# culture en jeu

LES CRÉATEURS
L'ARGENT
LE PUBLIC

n°31 – septembre 2011 www.cultureenjeu.ch

## LES ARTISTES S'EMPARENT DES TRAGÉDIES

LE BAR DES MAUDITS
BAR
A. Duplan

MES POTES BATTENT LA CAMPAGNE. JE M'ENNUIE TOUT SEUL DANS CE BAR...
TIENS ? ET SI J'ALLAIS AU CINÉMA ?
PFF

HARRY POTTER... HARRY POTTER... HARRY POTTER... HARRY POTTER... J'AI L'EMBARRAS DU CHOIX... DE LA SÉANCE...
POURQUOI NE PAS ALLER VOIR UN FILM SUISSE ?
ANTOINE DUPLAN
Critique au «Temps»
(mise en abyme)

UN FILM SUISSE ? MAIS C'EST ENNUYEUX...
NON ! LE CINÉMA SUISSE EST PLEIN DE BRUIT ET DE FUREUR...
D'AMOUR ET DE HAINE
?
DE RANCŒURS
DE PSYCHODRAMES
DE VIOLENCE ET DE PASSION
DE RIVALITÉS FAROUCHES...
DE SUBLIMES CARACTÉRIELS...

...DE PÈRES FONDATEURS...
C'ÉTAIT MIEUX AUTREFOIS. IL Y AVAIT UNE CONSCIENCE POLITIQUE. "LA SALAMANDRE" FAISAIT UN MILLION D'ENTRÉES À PARIS...
LA FEMME DE ROSE HILL VA BIEN ?
GROUMPF
ET PUIS LA MER DANSAIT LE LONG DES GOLFES CLAIRS...

ON SOUHAITE QUE LA CONFÉDÉRATION AIT UN RÔLE IMPORTANT, MAIS ON A REMARQUÉ QUE LES CINÉASTES SOUFFRENT LORSQU'ELLE JOUE LE RÔLE DE LA VEDETTE...
TRÈS JUSTE M. LE CONSEILLER FÉDÉRAL*...
*Burkhalter

..DE SONDEUSES D'ÂME...
ALORS ISABELLE, TOUJOURS DANS LA DENTELLE ?
MA MAISON, C'EST LE CINÉMA...
QUAND JE DIS MOTEUR C'EST VRAIMENT MOTEUR !
NON. LA DÉMOLITION
HA HA
BLA BLI
HOME, SWEET HOME

...DE DOCUMENTARISTES AU GRAND CŒUR...
... D'UNE CONT'ÉE EN GUE''E ! V'AIMENT TE''IBLE
GRR. VIENS PAS MANGER NOS MOUTONS...
ON TOURNE
FREE AHAL

...OUI, AU GRAND CŒUR...
C'EST QUOI CE BRON(X) ?
SUPER ! UN GROS PORC DE CAPITALISTE !
VAS-Y JEAN-STÉPH'

...DE SALTIMBANQUES, DE FONCTIONNAIRES...
JE VOULAIS JUSTE DES FILMS POPULAIRES ET DE QUALITÉ... ILS M'ONT CRUCIFIÉ...
C'EST DYNASTY !
ALLEZ GAMIN !
HAUT LES CŒURS ! ET LA TENDRESSE, BORDEL ?

L'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE A FAIT SON CHOIX : LE CINÉMA D'AUTEUR EST MORT
TU L'AS DIT FRANCIS* !
*Reusser

...D'AUTORITÉS MORALES...
MOI J'AIME BIEN FREDDY LES-GRIFFES DE-LA-NUIT...
G
NUL !

...DE MYTHES... D'ANIMAUX FABULEUX...
DANS BAR IL Y A RAB
QU'EST-CE QUI SE PASSE ICI ?
JE BOIS UN MAX POUR OUBLIER QUE JE SUIS RUINÉ...
UN PROBLÈME DE TYPE GREC
DANS JLG Y A GL)

...DE GARÇONS STUPIDES... DE MUSES...
LIONEL, ÇA PART EN SUCETTE...
EN EAU DE BOUDIN, NATACHA
JE M'AMUSE AVEC MA MUSE
JE M'ÉCLATE À L'ÉCAL
SLURP
FILME FILME FILME
S'ENT

ENTRE LES VIEUX OURS DE LA TRADITION ET LES JEUNES LOUPS DE LA RELÈVE, JE BARBOTE À LA CROISÉE DES CHEMINS...
GROUMPF
HAHA

SANTÉ !
CONSERVATION DES ESPÈCES !
BAR
À LA REVOYURE...

ÉDITO

# LES ARTISTES S'EMPARENT DES TRAGÉDIES

**Par Gérald Morin,** *rédacteur en chef*

**LE DÉROULEMENT** de la vie des sociétés et de leurs approches politiques, économiques, culturelles et religieuses n'a pas lieu selon une progression régulière, programmable et contrôlable. Il ressemble davantage aux mouvements des océans rythmés à la fois par de petites et grandes marées, mais aussi chahutés violemment par des tempêtes et des tsunamis inattendus.

Certains créateurs, précurseurs comme Pythagore (l'univers mathématique) et Platon (l'univers géocentrique), Brunelleschi (la perspective) et Léonard de Vinci, Copernic (l'héliocentrisme et l'infinité de l'univers) et Newton (les lois de la gravité), Max Planck (la physique quantique) et Einstein (la relativité générale et l'effet photoélectrique), Picasso et Braque, annoncent par leurs inventions ou découvertes la fin d'un mode de pensée et une nouvelle manière de raisonner ou de s'exprimer.

Tandis que d'autres penseurs, de par leur curiosité innée et leurs « antennes » sans cesse à l'écoute des tremblements du présent, sont plutôt les témoins lucides de leur temps.

Picasso est à la fois l'un et l'autre, précurseur à travers le cubisme (*Les Demoiselles d'Avignon,* 1907), et témoin et acteur de son temps dans la réalisation de *Guernica* en 1937 en pleine guerre d'Espagne, annonciatrice d'un nouveau conflit mondial. Son *Guernica* sera comme *Les Fusillades du 3 mai* (1814) de Goya. Des œuvres magistrales s'inspirant d'une réalité – la guerre d'Espagne sous Franco et l'invasion de la péninsule Ibérique par Napoléon – qui vont dépasser la tragédie précise représentée pour devenir l'expression d'une tragédie universelle sans cesse répétée.

