nombre de devoirs qui vont avec.

La radio privée a une offre différente, mais est aussi une concurrence. Elle contraint le service public à se redéfinir et à se profiler en permanence, ce qui est plutôt positif.

Êtes-vous amenée à renouveler les émissions régulièrement?

Cela dépend des grilles – on gère 4 grilles en même temps – et cela dépend des époques. Quand nous trouvons une grille qui fonctionne assez bien, nous la tenons et la faisons évoluer, mais nous ne faisons pas de révolution. Des fois, pour de multiples raisons, nous pouvons avoir un problème avec une grille. Alors, la qualité doit rester le critère absolu. Nous travaillons les émissions à la fois sur le contenu et sur la dimension formelle, qui est extrêmement importante.

L'audimat est-il le principal critère de suppression d'une émission?

Nous laissons toujours une chance à l'émission. Le système de la radio est très différent de celui de la télévision. La télévision dispose de chiffres tous les jours, alors que nous recevons nos chiffres tous les mois, et ils sont statistiquement fiables tous les 3 mois. C'est la grande différence entre les deux médias. De plus, toutes les émissions progressent. En radio, les émissions sont quotidiennes, donc les gens qui les font peuvent retravailler tout de suite ce qui ne va pas. Ce qui me fait réagir

très vite n'a rien à voir avec l'audience mais avec une certaine idée que l'on peut avoir de l'auditeur. Par exemple, je ne supporte pas la vulgarité. S'il y a tout à coup des dérapages à l'antenne, je réagis assez violemment.

Est-ce qu'il y a une grande différence entre une gestion 2000 et une gestion 2010?

C'est devenu un peu plus dur, nous devons réagir plus vite. La pression de la concurrence est aussi plus forte. Nous avons la chance de percevoir assez vite si nous sommes à côté de la plaque. Alors, nous recentrons. Mais, ce qui est génial en radio, c'est que le public nous suit – en tout cas jusqu'à maintenant.

À la radio, êtes-vous plus indépendant?

Tant la radio que la télévision sont parfaitement indépendants des pouvoirs politiques.

Faut-il garder la publicité?

Notre part de publicité est de 3%. Ce n'est pas énorme mais cela permet de faire des choses.

Quel est à vos yeux le rôle de la radio en tant que service public?

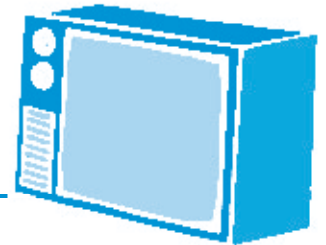
Le service public doit former, informer, divertir, et nous travaillons toujours sur ces trois axes. La partie information constitue le pilier majeur du service public, mais il y a aussi tout un travail de formation au sens large, c'est-à-dire, d'apporter un certain nombre d'informations sur toute une série de sujets dans le but d'aider les personnes à vivre ensemble, et j'entends par là de manière intergénérationnelle, interculturelle. C'est pour cela que nous produisons énormément de magazines. Une radio de service public se doit de mettre tout en action pour que les individus comprennent les enjeux et surtout qu'ils aient toutes les clés pour choisir, pour essayer de comprendre notre société et faire un choix en tant que citoyens. □





Gilles Pasche, directeur des programmes à la Télévision suisse romande

Propos recueillis par Gérald Morin



QUELLE est la différence entre le public en 2000 et le public en 2010 ?

Le public d'aujourd'hui est beaucoup moins homogène, il est plus fragmenté. Nous assistons dans l'ensemble des médias à une thématisation, à une spécialisation et, par conséquent, à une fragmentation du public.

Quel est à vos yeux le rôle de la télévision en tant que service public ?

La TSR est une chaîne généraliste dont la mission est de fédérer un maximum de gens et de toucher le public romand par le regard de la Suisse romande sur la Suisse et sur le monde. Sauf lors de rendez-vous tout à fait particuliers – émissions très spécialisées de musique classique ou d'art, diffusées en deuxième partie de soirée – notre mission essentielle est de nous adresser à l'ensemble des romands. Nous y parvenons assez bien. Avec des émissions spécialisées, culturelles, nous nous adressons à un public plus restreint et urbain. C'est essentiel d'avoir un programme culturel d'ici. Nous essayons aussi de rajeunir le public s'intéressant à la culture.

Quel est le turnover que vous avez ? Avez-vous un nouveau public ?

Notre préoccupation principale est de conserver le public de la TSR et, ensuite, d'acquérir de nouveaux publics. Nous le faisons par différents biais. La complémentarité entre nos différents écrans, que ce soit l'écran de télévision traditionnel – qui reste évidemment le plus fédérateur – mais aussi les écrans Internet, ou maintenant celui du téléphone portable, amène des publics plus jeunes et plus spécialisés à s'intéresser à l'activité de la TSR, par conséquent aussi au grand écran.

Quand l'audimat ne suit pas, attendez-vous avant de supprimer une émission ou l'arrêtez-vous assez rapidement ?

Chaque émission a une mission dans la grille des programmes et, par conséquent, aussi en termes d'audition. Quand une émission perd son public, nous essayons de corriger le tir si nous estimons que c'est un problème de ligne éditoriale. Si cette désaffection se prolonge, évidemment, nous ne renouvelons pas l'émission...

Est-ce qu'il y a une différence dans la gestion du département entre aujourd'hui et il y a dix ans ?

Ces six dernières années, nous avons assisté à une évolution technologique formidable qui multiplie les modes de distribution. Il y a 10 ans, c'était l'âge d'or de la grille des programmes : il y avait un directeur qui construisait une grille et sachant que les publics la regardait, à la télévision. Aujourd'hui, la grille des programmes se construit non seulement sur l'écran de télévision mais aussi sur les autres écrans complémentaires.