Trois cinéastes européens, pour ne citer qu'eux, Jean Renoir avec *La Grande Illusion* (1937), Stanley Kubrick avec *Les Sentiers de la Gloire* (1957), d'après le roman de Humphrey Cobb paru en 1935, et Francesco Rosi avec *Les Hommes contre* (1970), d'après un livre de souvenirs écrit en 1936–37 par Emilio Lussu, s'empareront eux aussi du même thème à travers des histoires situées durant la Grande Guerre de 14–18. La puissance évocatrice du film de Renoir fut tellement forte que les projections de *La Grande Illusion* furent interdites durant la Seconde Guerre mondiale aussi bien en Allemagne, qu'en Italie et en France.

Écrivains et cinéastes se rejoignent souvent et se complètent pour « crier » leur indignation devant les grandes dérives de nos sociétés et les dénoncer avec des moyens qui leur sont propres. Qui ne se souvient pas des pages et des images sur le pouvoir et les totalitarismes du correspondant de guerre et écrivain ukrainien Vassili Grossman dans *Vie et Destin* (1962), du réalisateur Costa-Gavras dans *Z* (1969), *L'Aveu* (1970), ou *Porté disparu – Missing* (1982), ou, plus près de nous, du romancier français Marc Dugain dans *Une exécution ordinaire* (2007) ?

Ces artistes se sont emparés des tragédies, espérant peut-être, par leur art, au-delà de leur propre catharsis, éveiller leurs contemporains à une lecture plus lucide du monde, afin qu'ils ne retombent pas toujours et si régulièrement dans les mêmes gouffres destructeurs, prisonniers comme Sisyphe d'un parcours infernal et sans fin. ***GM***

## SOMMAIRE


**DOSSIER** *Cinéma : ça bouge en Suisse romande* **pp. 4 – 13**

*Toutes les aides romandes regroupées en une seule* **p. 5**

*Le Valais fait son cinéma* **p. 7**

*Cinémas vaudois : lucratifs ou en péril* **p. 8**

*La disparition de la pellicule* **p. 10**

*De la pellicule au digital Entretien avec Patricia Plattner* **p. 12**

**DOSSIER** *Les artistes s'emparent des tragédies* **pp. 14 – 20**

*Le polar, forme moderne de la tragédie* **p. 14**

*Crise d'artistes de crise ?* **p. 16**

*Musique contemporaine : la tragédie permanente* **p. 19**

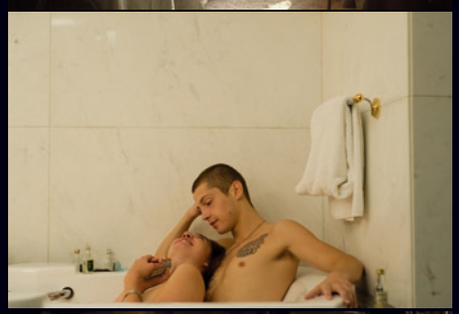
*Droit d'auteur : nouveau site web* **p. 21**

*Loteries : clins d'œil sur un débat très actuel* **p. 22**


***Prochain numéro :***

***Un « new deal » pour le théâtre ?***

*sortie en décembre 2011*



# *Cinéma : ça bouge en Suisse romande !*

***Les organes de soutien suisses romands à la création cinématographique sont en pleine mutation.***

***De haut en bas :***

*Bazar* (2009) • Patricia Plattner
*Home* (2009) • Ursula Meier
*Max et Co* (2008) • Samuel & Frédéric Guillaume
*Prud'hommes* (2010) • Stéphane Goël
*Vol spécial* (2011) • Fernand Melgar
*Cleveland contre Wallstreet* (2010) • Jean-Stéphane Bron
*Toulouse* (2010) • Lionel Baier

*Opération Casablanca* (2009) • Laurent Nègre
*Sauvage* (2010) • Jean-François Amiguet
*Citadelle humanitaire* (2008) • Frédéric Gonseth
*Complices* (2010) • Frédéric Mermoud
*Luftbusiness* (2009) • Dominique de Rivaz
*La petite dame du Capitole* (2005) • Jacqueline Veuve

***Et tant d'autres films romands…***

# *Cinéastes : toutes les aides romandes regroupées en une seule*

**Le 9 juin, un ancien conseiller d'État neuchâtelois pénètre dans le vénérable bâtiment de la HEAD, tout près de la gare de Genève. Il a rendez-vous avec les chefs de la culture cantonale de Genève, Vaud, Valais, et de la culture communale de Genève et Lausanne. C'est un grand jour. Pour la première fois, le destin du cinéma ne se joue plus en solo dans les cantons et les villes romandes, mais autour d'une seule table. Autour de la table sont également conviés d'autres représentants des pouvoirs publics romands et bien sûr les représentants de la branche. Ceux-ci sont en minorité, et ce fut un élément de tension tout au long du chemin menant à la création d'une entité unique rassemblant désormais tous les fonds de soutien à la création existants en Suisse romande.**

***Par Frédéric Gonseth,*** *membre du bureau de la Fondation romande du Cinéma*

**MAIS,** aujourd'hui, la tension a visiblement baissé. Il s'agit d'adopter les différents règlements d'aide, préparés initialement au cours d'intenses échanges au sein de la branche, puis avec les pouvoirs publics durant les trois dernières années. Le premier étage de la fusée a été porté à bout de bras par le producteur Thierry Spicher et le directeur du Fonds REGIO, Jean-Michel Cruchet ; mais, depuis un an, les producteurs ont désigné leurs futurs représentants au conseil de la nouvelle fondation, et ce sont eux qui ont mené les négociations à leur terme. Non sans difficulté, si grande était leur inquiétude de voir l'instrument leur échapper. Il faut dire que l'effort des pouvoirs publics est appréciable. En concevant un fonds de 10 millions, les producteurs ont placé pour tous les partenaires cantonaux et communaux la barre à la hauteur du plus avancé de tous : la Ville de Genève. Pour le Canton de Genève, et encore plus pour le Canton de Vaud, cela signifiait une augmentation considérable. Il a fallu convaincre les magistrats, puis les parlements – et pour le Canton de Vaud, il reste une tranche de plusieurs centaines de milliers de francs à faire ratifier par le Grand Conseil pour 2012.

Les producteurs étaient également inquiets de voir le principal instrument de soutien régional à leurs films, qu'ils géraient eux-mêmes depuis une dizaine d'années, passer sous le contrôle de la nouvelle fondation. Le Fonds REGIO est en effet absorbé par la nouvelle structure et devient dès 2012 la nouvelle « aide complémentaire » de la Fondation Romande pour le Cinéma. C'est l'aide la plus précieuse dans la mesure où elle représente, dans le cas des films les plus importants, un pilier régional d'environ un quart du budget, consolidant les subsides accordés après sélection par la section cinéma de l'Office fédéral de la Culture ou / et par la Télévision suisse. À l'intérieur de la nouvelle structure, cette aide REGIO, devenue « aide complémentaire » de la nouvelle entité, saura-t-elle conserver la priorité, ou se verra-t-elle grignotée par la nouvelle venue, la séduisante et novatrice « aide sélective » ?

***Les producteurs ont désigné leurs futurs représentants au conseil de la nouvelle fondation : ce sont eux qui ont mené les négociations à terme.***

Le 9 juin, là aussi, une grande partie de la tension est retombée. En décidant non seulement de confier à un membre de la profession le mandat de lancer la fondation au second semestre 2011, le nouveau conseil de fondation de la FROMCI (Fondation romande du cinéma) a également adopté le principe de ne jamais imposer aux représentants de la branche une majorité simple pour légiférer sur les grandes questions de répartition des moyens entre les deux types d'aide, mais de s'astreindre à une majorité de 80 %.

Dans les semaines qui ont suivi, le bureau de la fondation a désigné, sur un court appel d'offres au sein de la profession, le producteur Robert Boner comme secrétaire général ad interim jusqu'à fin 2011. À charge pour lui de mettre en place la structure administrative et surtout de permettre au double jury de

siéger pour les deux premières sessions d'aide sélective de la nouvelle Fondation Romande pour le Cinéma. Très rapidement, les postes de direction seront mis au concours (secrétaire général, directeur de l'aide sélective, directeur de l'aide complémentaire).

Les nouveautés s'enchaînent. Dès aujourd'hui, les petits projets de films ne pourront plus être déposés dans les villes et les cantons de Suisse romande, mais uniquement lors d'un grand concours qui aura lieu quatre fois par année au niveau de toute la Suisse romande. La concurrence sera rude entre des projets habitués jusque-là à concourir uniquement contre des projets de proximité. Mais le jeu en vaudra la chandelle : au lieu de solliciter un appoint variant entre 10 % et 30 % de leur budget, les films retenus obtiendront un subside équivalent à 60 % du budget, qui leur donnera les moyens de se lancer quasiment sans délai dans la production !

Pour que des films puissent être aidés de manière aussi efficace, il est nécessaire de les trier – d'où le jury –, mais il est aussi nécessaire de limiter cette offre à des films dont le budget est plafonné dans chacune des catégories de fiction, documentaire, animation, court-métrage. Pour un film de fiction, ce plafond est à 1'250'000 francs pour le financement suisse ; pour un documentaire à 350'000 francs ; il s'agit grosso modo d'au maximum la moitié d'un budget normal pour chacun des genres de film. Au-dessus de ces plafonds, les films n'entrent pas dans le processus de sélection : ils obtiennent l'aide complémentaire, dotée en 2011 de 5 millions de francs, dont l'essentiel provient de la Loterie Romande. La « province » romande se montre audacieuse : elle abolit ses frontières cantonales en matière de cinéma, elle permet l'apparition d'un nouveau type de films professionnels à petit budget, sur des sujets et des thèmes qui n'auront pas eu à convaincre les experts fédéraux, mais seulement un double jury romand, un jury de producteurs appelés à émettre une recommandation quant à leur « faisabilité », et un jury plus classique de professionnels, qui tranchera.

Aux premières de ces films, dès 2012, verra-t-on la naissance d'une nouvelle vague ambitieuse ? ***FG***

# *Le Valais fait son cinéma*

**Est-ce la force de ses paysages qui a stimulé le Valais à s'engager avec une certaine détermination dans le domaine de l'image et de l'audiovisuel ? L'horizon borné par les montagnes pousse à lever les yeux vers l'infini ; est-ce alors que l'on crée des images dans sa tête ? Peut-être. En tous les cas, la fin du siècle dernier a été marquée par de foisonnantes initiatives dans ce domaine : Canal9, une des premières télévisions locales, puis régionales, de Suisse naît en 1983 à Sierre. Six ans plus tard, le Valais se dote d'un centre du film qui deviendra la Médiathèque Valais-Martigny – organisatrice, en 1991, des Images en folie, contribution du Valais à la fête d'anniversaire de notre Confédération. Ce mouvement avait été précédé d'une présence forte des Valaisans lors des premières éditions de la Course autour du monde organisée par les télévisions francophones. Le Valais est, en quelque sorte, le franc tireur de l'audiovisuel romand, à la marge et hors des écoles. On est dès lors moins étonné de constater que la Fondation Fellini pour le cinéma se soit installée à Sion pour donner une seconde vie aux archives réunies par Gérald Morin, que Sierre accueille depuis plus d'un lustre les ateliers d'écriture cinématographique de DreamAgo ou que plusieurs maisons de production soient activement installées en Valais.**

***Par Jacques Cordonier,*** *chef du Service de la culture du Canton du Valais*

***Le Valais est, en quelque sorte, le franc tireur de l'audiovisuel romand, à la marge et hors des écoles.***

C'EST dans ce contexte que la création et la production cinématographiques se développent en Valais, prenant souvent appui sur l'une ou l'autre des structures nommées précédemment : ma première rencontre avec Denis Rabaglia remonte à un reportage pour Canal9, qu'il réalisait dans l'institution que je dirigeais alors. C'est sur un ensemble de coups de folie, de prises de risque personnelles, de transhumance entre l'ailleurs, pour se former, construire ses réseaux et acquérir des expériences, et l'ici, pour créer, produire, se ressourcer ou rechercher des soutiens ponctuels, que se développent les projets des professionnels valaisans. Si je parcours la liste des récipiendaires du prix d'encouragement de l'État du Valais décerné depuis trente ans, j'y lis les noms de Dominique de Rivaz, Pierre-Antoine Hiroz, Denis Rabaglia, Frédéric Mermoud, Claude Barras, Nicolas Steiner. Ces choix, alors qu'aucun prix n'est spécialement réservé à l'audiovisuel, soulignent également une reconnaissance « officielle » du domaine. Ils ont certainement stimulé des vocations et de nouveaux talents.