Y a-t-il une influence, ou des échanges, entre la TSR et les télévisions tessinoise et suisse alémanique ?

Il y a des échanges de différentes natures, et ces échanges sont extrêmement précieux pour les trois régions. Il y a des échanges dans le monde du sport ainsi que de l'information, qui sont importants puisque l'on prépare des grandes opérations en commun. Nous avons des règles et une déontologie de l'information commune aux trois régions. Et puis, il y a des échanges ponctuels concernant des opérations particulières.

Y a-t-il une base de public commun à la radio et à la télévision ?

Bien sûr. Toutes les études montrent que la consommation des médias est définie par le moment de la journée. Il y a deux moments

forts dans l'audience radio : le matin de bonne heure et la fin de la journée, pendant le retour à la maison. La télévision est le média de la soirée. Il y a donc, sans aucun doute, des complémentarités de public.

Faut-il garder la publicité ?

La SSR est financée par la redevance, qui représente environ 2/3 des ressources. 1/3 sont des ressources commerciales – publicité et *sponsoring* confondus. Bien évidemment, la limitation de la publicité aurait des conséquences extrêmement importantes. Il me semble que l'équilibre que nous connaissons en Suisse est extrêmement satisfaisant ; il permet de ne pas polluer l'écran avec une dose trop importante de publicité et, en même temps, de conserver une redevance raisonnable.

En tant que directeur des programmes, quel rêve aimeriez-vous réaliser ?

Mon rêve serait d'augmenter les productions propres de la TSR.

Est-ce qu'il y a quelques points que vous aimeriez développer ?

En cette période, où il y a une explosion de l'offre, suivie d'une atomisation des publics, je pense que la différence se fait sur la qualité. Le rôle d'une télévision de service public n'est pas seulement de courir après l'audimat, mais c'est aussi d'avoir une offre exigeante qualitativement. La force de la télévision est, par le développement du reportage, d'aider les gens à comprendre la complexité du monde dans lequel ils vivent et non seulement les divertir ou les distraire. ▣

Venusia, la déesse émergeant de la lagune de Venise dans le film *Le Casanova de Fellini*, © Gérald Morin

Divagations

*& réflexions
sur l'acte de création*

par *Gérald Morin*

Qu'est-ce qui oppose Federico Fellini à Lars Von Trier ou Casanova à Don Juan ? Quelle est la blessure, le handicap ou la force obscure qui les réunit souvent sur un même cheminement douloureux ?



Federico Fellini, © Christian Geisnaes

J'AI EU la chance de faire mes premières armes sur trois des films du réalisateur italien aux cinq Oscars, Federico Fellini : *Roma*, *Amarcord* et *Casanova*. Nous avons souvent parlé ensemble des grands réalisateurs ou des grands écrivains qu'il admirait : Bergman, Buñuel, Tarkovski, Kubrick, Borges, Elsa Morante, Natalia Gainsbourg, Pietro Citati, Georges Simenon. Nous dissertions sur leurs œuvres, sur le résultat final, mais peu sur le processus de création. Fellini défendait cependant fermement le principe qu'il faut toujours garder son âme d'enfant et surtout ne pas perdre cette faculté d'émerveillement sous peine d'assécher ses sources d'inspiration. Quand, quelque peu freudien, je défendais comme une qualité la recherche de devenir adulte, il se fâchait violemment, me disant que je n'y comprenais rien, que le fait de devenir adulte était une pure illusion, et, très jungien, me renvoyait à l'école du monde des rêves et de l'enfance. Des années plus tard, entre 2001 et 2005, je côtoyais le cinéaste danois Lars von Trier avec qui j'ai coproduit *Dogville Confessions*

de Sami Saïf et *The Five Obstructions* réalisé par lui-même et Jorgen Leth. À plusieurs reprises nous avons parlé de Fellini que Lars admirait tant. Lars me questionnait sur sa manière d'écrire, de travailler en studio, de choisir les acteurs, de les diriger...

Ces questions et mon implication avec ces réalisateurs, abordant chacun, à l'intérieur même de leurs œuvres, une réflexion sur les difficultés inhérentes à l'acte de création, m'entraînèrent inévitablement à faire des comparaisons entre ces deux metteurs en scène, l'un du Nord, l'autre du Sud.

Quand je vis Lars von Trier mettre en scène *Dogville* et diriger Nicole Kidman, je me souvins de Fellini pendant le tournage du *Casanova*.

Fellini refusait de discuter des scènes du scénario avec Donald Sutherland, l'interprète de Casanova, et voulait se garder jusqu'au dernier moment la possibilité de changer le texte ou l'action sans avoir à en rendre compte à personne. Sutherland, qui voulait construire son personnage, en était très malheureux, et s'il fit bonne figure à mauvais sort pendant

le tournage, il cracha toute sa frustration après la sortie du film. L'acteur idéal pour le Maestro était Marcello Mastroianni. Ce dernier ne demandait rien à son metteur en scène, ne lui posait pas de questions. Il se laissait guider et acceptait sans sourciller de recevoir un nouveau texte deux heures avant de tourner. Il se comportait dans un rapport d'abandon comme de l'argile entre les mains du sculpteur. Sans état d'âme, prêt à être pris et mis en forme selon les désirs de son créateur. Comme la touche du piano ou la corde de la guitare qui n'attend que le doigt de l'artiste pour résonner. Fellini temporisait toujours jusqu'au dernier moment pour choisir ses acteurs. Il lui arrivait parfois d'avoir en même temps sur le plateau du tournage deux comédiens, physiquement très différents, habillés et maquillés, prêts à jouer le même rôle. Fellini faisait alors son choix définitif et cela seulement quelques heures avant de tourner.