Aujourd'hui, aux côtés des autres cantons romands et des villes de Genève et Lausanne, plus grand des petits cantons producteurs de cinéma, le Valais se réjouit de participer à l'aventure collective de la Fondation romande pour le cinéma. Il le fait dans le prolongement naturel de la collaboration pratiquée depuis dix ans avec le Fonds REGIO, collaboration certes plus modeste en termes financiers, mais qui a reposé sur des échanges systématiques et réguliers d'expertises dans l'appréciation des dossiers que le canton a été amené à soutenir dans son aide sélective. Dans un domaine où des compétences artistiques, techniques, économiques et financières relativement complexes sont nécessaires, cette pratique informelle a été pour nous un banc d'essai et nous nous réjouissons qu'elle prenne une forme systématique dans le cadre de la FROMCI.

La FROMCI, c'est également pour le Valais la poursuite, dans un cadre plus large, de la collaboration entre monde professionnel et pouvoirs publics. La création, en 2008, de VALAISFILMS, structure faîtière de toutes les branches de la profession, a permis un dialogue régulier et structuré. VALAISFILMS a notamment été l'interlocuteur privilégié de la refonte du dispositif de soutien au domaine audiovisuel en Valais et c'est en partenariat très direct avec cette association que des dispositifs originaux tels que la Bourse pour la relève dans la création audiovisuelle ou la Bourse pour la professionnalisation dans le développement de projets audiovisuels[1] ont été mis en place. Dans les deux cas, financé par le Canton et choisi par VALAISFILMS, un mentor professionnel accompagne les bénéficiaires de la bourse dans le développement de leur projet. Ces dispositifs ont été pensés dans la perspective de la FROMCI afin de permettre à de jeunes Valaisans de développer des projets qui sauront retenir l'attention des commissions de la Fondation.

Outil de mutualisation des soutiens cantonaux et municipaux, avec l'appui déterminant de la Loterie romande, la FROMCI permettra de libérer le soutien cinématographique des cadres cantonaux trop étroits tout en rendant concret le slogan : « Notre cinéma commence en région », en l'ancrant ici. ***JC***

1. Voir www.vs.ch/culture › Obtenir un soutien › Activités culturelles générales › Cinéma

# Cinémas vaudois : lucratifs ou en péril ?

**Le Canton de Vaud possède plus d'écrans de cinéma que toute la Tunisie réunie. Une bonne partie est répartie sur tout son territoire et végète en attendant que le coup de grâce lui soit donné par le passage intégral à la numérisation. « Qu'ils crèvent de leur belle mort », s'expriment les cyniques, qui croient encore à un libéralisme garant de « saine concurrence ».**

***Par Frédéric Gonseth***

**EN RÉALITÉ,** nombreuses salles appartenant à des privés ou des SA ont quitté ces dernières années le domaine du lucratif pour passer dans celui du passionnel. Même ne passer que des blockbusters n'assure plus, dans les petites villes et les quartiers périphériques, une véritable rentabilité. En réalité, ces salles de cinéma ont changé de fonction : du domaine commercial, elles ont glissé vers une fonction socioculturelle. Mais personne n'a remarqué « officiellement » le changement… Sauf là où la commune a déjà compris que la survie de la salle de cinéma passait par une municipalisation, ou du moins une aide substantielle – Le Sentier, Morges ou des salles en situation intermédiaire, comme Ste-Croix. Malheureusement, aux yeux des pouvoirs publics et de la Loterie Romande, la majorité d'entre elles a conservé un statut juridique « à but lucratif », d'où un refus de subvention.

Tel est l'accueil réservé à la demande collective faite au nom des cinémas vaudois en difficulté, qu'après enquête et analyse, la Fondation vaudoise pour le cinéma a déposée ce printemps auprès de la Loterie Romande. L'organe de répartition vaudois des bénéfices est prêt à entrer en matière sur un soutien à certaines salles, mais uniquement celles dotées d'un statut juridique « à but non lucratif ». On peut comprendre que la Loterie Romande ne bafoue pas une de ses règles fondamentales. Mais la Fondation vaudoise pour le cinéma se proposait précisément comme un filtre permettant de déterminer les écrans incapables, par manque de rentabilité, de financer eux-mêmes le passage au numérique, et de répondre ainsi parfaitement à la mission de la Loterie Romande de ne pas aider des entités à but lucratif. La contradiction est flagrante entre le statut juridique et la réalité économique d'un grand nombre de salles parmi les plus menacées. Ni le manque de diversité de la programmation, ni le statut juridique d'une salle ne devraient être un argument définitif pour refuser une aide. Car dans très peu de temps, privées de copies 35 mm par la numérisation générale de tous les nouveaux films, ces salles devront fermer boutique. La perte sera considérable pour des régions entières. Elles n'auront plus aucune salle pour animer leur ville et retenir les jeunes sur place, qui se précipiteront encore plus souvent qu'aujourd'hui dans les grands centres multiplex, à des dizaines de kilomètres par voie autoroutière.

***Ni le manque de diversité de la programmation, ni le statut juridique d'une salle ne devraient être un argument définitif pour refuser une aide.***

Il n'y a pas d'autre solution que d'aider ces salles à se maintenir en vie pour qu'à terme, elles puissent s'ouvrir à la diversité. L'inverse n'est pas vrai. La fermeture sera définitive. Mis à part un cas particulier, comme celui d'Yverdon, qui possède un bassin de population représentant un vrai « marché », et où toutes les salles viennent progressivement de fermer. Mais, là aussi, la Municipalité ne sait à quel saint se vouer. Maintenir le « Bel-Air », la belle grande salle en plein centre-ville, c'est opter pour une voie peu rentable, carrément culturelle et sociale, et donc impossible à gérer sans subventions, tandis que la construction d'un multiplex hors ville paraît économiquement rentable, ne coûterait rien à la Ville, mais causerait plus de dommages urbains et sociaux…

Les cinéastes vaudois (CEJ n°27), sensibles à ce risque de rétrécissement des possibilités de montrer des films dans toutes les régions du canton, ont renoncé à une partie des subventions destinées à leurs productions, pour venir en aide aux salles le plus en difficulté.