Sur le plateau de *Dogville*, Lars von Trier, en cela bon élève de Bergman, répétait toutes les scènes du scénario avec tous ses acteurs,

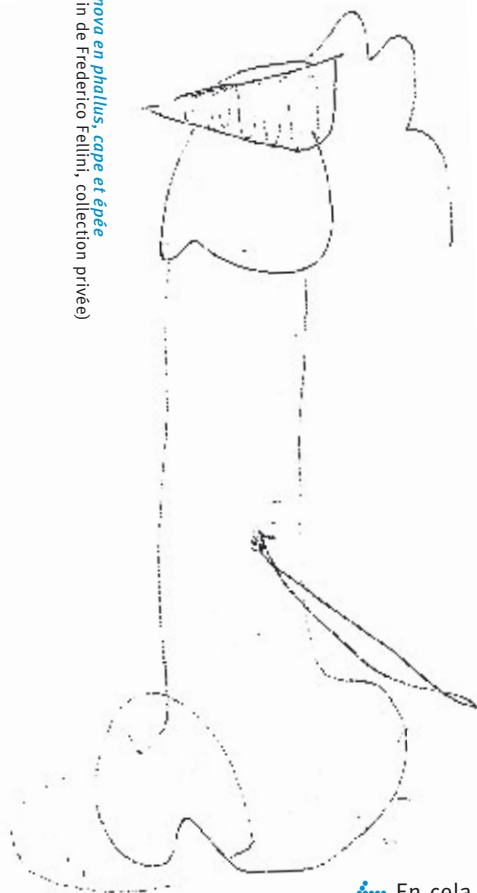
pendant deux longues semaines précédant les six semaines du tournage. Soit 25% du temps de présence des acteurs dédié à lire, à proposer, à suggérer, à écouter, à discuter, à attaquer sous toutes ses faces le scénario comme s'il s'agissait d'un bloc de rocher des carrières de Carrare à qui on veut donner une forme précise, tout en répétant avec insistance à coup de burin le texte et la manière de le mettre en scène.

Je me trouvais devant deux modes radicalement opposés dans la manière d'affronter le passage à l'acte. J'avais vraiment l'impression d'être en face de deux mondes aussi étrangers l'un à l'autre que celui de Venus et de Mars, ou celui de Casanova et de Don Juan. Fellini était en réalité comme Casanova. Giacomo Casanova, fils d'une actrice-courtesane, fut probablement l'enfant naturel d'un important personnage de la république de Venise. Que cette paternité célèbre fut réelle ou non, ce n'est vraiment pas l'important. Ce qui compte, c'est ce qu'a vraiment vécu psychologiquement Casanova. Fellini dans ses notes sur le play-boy de Venise disait de lui qu'il n'était jamais né. Au début du *Casanova de Fellini*, dans la scène du carnaval, la tête gigantesque d'une déesse de la mer sort de la lagune, comme celle d'un enfant tiré par des forceps pendant l'accouchement. Soudain, les cordes se déchirent et la tête s'enfonce réabsorbée par les eaux noirâtres de la « mère ». Fellini commence le film par cette image tirée d'un de ses rêves. Casanova aurait-il souhaité n'être jamais né? Il veut désespérément être aimé. Mais par qui? Son père est le grand absent et sa mère, trop présente, le traite avec indifférence. Giacomo ne cherche dans la conquête

des femmes que celle illusoire de sa mère. Chaque fois qu'il fait l'amour avec une femme, il ne peut être que déçu puisque ce n'est pas avec celle qui lui a donné le jour. Et dans sa course effrénée, il commet un inceste chaque fois qu'il courtise une femme autre que sa génitrice, puisque son rêve inavoué est celui de retourner tout entier avec armes et bagages dans l'utérus de cette femme inaccessible. Il rêve de se retrouver dans ce « paradis perdu » où il n'a pas besoin de se justifier, ni de prouver quoi que ce soit, ni de mentir sans cesse pour donner l'impression de maîtriser la situation. ❖



Casanova en phallus, cape et épée
(dessin de Federico Fellini, collection privée)



En cela,

Fellini est comme

Casanova, lui qui s'est réfugié presque toute sa vie d'artiste dans le studio n°5 de Cinecittà, cette immense caverne d'Ali Baba, immense utérus à l'intérieur duquel il créait ses œuvres à partir de son imagination, réinventant toute chose sans n'avoir jamais vraiment à recourir à la réalité. Il travaillait de l'intérieur, comme prisonnier de ses rêves, de son imaginaire, rejetant violemment l'idée même de devenir adulte et d'affronter le monde extérieur, vécu comme une agression à sa propre existence. Un Fellini à la fois profondément lié à sa mère et voyant en elle la source de tous les reproches.

Lars von Trier est à l'opposé de Fellini. Il se rapproche du mythe de Don Juan. Cette légende, née dans la culture chrétienne du XVII^e siècle, qui manifeste, dans le monde méditerranéen, un hymne à la révolte contre le dieu écrasant que propose l'Église de cette époque, ce dieu pétri de lois et de contraintes qui étouffe l'être humain, un « *padre-padrone* » qui ne permet pas d'exister. Un Père si obsédant qu'il crée inévitablement un appel vital à la transgression. Don Juan est un révolté, qui veut être reconnu pour lui-même. Pour cette raison, il se met en concurrence avec le Père. Il veut abattre la statue du Gouverneur pour prendre sa place. Il doit donc attaquer de plein fouet ce monument en érection qui lui fait de l'ombre pour ra-

conter sa propre histoire, pour être lui-même aussi un Père, un dieu. Il va conquérir toutes les femmes pour prouver à ce Père que son « sexe » est aussi fort et aussi puissant que le sien. C'est le début illusoire de ce combat. Contrairement à une opinion facilement répandue, Don Juan n'aime pas les femmes. Il les utilise et les collectionne comme des pions pour se prouver qu'il existe.