***La perte sera considérable pour des régions entières. Elles n'auront plus aucune salle pour animer leur ville et retenir les jeunes sur place.***

Le Canton de Vaud, par la voix du Service des affaires culturelles de Mme Waridel, a apporté sa caution à cette démarche inédite. Un montant de 75'000 francs permettra d'ici la fin de l'année de soutenir – modestement – les salles qui, tout en se voyant opposer un refus par la Loterie Romande, tenteront tout de même de faire le saut numérique, courageusement. ***FG***

# La *disparition* de la pellicule?

**La grande mutation technique que constitue le passage de la pellicule au numérique implique des changements considérables de la forme des films, de leur perception par le public et de la vie de ceux qui y travaillent. Cette transformation est ontologique et ses conséquences multiples. Elle pourrait vouer le cinéma à une disparition probable.**

***Par Lars Klawonn,*** *licencié en philosophie et en lettres, avec une formation en cinéma et en ethnologie européenne.*

**Il est indéniable** que le numérique au cinéma rajoute aux possibilités de la mise en scène là où son emploi relève d'un choix personnel et artistique, là où il correspond au plus près à la vision qu'a le cinéaste de son travail. Ainsi certains films n'auront pas vu le jour sans le numérique, comme *L'Anglaise et le Duc* d'Eric Rohmer. Dans une interview, le cinéaste dit que cette nouvelle technologie lui a permis de réaliser ce film comme il le souhaitait en l'écrivant. Il voulait garder une souplesse dans le tournage, changer des scènes au dernier moment, ce que lui permettait le numérique dans le cadre d'un film à grand budget et par conséquent relativement lourd à mettre en scène.

Mais mon propos est ailleurs. Il s'agit de montrer que le numérique n'a rien à voir avec le cinéma quoique massivement employé par celui-ci. La confusion se nourrit d'une méconnaissance du cinéma souvent teintée de mépris – qui profite aux nouvelles technologies de l'immédiat et du multimédia. C'est cette confusion plus que le souci d'économiser sur les dépenses grâce au numérique qui, en fin de compte, risque de pousser la pellicule vers la sortie. Comme souvent, pour ne pas dire toujours, nous sommes hyper conscients de ce que les nouvelles techniques nous apportent, mais totalement inconscients de ce qu'elles nous font perdre.

Même si aujourd'hui la projection numérique des films en salle est encore assez rare et que la plupart des films sont toujours tournés sur pellicule, leur montage se fait intégralement numériquement depuis de nombreuses années. Dans les salles de montage, la pellicule, les ciseaux, les adhésifs et la moviola ont disparu. L'écran plat, l'ordinateur, le logiciel de montage et les haut-parleurs sont les nouveaux outils du monteur.

## *Fin d'une matérialité…*

Avant le numérique, monter un film était un métier artisanal et tactile. Le monteur devait sentir la pellicule, savoir que telle longueur du film entre ses mains représentait telle durée. Il restait en contact sensuel avec la pellicule, qui respire comme une peau sensible et palpitante sur laquelle s'imprime la vie. Cette matérialité imposait un temps de travail plus long. Il fallait changer les bobines et tenir compte de l'existence physique du film, qui résiste au montage. Cela prenait du temps de trouver le bon rythme. On en profitait pour réfléchir, car si on ratait le montage, il était difficile de recommencer à zéro. Cela prenait un temps fou.

***Nous sommes hyper conscients de ce que les nouvelles techniques nous apportent, mais totalement inconscients de ce qu'elles nous font perdre.***

Avec le numérique, cette belle matérialité passe à la trappe. Le métier du monteur devient abstrait, virtuel, cérébral. Tout est informatisé, chaque plan, chaque scène se retrouvent sur l'écran à portée d'un clic de souris. Le travail est conceptuel, mais aussi ludique. On s'amuse à monter des versions très différentes d'un même film. On fait, on défait, on refait, il y a mille possibilités. Alors que le collage entraînait à travailler davantage vers du définitif. Le numérique accélère tous les composants du montage. Cette accélération est dans une très large mesure responsable de la réduction de la durée moyenne des plans des films depuis une quinzaine d'années.

Le numérique explique, à mon sens, pourquoi beaucoup de films sont aujourd'hui mal montés, hâtivement faits, bâclés. On ne regarde plus le matériel qu'on a sous la main. On ne le sent plus. La matérialité de la pellicule disparaît dans le courant électrique des pixels égalitaires et immatériels du numérique. Elle n'y laisse plus la moindre trace. Le support des films consiste en des signaux codés et informatisés, permettant le traitement égal de données très différentes – textes, musiques, sons, photos, images.

## *…et de l'objectivité*

Or le cinéma est une invention du XIXe siècle, un procédé mécanique qui fonctionnait sans électricité. Les premiers opérateurs travaillaient à la manivelle avec le soleil comme seule lumière. Pour la première fois, →

comme l'a constaté André Bazin lorsqu'il distinguait la photographie de la peinture, « une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme ». Le cinéma lui apparaissait comme « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique »[1] en intégrant les dimensions de mouvement et de durée. C'est *La sortie de l'usine* des Frères Lumière où on assiste à la sortie des ouvriers comme si on y était. Aucun autre moyen d'expression ne peut rendre le mouvement dans sa durée intégrale.

**On fait, on défait, on refait, il y a mille possibilités. Alors que le collage entraînait à travailler davantage vers du définitif.**

Au cinéma, le plan, et à plus forte raison le plan-séquence, forme l'unité du mouvement dans la durée. Une fois tourné, il n'est plus modifiable. Il est réussi ou raté, mais la pellicule est impressionnée. Le plan est aussi définitif qu'une marque au fer rouge.

Le numérique fait perdre au cinéma cette dimension de vérité liée à la durée réelle du mouvement. Il ne s'agit pas d'un procédé mécanique, mais d'une entité électrique dont la base n'est pas la durée, mais l'assemblage et la manipulation infinie de l'image dans tous ses composants, l'image électrique n'étant jamais définitive donc modifiable et modulable à l'infini.

On pourrait objecter que Georges Méliès déjà, contemporain des frères Lumière, manipulait la pellicule pour créer un cinéma de l'irréel et de l'illusion. Mais Méliès était avant tout un prestidigitateur. Il a présenté des spectacles de magie dans les théâtres de son époque avant de s'intéresser au cinématographe. Les effets relevant du théâtre constituaient la base de son cinéma-spectacle. Il n'en reste pas moins que s'il est vrai qu'il a inventé des trucages cinématographiques – flou, surimpressions, travelling, etc. –, il exerçait le même art que les frères Lumière, travaillant avec la pellicule et projetant sur écran.