À la mort de sa mère, Lars von Trier découvre que son père de confession hébraïque n'est pas son père biologique. Son vrai père, luthérien, ne veut pas entendre parler de ce fils qui apparaît soudain, adulte, et dont il ne sait que faire. Ce faux père qui l'a élevé et ce vrai père qui le refuse vont donner au mode de création de von Trier une violence comparable à celle du sculpteur attaquant la pierre de laquelle il veut sortir l'âme qui y est contenue. Son âme est divisée et non reconnue, dans un combat proche de celui de Michel-Ange partagé entre la gloire de Dieu et la beauté humaine. Un combat proche de ceux de Don Juan et Prométhée. Divisé entre le Yahvé terrible de la Tora et le Dieu froid du protestantisme.

En observant la façon de travailler de ces deux grands créateurs, on peut en dégager deux grandes lignes qui semblent se retrouver chez beaucoup d'artistes.

La première, celle de Federico Fellini, qui laisse l'instinct, le rêve, le désir immédiat guider sa main et façonner petit à petit, avec peu de chose, un peu d'argile, quelques idées, une œuvre qu'il mettra longtemps à accoucher. Le rêve du réalisateur italien était, au fond, de ne jamais l'achever, de ne jamais le mettre au monde. Le rêve de Fellini était de préparer éternellement des films sans jamais avoir à les mettre en scène. Et s'il fallait quand même les tourner, le faire sans avoir à les monter. Et s'il fallait absolument les monter, le faire sans avoir à les présenter au public. Fellini était comme une femme enceinte qui aurait toujours voulu garder son enfant en elle et n'avoir jamais à le mettre au monde. Il vivait avant tout dans le moment présent.

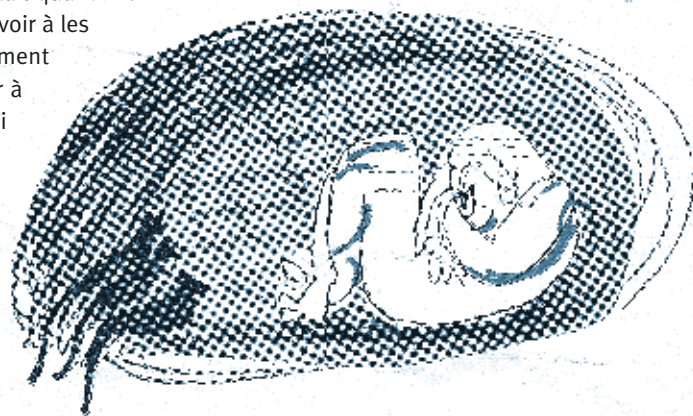
La seconde, celle de Lars von Trier, se projette dans l'avenir. Le réalisateur danois crée ses propres règles, ses propres commandements avec ses « Dogmes » de 1995. Il est « le directeur » qui décide, qui impose et qui renverse l'ordre établi.

Il va jusqu'au bout de ses combats, même s'il doit se tromper. Malgré toutes ses angoisses, il sait ce qu'il veut, et il aborde ses trilogies de façon très méthodique. Il livre ses œuvres au public avec la prétention de proposer sa vision du monde pour peut-être le changer. Les films de Lars laissent des empreintes dans lesquelles s'engouffrent des disciples, des jeunes réalisateurs.

Et que se serait-il passé si un producteur avait voulu réunir ces deux monstres du 7^e Art autour d'un film où chacun d'eux, à sa façon, aurait traité un même sujet ? Fellini, le catholique et romain avec sa vision latine, et von Trier, le luthérien et danois avec sa vision du Nord.

Ce film ne se serait jamais réalisé, car si l'un et l'autre auraient pu s'admirer, ils se seraient craints, et au-delà du respect mutuel qu'ils auraient éprouvé, ils auraient eu peur d'être mis côte à côte en situation de comparaison.

Les univers de ces deux artistes sont si différents et surtout leur manière de préparer leurs films, de les malaxer, de les faire mûrir, de leur donner corps si radicalement divergente. En fin de compte, ils représentent les deux côtés d'une même médaille, illustrant chacun à leur manière les mille facettes des utopies de l'humanité. □



Casanova en fœtus enfermé dans les Plomb de Venise
(dessin de Federico Fellini, collection privée)

Vérités, légendes & manipulations par Hervé Dumont

À l'occasion de la parution de son encyclopédie sur *L'Antiquité au cinéma*¹, nous avons interviewé Hervé Dumont² pour comprendre son parcours dans les méandres de la vérité historique à travers ses représentations dans les médias audiovisuels et tout spécialement dans le 7^e Art. Corneille et Racine utilisaient déjà l'Antiquité pour décrire les mœurs de leur temps. Cecil B. DeMille avec *Les 10 Commandements* et Kubrick avec *Spartacus*, Fellini avec son *Satyricon* et Ridley Scott avec *Gladiator* nous ont, eux aussi, emmenés dans des univers où la réalité et la fiction se mêlent si étroitement qu'à la fin les mythes et les fables deviennent des « vérités ». Des « vérités » si profondes que des nations entières en font leurs lits et entraînent leurs populations dans des projets d'avenir construits, souvent sciemment, sur des illusions ou des mensonges fort commodes pour qui gouverne. Nous vous proposons également la première partie de l'introduction de cet ouvrage, approche très lucide et éclairante sur les jeux de miroir dans lesquels se complaisent les créateurs, les historiens et les gouvernants.

Introduction par Gérald Morin



Jules César (Rex Harrison) dans *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963). Selon Plutarque, sa guerre des Gaules tant vantée sur les bancs d'école se solda par un million de morts et un autre million d'esclaves vendus à Rome, bénéfice juteux qui permit au conquérant « civilisateur » de rembourser ses dettes et de s'emparer du pouvoir.

COMMENT incitez-vous les lecteurs à entrer dans votre démarche ?

Toute l'introduction de cet ouvrage vise en premier lieu à démontrer l'intérêt énorme d'un genre particulier, à savoir la reconstitution historique au cinéma, ou plutôt la représentation de l'histoire dans les médias audiovisuels. Car il y va de notre rapport au passé en général. Le livre est une sorte d'encyclopédie plus ou moins exhaustive, très illustrée, qui analyse de manière critique plus de 2200 films et téléfilms dont l'action se déroule pendant l'Antiquité, soit

de la préhistoire au cinquième siècle après JC. L'Antiquité a cela de particulier que c'est une période à la fois extrêmement lointaine, rapportée par des textes qui sont peu nombreux, lacunaires, et auxquels il faut se fier à défaut d'autres sources, avec toutes les prudences d'usage puisqu'ils permettent beaucoup d'interprétations. Mais c'est aussi une période proche dans notre imaginaire à travers les arts, la littérature et à présent le cinéma. Pendant des siècles, artistes et mémorialistes ne se sont jamais gênés de revoir et de présenter systématiquement

cette Antiquité en fonction des besoins du présent, du maintenant, et donc d'éclairer, d'utiliser et d'instrumentaliser cette période de l'histoire dans un mélange de « vérités, légendes et manipulations ». Du reste, cette manipulation est parfois inconsciente chez les créateurs qui sont simplement victimes de l'air du temps, des a priori du siècle ou du chauvinisme local. C'est autre chose, bien sûr, quand il s'agit de films de propagande pure, comme par exemple le péplum *Scipion l'Africain* de Carmine Gallone, sous Mussolini. ❖❖❖

❖ **Quand vous est venue l'envie ou la nécessité de vous atteler à cette recherche encyclopédique qui commence aujourd'hui avec l'Antiquité – mais qui se poursuivra plus tard avec trois autres volumes – du Moyen Âge au XIX^e siècle ?**

C'est un projet très ancien que j'ai mis en chantier il y a plus de trente ans. Cela fait partie d'une démarche foncièrement personnelle. Contrairement à certains de mes ex-confrères, directeurs de cinémathèque, je n'ai pas découvert le cinéma à travers d'autres arts, en y décelant une déontologie voisine à celle de certains peintres ou écrivains. Je n'ai pas eu recours à un alibi culturel pour être fasciné par l'univers fantasmagique projeté

Quand le cinéma s'éloigne de la vérité des archéologues, ses mensonges ne contrebalancent-ils pas ceux, beaucoup moins innocents, de l'Histoire elle-même ?

à l'écran. C'est l'inverse qui s'est passé. En enflammant ma curiosité, c'est le cinéma qui m'a progressivement ouvert à la peinture, à la lecture, à la musique et surtout à l'histoire, parce que, tout enfant, quand je voyais un film « en costume », je voulais en savoir beaucoup plus. Quand mes parents m'ont emmené voir *Les trois Mousquetaires* avec Gene Kelly à l'âge de neuf ans, par exemple, j'ai aussitôt commencé à lire Dumas, puis, un peu plus tard, à consulter des ouvrages d'histoire concernant l'époque décrite dans le film, à me documenter sur Richelieu, Mazarin, Louis XIII ou Cinq-Mars, pour comparer la fiction et la chronique, et aussi simplement parce que le film seul ne suffisait pas à mon imaginaire. Je voulais compléter, prolonger cet incroyable voyage visuel à travers le temps, et j'allais ainsi de découverte en découverte. Et lorsque je constatais des divergences entre le savoir des lexiques et la fiction représentée, j'essayais de comprendre le pourquoi de cette « infidélité » plutôt que de m'insurger, ce qui m'ouvrait insensiblement les yeux sur le processus de la création, de la dramaturgie, de la mise en scène. Cette démarche s'est affinée au fil des ans et a déterminé toute mon approche de l'histoire et de l'histoire du cinéma, par ce côté « détective » que je cultivais déjà gamin. Le cinéma pour moi a été une sorte de déclic, la fenêtre ouverte sur le monde, et ce n'est que plus tard, adolescent, que j'ai réalisé qu'il pouvait aussi être un art, qu'il y avait Bergman, Hitchcock, Buñuel, Nicholas Ray, Mankiewicz... Par conséquent, je suis toujours resté également attentif au cinéma populaire, tant méprisé par certains

culs pincés de la critique, tout en reconnaissant évidemment ses limites et, souvent, ses aberrations. Sociologiquement, c'est un domaine qu'il est passionnant d'analyser et je respecte beaucoup l'artisanat qui en est à la source.

Peut-on dire que cet ouvrage est comme un acte de remerciement et de reconnaissance que vous avez vis-à-vis du cinéma qui a nourri votre enfance et fait de vous un « homme de cinéma » ?

Oui, d'une certaine manière. En plus, je me considère comme un « enfant de Méliès », d'où une prédilection coupable pour le cinéma de studio avec son artificialité affichée

(donc, à mes yeux, son honnêteté intrinsèque), et pour la fiction en général, capable de synthèse et d'abstraction. Pour moi, le terme « cinéma du réel » est une tromperie, cela n'a jamais existé, pas plus que la caméra objective. Le cinéma reste du cinéma même quand il se déguise en documentaire et prétend capter « la vie comme elle est ». Le travail du cinéaste est toujours une re-création personnelle, et l'invention, l'imagination, c'est la vie.