Chez les frères Lumière comme chez Méliès, le plan conserve son intégrité physique. Chez Méliès comme dans tout le cinéma avant le numérique, l'artifice, la construction, la manipulation viennent essentiellement du montage. Celui-ci est un puissant moyen de « mensonge », en même temps qu'il constitue une figure de pensée, un outil pour composer des éléments qui dépassent la perception ordinaire et qui, raccordés, rendent visible ce qui autrement serait resté invisible.

La personnalité du cinéaste, sa vision du monde, se manifeste par les effets de montage, mais aussi par sa manière de poser la caméra, par le cadrage, par le choix de la lumière, des couleurs, des objectifs, etc. Ce sont là autant de manières pour le cinéaste de marquer de son sceau la matière même de son film. Mais contrairement à la littérature et à la peinture, au cinéma, l'objet filmé subsiste au sein de l'œuvre cinématographique indépendamment de la façon dont il est filmé et monté ; il ne disparaît pas derrière les intentions de l'artiste. Le plan reste irréductible, intouchable dans sa réalité physique. La pellicule, toujours, reçoit une trace du réel, de la matière, qui n'est pas de l'ordre des idées, une trace du monde sans discours, une trace de la présence réelle des choses.

**La pellicule, toujours, reçoit une trace du réel, de la matière, qui n'est pas de l'ordre des idées, une trace du monde sans discours, une trace de la présence réelle des choses.**

Avec le numérique, tout, devient possible et le plan perd son intégrité physique. Le travail de post-production a pris une telle ampleur qu'il provoque l'éclatement du plan. Aujourd'hui, il existe des films de cinéma dont 70 % ont été réalisés sur l'écran d'un ordinateur. Remplissages des plans, mouvements artificiels de la caméra, ajouts, suppressions, remplacements, effacements, incrustations, éclaircissements artificiels, modifications de toute sorte. Le numérique remplace la durée du plan par son éclatement et par sa saturation. C'est une ouverture décisive sur la manipulation durable du réel enregistré. On ne croit plus à ce qu'on voit et on a bien raison. Le plan se transforme en un assemblage complètement artificiel. Je n'ai rien contre le travail de post-production au cinéma. Cela a toujours existé. Mais croire et faire croire qu'une séquence entièrement réalisée en post-production est la même chose que les plans-séquences de *L'Homme de Londres* de Béla Tarr, par exemple, est une aberration.

## *Esthétique froide*

On dit souvent que la qualité du numérique est supérieure à la pellicule. Je pense que c'est faux. Bien entendu, aujourd'hui, tous les films sont techniquement bien faits, bien photographiés. Ce sont des films parfaits dans un monde parfait. Mais quand je parle de qualité, je ne parle pas de la qualité technique, je parle de la qualité esthétique. Comparé à la pellicule, le numérique donne une image froide qui manque de qualités affectives, sensibles, humaines. C'est une esthétique de réfrigérateur où la chaleur des couleurs et des sons ne passe plus. Elle fait tort à beaucoup de films de cinéma.

Pour s'en convaincre, il suffit de regarder *Rio Bravo* de Howard Hawks au cinéma et puis une deuxième fois sur DVD. Dans ce film, les couleurs sont chaudes. Du rouge foncé, du brun, du vert, du bleu profond. Sur DVD, même le brun devient agressif. Les couleurs ne passent pas. C'est propre, c'est *clean,* c'est froid, ce n'est pas *Rio Bravo,* ce n'est pas l'amour de l'humanité, c'est autre chose. Le film est altéré dans son corps même.

L'esthétique numérique transforme le monde en un corps abstrait, virtuel et synthétique, où rien ne s'incarne vraiment, car il produit une image informatisée représentant plus une idée de la chose que la chose elle-même. Il n'y a pas que les couleurs qui ne passent pas. L'espace ne passe pas, l'enchantement ne passe pas, la lenteur, les mouvements lents de la caméra ne passent pas.

Quand on regarde sur petit écran *La Prisonnière du désert* (John Ford), *Tous en scène* (Vincente Minelli), *Nostalghia* (Andreï Tarkovski) *Van Gogh* (Maurice Pialat), pour ne

citer que ces quelques exemples, au mieux, on obtient une idée du film, mais pas le film. Tout agencement image / son qui sort du cadre strictement narratif pour devenir vision poétique, contemplative, hallucinée, polémique (Raoul Ruiz, Alexandre Sokourov, Glauber Rocha, Jean Rouch) passe mal au petit écran. C'est exactement pareil avec la peinture. Étudier la reproduction d'un tableau de Van Gogh, de Renoir ou de Monet vous donne une idée de l'œuvre, mais jamais l'œuvre elle-même. Seul l'original restitue sa plénitude sensorielle et intellectuelle. Et l'original, au cinéma, c'est le film sur pellicule et projeté sur écran.

La projection, la dimension du grand écran, est une expérience intellectuelle et physique. Le vertige de Scottie, personnage principal de *Sueurs froides* n'est pas que l'idée du vertige. Alfred Hitchcock nous le fait ressentir *physiquement*. Le petit écran ne peut rendre cette sensation. Même les nouveaux téléviseurs HD très larges n'y arrivent pas. Ce n'est pas tant une question de dimension de l'écran que de qualité esthétique. Le numérique étouffe l'intensité esthétique et physique du cinéma.

### *La salle de cinéma*

La pellicule est unique dans le sens où elle est l'unique support du film, que l'on projette dans l'unique lieu destiné à cet usage : la salle du cinéma. La pellicule reçoit les images pendant le tournage et la pellicule les redonne en salle. L'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, réside d'une part dans la nature spécifique de la pellicule et d'autre part dans la projection.

Projeter signifie rendre plus grand que nature. Le cinéaste Robert Bresson était parfaitement conscient que la projection représente l'accomplissement d'un film. Sous le titre *De deux morts et de trois naissances,* il écrit dans ses *Notes sur le cinématographe :* « Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier ; est ressuscité par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule, mais qui, placés dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau. » On entre dans une salle de cinéma et toute l'effervescence de nos vies surexcitées s'évapore. Atmosphère feutrée. Murmures. Silence d'église. On s'assoit, on attend, on se met en condition de recevoir, il y a comme une mise en place intérieure, on oublie son train-train quotidien. Il y a dans le cinéma un facteur de croyance, la possibilité d'une expérience spirituelle. Non pas de certitude, mais de croyance.