Extraits de l'introduction de *L'Antiquité au cinéma*

Stanley Kubrick affirmait qu'« une des choses que le cinéma sait mieux faire que tout autre art, c'est de mettre en scène des sujets historiques », c'est-à-dire représenter le passé. Ce ne sont ni John Ford ni S.M. Eisenstein ni Luchino Visconti qui l'auraient contredit. Créer l'illusion de remonter le temps, ce rêve vieux comme l'humanité, est un privilège que seul l'écran est à même d'offrir pleinement, par la symbiose parfaite de l'image en mouvement, des déplacements spatiaux et géographiques, du son, des couleurs, en conjuguant simultanément description, action, émotion et réflexion. Pour le créateur, l'exploration d'une époque révo-lue constitue « un défi visuel sans commune mesure avec les sujets contemporains », dit Kubrick, et ce d'autant plus que, comme pour la science-fiction, ce défi, faisant appel tant à l'érudition qu'à l'imagination et à la magie des trucages, implique de « fabriquer des univers inexistantes ».

Mais l'entreprise n'est pas innocente, et de surcroît elle est semée d'écueils. Il y a différentes manières d'appréhender le passé. Un cinéaste peut aller chercher son inspiration dans une réalité « vraisemblable » et acceptable par les historiens. Ses efforts méritoires restent toutefois tributaires des connaissances scientifiques du moment, car, on l'a constaté, la représentation de l'ancienne Égypte en 1920, en 1960 ou en 2000 est tout sauf identique. D'autres considèrent le passé comme un alibi : de tout temps, écrivains et artistes s'en sont servis pour parler de problèmes contemporains, par mesure de précaution face aux princes, ou par choix esthétique. Certains l'utilisent à dessein afin de déguiser un discours propagandiste. Quant aux joyeux épicuriens (ou marchands de soupe) qui se contentent de faire du cinéma de divertissement en costumes, ils doivent, eux aussi, répondre aux attentes de leur propre époque, prendre

en considération ses représentations mentales stéréotypées, ses goûts, ses modes, les attentes du public et son degré d'inculture. Bref, quelle que soit l'approche choisie, le résultat ne peut être qu'un leurre plus ou moins relatif, puisque, comme nous allons le voir plus bas, « la mise en scène du passé est forcément aussi un miroir du présent ». Toute manière d'aborder des événements ou des personnages historiques véhicule en priorité des éléments de connaissance et de compréhension de la société qui abrite et qui produit ce discours. [...] C'est dans ce vivier d'images bariolées, à travers diverses transformations formelles ou contextuelles, que l'on peut mesurer la permanence ou la survivance du passé et de ses mythes fondateurs. Il ne fait pas de doute que, depuis un siècle, l'audiovisuel joue un rôle prépondérant dans

Et si ces films en disaient plus long sur l'époque et la société qui les ont produits que sur les temps ressuscités à l'écran ?

l'enseignement de l'histoire aux nouvelles générations. De nos jours, le passé de l'Occident et ses grands moments dramatiques ne survivent collectivement qu'à travers leur représentation médiatisée. Or, qu'on le regrette ou non, cela est doublement le cas pour l'Antiquité. Depuis l'éviction progressive du cursus classique gréco-latin dans l'enseignement, c'est principalement par le cinéma

que la jeunesse peut (ou croit) se faire une idée du quotidien au Palatin et « revivre » par la fiction le temps des Césars. Aujourd'hui, l'Antiquité, c'est d'abord du cinéma.

Cette médiatisation est une manière aussi plaisante qu'efficace d'actualiser le passé et de se familiariser avec celui d'autrui. Les éducateurs du XX^e siècle se sont maintes fois indignés des affabulations de l'écran, oubliant dans leur vertueuse colère les simplifications abusives et les silences de leurs propres manuels. C'est pourquoi, en fin de compte, les pages qui suivent invitent également à une confrontation systématique des « mensonges » du cinéma et de la télévision – et, ne l'oublions pas, du roman, du théâtre, de

il dépend. En outre, Hérodote, Thucydide, le *Livre des Rois* hébraïque, César ou Procope ne parlent que de ce qu'ils croient connaître, veulent connaître ou veulent faire connaître. Quoique éminent mémorialiste, un Tacite, par exemple, reproduit *volens volens* ce qu'il est de bon ton de penser dans l'oligarchie sénatoriale à laquelle il appartient et sa description des premiers empereurs julio-claudiens (qu'il n'a pas connus) est à juger en fonction du *politically correct* du moment. Souvent, ces chroniqueurs discourent au détriment des autres nations, utilisent leurs adversaires pour se mettre en valeur, organisent une conspiration du silence ou des stratégies d'occultation à propos d'événements jugés dérangeants. Depuis la nuit des temps,

Le passé revisité

[...] La littérature, le théâtre, la musique et les beaux-arts n'ont évidemment pas attendu ces mises au point savantes pour faire revivre de manière fictionnelle les épisodes les plus dramatiques du passé, adaptant, coloriant la matière au gré de leurs propres impératifs, qu'ils fussent artistiques ou commerciaux. Vers la fin du XIX^e siècle, des peintres académiques ou « pompiers » comme Frederick Leighton, Edward Poynter et Sir Lawrence Alma-Tadema se spécialisent dans la reconstitution « fidèle » de scènes historiques : moyennant quelques concessions au goût du jour, ils transmettent au spectateur avide d'exotisme la sensation de participer aux événements de jadis, de le plonger dans un monde qui n'est pas le sien. Sur les tréteaux, en plein air, à l'opéra et même au cirque, on assiste à une surenchère de mises en scène inspirées par Salammô, Aïda, Ben-Hur, Les derniers jours de Pompéï ou Quo Vadis. L'histoire est ici moins un espace d'expérience sociale ou politique que le terrain de la légende et d'une iconographie « légendaire » véhiculée au fil des siècles. On y préfère des sujets qui se sont pour ainsi dire détachés de la matière historique réelle et ont acquis une vie propre dans l'imaginaire historisant du public.

Le cinéma, sa perspective et l'effet du réel

Au XX^e siècle enfin, le cinéma, puis la télévision, reprennent le flambeau. Jusque-là, le passé était un domaine réservé prioritairement aux cultivés, aux scolarisés. Avec le septième art, l'histoire entre dans la vie des spectateurs, toutes couches sociales confondues ; elle devient vivante, tangible comme jamais auparavant. On peut d'ailleurs s'étonner que ce phénomène, pourtant peu banal, n'ait à ce jour guère retenu l'attention des représentants du savoir officiel. Thématiquement, les contributions du ci-



The Ten Commandments de Cecil B. DeMille (1956). Les historiens sont pourtant formels : quoiqu'en disent l'Ancien Testament et le cinéma qui s'en inspire, il n'y avait pas d'esclaves en Égypte à l'époque de Ramsès II et de son adversaire supposé, Moïse !

l'opéra, des beaux-arts bien avant eux – avec les « mensonges » de l'Histoire. [...]

Pour paraphraser Auguste Comte, tout historien est condamné à réviser de manière rationnelle et critique certaines opinions couramment admises en partant d'un apport d'informations nouvelles, d'un réexamen des sources. Les chroniqueurs, hier comme aujourd'hui, sont subjectifs et leurs omissions ne sont pas toujours, loin s'en faut, des oublis. Un récit doit être jugé à l'aune de la distance temporelle qui le sépare des faits décrits, et son auteur à celle du commanditaire, du gouvernement ou du protecteur dont

« Une erreur tombée dans le domaine public n'en sort jamais ; les opinions se transmettent héréditairement. Cela finit par faire l'Histoire. »

Rémy de Gourmont

l'histoire est la propagande des vainqueurs. Les peuples sans mémoire écrite sont, eux, « cantonnés dans la forêt vierge de la non-Histoire ». Napoléon résumait la chose de manière on ne peut plus brutale : « l'Histoire est une suite de mensonges sur lesquels on est d'accord. » Champion de l'autopromotion, il savait de quoi il parlait.

néma ne sont que l'aboutissement particulièrement étoffé d'une longue tradition que John Ford, dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'homme qui tua Liberty Valance*, 1961) résume par les propos d'un journaliste : « À l'Ouest, lorsque la légende devient la réalité, c'est elle qu'on imprime » (*This is the West. When the legend becomes* ❖



En couverture du livre de H. Dumont : *Gladiator* de Ridley Scott (2000), avec Russel Crowe dans le rôle du général fictif Maximus.

(en vérité, il chevauchait un mulet). « C'est cette image qui persiste – au-delà de l'aspect artistique du tableau – de nos jours. » Marc Ferro a encore relevé le paradoxe suivant : « Avec le recul, dit-il, un ouvrage historique chasse l'autre, l'œuvre d'art demeure... De sorte qu'avec le temps qui passe, notre mémoire finit par identifier l'œuvre imaginative d'Eisenstein (*Le cuirassé Potemkine*) ou de Gance (*Napoléon*) à l'histoire telle qu'elle s'est produite, alors que le premier visait à la rendre intelligible et le second à nous y faire participer. » Ainsi, l'érudit aura beau rappeler à hauts cris que les faits de la mutinerie du Potemkine en juin 1905 furent totalement déformés par la légende communiste propagée à l'écran, le public restera marqué par un bain de sang sur les escaliers d'Odessa... qui n'eut jamais lieu. Et si les historiens actuels contestent l'existence de l'esclavage dans l'Égypte pharaonique du XIII^e siècle avant JC, le début dramatique de *The Ten Commandments* de DeMille, avec ses Hébreux en loques gémissant sous le fouet,

« Le cinéma est l'aboutissement de ce faisceau d'éclairages souvent divergents ou différents de l'histoire au cours des siècles. »

Hervé Dumont

consolide, au contraire, toutes les idées reçues. Il en va de même pour Néron, esthète passionné, incendiant Rome, y compris son propre palais et ses inestimables collections d'art, dans les diverses versions de *Quo Vadis*. C'est ce pouvoir intrinsèque de l'image qui fait à la fois la force et la vulnérabilité du cinéma quand il aborde la reconstitution d'une époque révolue : séduit, le spectateur a tendance à oublier que la caméra capte un « réel factice », un simulacre consenti de part et d'autre. Le simulacre acquiert alors une réalité propre. ▢

1. *L'Antiquité au cinéma*, par Hervé Dumont, Nouveau Monde Éditions, Paris, en coédition avec la Cinémathèque suisse, Lausanne. Disponible en librairie dès le début octobre.

2. Hervé Dumont est né en 1943 à Berne. Docteur ès lettres de l'Université de Munich et auteur de plusieurs monographies de cinéastes, il travaille dans l'édition et l'enseignement à Lausanne avant de prendre la direction de la Cinémathèque suisse de 1996 à 2008. Professeur à l'Université de Lausanne, Hervé Dumont est lauréat du Prix de la critique historique du cinéma (Institut Jean Vigo, Perpignan 1988) pour son *Histoire du cinéma suisse, films de fiction 1896–1965*, et du Prix Simone Genevois (Paris 1993) pour *Frank Borzage – Sarastro à Hollywood*, paru en anglais chez McFarland (2006).