C'est une expérience extraordinairement unique de voir un film en salle. On est plongé dans l'obscurité. Le projecteur démarre. Un faisceau lumineux transporte les images à travers la salle obscure jusqu'à l'écran où elles apparaissent comme par miracle. Les images se métamorphosent sur l'écran, sortant pour ainsi dire du noir comme la lumière sort des ténèbres. Ce qui s'ensuit ne dépend pas de nous. Nous pouvons juste décider d'entrer ou pas dans la salle. Ensuite nous n'avons aucune influence sur le cours du film.

***L'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, réside d'une part dans la nature spécifique de la pellicule et d'autre part dans la projection.***

### *Du spectateur au lecteur*

Le cinéma est de nature despotique. Il impose ses images et ses sons, il demande la soumission du spectateur au spectacle qu'il lui offre. On doit vouloir se sentir petit face à l'image. Or, à une époque où on se veut résolument désinhibés, décontractés et conscients de ses moyens, se soumettre aux visions des autres pose problème. On préfère contrôler tous les aspects de sa vie, maîtriser les imprévus, anticiper les surprises, éliminer l'irrationnel. On veut tout comprendre tout de suite, s'amuser en permanence, tout en faisant l'impasse sur les expériences proprement dites. On préfère la télécommande du petit écran. Là, on maîtrise tout.

Le spectateur moderne n'est plus spectateur, il est lecteur des films. Au mieux, il visionne, au pire il zappe, il regarde sans regarder. Il peut arrêter le film à tout moment, le faire redémarrer, revenir en arrière, répondre au téléphone en même temps que manger une pizza, il peut choisir les couleurs, le son, voire même le cadrage des films. Il est le maître absolu d'un mode artificiel qu'il n'a pas créé lui-même. Il ne se soumet plus aux démiurges du cinéma, à leurs visions, à leurs folies, à leurs exubérances, à leurs délires.

Visconti, Tarkovski, Bresson, Dreyer… Il se meurt tout un pan de cinéma hors contrôle, non standardisé, et qui ne répond à aucune norme autre que celle de la démarche artistique. Ce cinéma n'est ni compatible avec le numérique ni pleinement compréhensible en lui. Les films de cinéma véritablement géniaux, inspirés, audacieux nous conduisent jusqu'à une certaine limite de nos expériences, de nos sentiments et de nos pensées.

Aujourd'hui, on fait du cinéma pour la télé, le marché DVD et Internet. Le cinéma est devenu secondaire. Bientôt, il aura disparu et avec lui un incroyable espace de liberté. Il est urgent d'entamer une critique esthétique approfondie du numérique… ***LK***

***Le spectateur moderne n'est plus spectateur, il est lecteur des films. Au mieux, il visionne, au pire il zappe, il regarde sans regarder.***

1. Texte paru dans *Choisir* n°618 – juin 2011, www.choisir.ch

*« J'apprécie de pouvoir laisser tourner la caméra quand je vois un oiseau qui va traverser le cadre dans deux minutes. »*

## *En passant de la pellicule au digital*

# *Entretien avec Patricia Plattner*

***Par Gérald Morin***

**Patricia Plattner** est une cinéaste complète, réalisatrice de dix documentaires et de cinq fictions, scénariste, monteuse, productrice de ses propres films et coproductrice de plusieurs films d'autres réalisateurs – Raul Ruiz, Manuel de Oliveira, Laurence Ferreira Barbosa, François-Christophe Marzal –, sans oublier l'artiste en arts plastiques dont on se rappelle les performances en Suisse et à l'étranger à la fin des années 70 et au début des années 80.

Comme réalisatrice et comme monteuse, Patricia Plattner a utilisé aussi bien la pellicule que les moyens informatiques. Tout d'abord, elle a travaillé, de 1985 à 1996, sur pellicule 16 mm avec ou sans *blow up* ainsi qu'en Super 16 mm, puis en 35 mm sur une Steinbeck, « la » table de montage traditionnel, avec la colleuse et son rouleau de scotch, les gants blancs, le « chutier » dans lequel étaient suspendus les *rushes* et les piles de boîtes métalliques qui envahissaient les couloirs et la salle obscure du montage. Outre quelques documentaires en Beta vidéo pour la télévision, en 1998, Patricia Plattner réalise pour le cinéma un documentaire long métrage tourné en Beta digital monté numériquement sur le logiciel Avid, puis kinescopé en 35 mm pour son exploitation en salles et dans les festivals.

En 2002, pour son troisième long métrage de fiction, elle tourne en pellicule 35 mm, mais monte sur Avid. Les tables de montage traditionnelles étaient devenues obsolètes. À Genève, il ne reste plus qu'une table 35 mm que le cinéaste d'animation, Georges Schwizgebel, n'utlise qu'une fois tous les deux ou trois ans, pendant une dizaine de jours… Dès 2004, la réalisatrice abandonne le montage sur Avid pour passer au logiciel d'Apple, *Final Cut*. Mais, obsolescence programmée exige, il faut chaque année actualiser et donc racheter les nouvelles versions de *Final Cut :* .07, .08, .09, .10… !

Pour son dernier long métrage, en 2008, la réalisatrice choisit avec la connivence et les conseils de ses deux chefs opérateurs la caméra numérique RED (corps de caméra numérique avec optiques 35 mm classiques). Il s'en est suivi un montage sur *Final Cut,* finalisé par un kinescopage 35 mm, avec également la possibilité d'une diffusion sur un disque dur pour les lieux de projections publiques équipés. Le poids d'une copie 35 mm (soit cinq bobines) est d'environ 25 – 0 kg, alors que celui du disque dur du même film n'atteint même pas le kilo.

### *Plus de liberté*

« Tout en éprouvant une certaine nostalgie pour le côté artisanal du travail sur pellicule, le passage au numérique n'a pas changé ma manière de travailler », affirme Patricia Plattner. « Le fait, toutefois, d'avoir été formée à "l'école de la pellicule" – la pellicule coûte cher – implique qu'encore aujourd'hui je ne tourne pas des kilomètres de *rushes*, comme la tendance actuelle porte à le faire avec le numérique. J'apprécie cependant de pouvoir laisser tourner la caméra quand je vois, par exemple, un oiseau qui va traverser le cadre dans deux minutes, ou la possibilité de donner aux comédiens quelques instants et quelques souffles supplémentaires à la fin d'une scène, plutôt que de devoir dire *"Cut !"* (couper). Je peux me permettre de laisser rouler. J'ai gagné, avec le numérique, une certaine liberté et moins de stress. Avec la pellicule, j'avais souvent l'impression d'avoir le son d'une caisse enregistreuse dans l'oreille. J'ai toujours eu des réflexes de productrice, bien que, sur le tournage, j'évite de mélanger ma double casquette. Je préfère me reposer sur les directeurs de production. »