❖ fact, print the legend”). L'image d'Épinal a la vie dure. Comme on le verra plus bas, pour illustrer le passé, le cinéma s'appuie facilement sur des drames et romans préexistants (Shakespeare, Scott, Dumas, Flaubert, Hugo, Sienkiewicz), au lieu de retourner aux sources primaires de l'histoire, aux témoignages des anciens, si possible soumis à une relecture actualisée. La prééminence de certaines outrances feuilletonesques nous invite alors à ne plus concevoir l'histoire comme un objet scientifique mais comme un objet culturel : c'est la mémoire des peuples révélée par les médias audiovisuels. L'occultation des contextes historiques généraux donne des ailes à l'imagination, et l'accumulation simultanée de détails vaguement authentiques dans l'apparat, le costume ou l'accessoire couvre le propos d'un vernis de crédibilité. Tel est le schéma le plus courant, pour ne pas dire le plus payant. Pourtant, le transfert de la chronique écrite au récit imagé / imaginé n'est pas nécessairement réducteur, car il ne faut pas sous-estimer la puissance d'évocation, l'impact psychologique, les informations latentes d'une mise en scène cinématographique. En transcrivant une vision particulière en mode dramatique à l'écran, il

arrive même que le cinéma de fiction parvienne mieux à s'approcher d'une forme de véracité qu'un documentaire ou une docu-fiction télévisée déroulant arguments et simulacres didactiques. Dans son discours, le spectacle audiovisuel introduit toutefois un effet pervers lié à l'apparence du réel des images photographiées et à leur persistance dans notre souvenir. On sait depuis Gustave Le Bon que « la foule pense avec des images » (*Psychologie des foules*, 1895) et en tant que véhicule d'images, le cinéma s'est, à ses débuts, imposé comme un discours vrai (« La photo ne ment pas. »), à la différence, par exemple, du discours politique. Fût-il imaginaire, tout sujet, une fois projeté sur l'écran, donne l'illusion de la réalité. Une illusion qui engage les auteurs malgré eux et qui correspond aussi à une attente pressante du public : ni la littérature ni le théâtre ni les beaux-arts n'ont auparavant eu à répondre à de pareilles exigences de réalisme, de rigueur historique. Ainsi, « l'image a pris le pas sur la réalité », constate Jérôme Bimbenet en dissertant du tableau de David montrant Bonaparte à cheval sur le col du Grand-Saint-Bernard

193'368 citoyens ont signé pour le bien commun! Par Joël Aguet

Le 10 septembre 2009, l'initiative populaire fédérale *Pour des jeux d'argent au service du bien commun* a été déposée à la Chancellerie fédérale à Berne. Elle vise à modifier l'article 106 de la Constitution fédérale en y inscrivant l'obligation de servir l'utilité publique pour tous les jeux d'argent. Avec 193'368 signatures, cette initiative a recueilli quasiment le double des voix nécessaires pour être enregistrée.

La remise de plus de deux cents cartons contenant les feuilles signées a donné lieu à une cérémonie en fanfare – grâce à l'excellent Brass Band *13 étoiles* venu du Valais – et colorée de tissus déployés du haut de leurs échasses par un groupe venu de Delémont. Les discours en français de Jean-Pierre Beuret, président de la Loterie romande, et en allemand de Melchior Ehrler, Directeur de l'Union suisse des Paysans, ont clôt la cérémonie. Les cartons furent alors portés devant Mme la Chancelière fédérale Annemarie Huber-Hotz par les membres du Comité de l'initiative, des représentants de divers groupes sportifs et associations d'handicapés, tous concernés par le refus d'un démantèlement de l'utilité publique.

CultureEnJeu s'est engagé tout au long de la récolte de signatures et soutient ce combat. Sur notre site www.cultureenjeu.org des images et entretiens recueillis lors de cette joyeuse matinée sont diffusés. ▢



(de gauche à droite)
Melchior Ehrler, co-président du comité d'initiative, directeur de l'Union suisse des paysans & Conseiller national • Mme la Chancelière fédérale **Annemarie Huber-Hotz** • **Jean-Pierre Beuret**, co-président du comité d'initiative, président de la Loterie romande

(de gauche à droite)
Melchior Ehrler, co-président du comité d'initiative, directeur de l'Union suisse des paysans & Conseiller national • Mme la Chancelière fédérale **Annemarie Huber-Hotz** • **Jean-Pierre Beuret**, co-président du comité d'initiative, président de la Loterie romande

*légendes des images
et copyrights à finaliser*

ILLUSTRATIONS ET CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

couverture: © Bruno Racalbuto • p. 3: © Mix & Remix • p. 4: © Bruno Racalbuto • p. 16: © Mix & Remix • p. 18: © Gérald Morin

Éditeur responsable
CultureEnJeu
Association pour la sauvegarde
des ressources financières
des artistes de toute la Suisse
Ch. Monnard 6
1003 Lausanne
Téléphone: +41 (0)21 351 05 11
E-mail: info@cultureenjeu.ch
Site internet: www.cultureenjeu.ch

Comité de rédaction
Arts plastiques: Delphine Rivier
Cinéma: Frédéric Gonseth,
Gérald Morin, Christophe Arnould
Littérature: Anne Cuneo
Musiques: Tanguy Ausloos,
Daniel Thomas
Théâtre: Joël Aguet, Marco Polli,
Gilles Tschudi

Rédacteur en chef
Gérald Morin
Secrétaire de rédaction
Patricia Pacheco
Secrétariat
Marianne Morf
Identité visuelle & graphisme
Contreforme sàrl
www.contreforme.ch

Parution quatre fois par an
ISSN 1660-7678
Reproduction des textes autorisée
uniquement avec l'accord de l'éditeur
et avec la citation de la source.
Rédaction et abonnements
CultureEnJeu
Case postale 5984
1002 Lausanne
E-mail: ger.morin@gmail.com

Un lien de solidarité!



La Loterie Romande œuvre pour le bien commun. Elle redistribue l'intégralité de ses bénéfices en faveur de projets et d'institutions d'utilité publique sur tout le territoire romand. Un soutien essentiel dont bénéficie notamment le monde de l'enfance.