***« J'ai gagné, avec le numérique, une certaine liberté et moins de stress. Avec la pellicule, j'avais souvent l'impression d'avoir le son d'une caisse enregistreuse dans l'oreille. »***

### *Tournage*

« Il est vrai aussi que le fait de pouvoir suivre le tournage d'un plan immédiatement sur l'écran de retour vidéo me permet d'affiner le rendu cinématographique de la scène, sans avoir à attendre, comme autrefois, la mythique projection des *rushes* deux à trois jours plus tard, d'autant plus que les conditions économiques de nos films helvétiques ne nous permettent que très rarement de retourner une séquence jugée imparfaite deux semaines plus tard ! Respect du plan de travail et du budget oblige ! »

***« Ne pas utiliser ce nouveau moyen d'approche de l'image, c'est se limiter esthétiquement et intellectuellement. C'est un combat d'arrière-garde, stérile, voire inutile. »***

« Certains comédiens pensent que cet écran de contrôle nous sépare d'eux. Je ne suis pas de cet avis, car il me permet de m'abstraire de la tension du plateau et de me concentrer sur le rendu de l'image bidimensionnelle. »

### *Montage*

« Au montage, je suis un peu moins présente qu'auparavant. Avec la pellicule, une coupe était une coupe presque définitive – même si parfois nous faisions de la dentelle. J'avais une activité plus physique, rangeant et numérotant les chutes, montant et descendant sur l'échelle pour trier et ordonner les lourdes bobines. J'apprécie maintenant de pouvoir prendre un peu plus de recul en laissant la monteuse travailler seule. Nos rendez-vous, réguliers, mais plus espacés, sont plus axés sur une discussion de fond et de forme que sur des manipulations mécaniques. Le va-et-vient des différentes options de montage est beaucoup plus aisé et plus rapide. J'essaie cependant de ne pas me noyer dans les multiples possibilités que donne ce moyen informatique, et je profite du temps hors salle de montage pour digérer les premiers éléments montés et réfléchir à la structure et à la dramaturgie du film. »

### *Esthétique*

« J'avoue avoir un faible pour la pellicule argentique qui offre une douceur, une texture plus sensible, support avec lequel on peut difficilement tricher. À l'écran, une robe en nylon ne passera jamais pour de la soie. Mais le travail avec la caméra RED m'a complètement bluffé. Il n'y a plus que les cinéastes d'animation pour lesquels un travail en pellicule se justifie, car les acquis techniques actuels ont fait un bond considérable ces dernières années. La qualité du travail de finition et d'étalonnage actuel donne des possibilités esthétiques infinies. Même si j'ai tourné *Bazar* en numérique avec une "conception classique", comme si je l'avais tourné en pellicule, je me réjouis de réaliser mon prochain film en expérimentant davantage la palette des multiples possibilités visuelles que m'offre le numérique. Ne pas utiliser ce nouveau moyen d'approche de l'image, c'est se limiter esthétiquement et intellectuellement. C'est un combat d'arrière-garde, stérile, voire inutile. » ***GM***

***« J'avoue avoir un faible pour la pellicule argentique qui offre une douceur, une texture plus sensible, support avec lequel on peut difficilement tricher. »***

LITTÉRATURE

# LE POLAR

## FORME MODERNE DE LA TRAGÉDIE

***Par Anne Cuneo***

**POUR** que surgisse la forme romanesque étiquetée en français « roman policier » ou « polar », quelques conditions préalables étaient nécessaires. Il fallait que le pouvoir ne soit pas entièrement dévolu à un roi – ou à un dictateur – qui le détiendrait de façon absolue. Il fallait, sous une forme ou une autre – monarchie parlementaire ou république –, une démocratie, dans laquelle tous les hommes sont égaux devant la loi. Il fallait une législation qui définisse ce qu'était un crime. Il fallait notamment que des lois existent qui instituent l'habeas corpus – il faut une raison, dûment ratifiée par une autorité judiciaire, pour appréhender quelqu'un, une arrestation ne peut pas être le fait du prince. Pour que la société démocratique fonctionne, il fallait une police. Une fois l'habeas corpus institué, il fallait, pour que la police puisse arrêter un suspect en tentant de ne pas se tromper, un enquêteur. Qu'il fasse ou non partie de la police, il est censé débusquer le crime, et ouvrir la porte à la justice.

Ce schéma d'une réalité sociale qui a peu à peu pris corps au tournant du XIXe siècle a bientôt donné naissance à la forme littéraire la plus moderne de ces deux derniers siècles.

En prenant comme objet de l'écriture essentiellement le crime, sa lecture, sa mise à nu et sa réparation, les pionniers de cette forme littéraire ont créé un genre nouveau, le roman dit policier – en anglais, la dénomination est encore plus explicite, puisqu'on parle aussi bien de *detective novel* – roman d'investigation – que, plus souvent encore, de *crime novel*.

On avait certes parlé de crime avant l'apparition de la forme littéraire qui lui est exclusivement consacrée. On pourrait voir en *Les Misérables* un roman policier, l'intrigue des *Chouans* de Balzac est également pour ainsi dire « policière », et certains ont considéré que le premier roman policier de la littérature européenne était *Emma,* de Jane Austen. Mais si ces romans empruntent certains traits au policier, ils n'ont pas été écrits pour *être* des romans policiers.

***Le polar s'est développé parallèlement à la démocratie moderne – et il en est devenu à la fois un des censeurs et un des défenseurs.***

On considère généralement que, dans la littérature moderne – quelle que soit la langue – le premier « polar » est *Double assassinat dans la rue Morgue* de Edgar Allan Poe[1]. Quoi qu'il en soit, c'est à partir de ce moment-là (1841) que le roman policier prend son envol, et devient rapidement un des genres les plus populaires de la littérature[2].

On voit ainsi que le polar s'est développé en quelque sorte parallèlement à la démocratie moderne, et qu'il en est devenu à la fois un des censeurs et un des défenseurs. Que ce soit dans les romans noirs, dans les romans dits de gangsters, dans ceux qui se passent dans le cadre policier proprement dit, ou dans quelque salon ou quelque arrière-cour, un crime est commis, et ce crime représente une anomalie dans ce qui devrait être la norme sociale, dont il s'agira de réaffirmer la légitimité. La justice est toujours censée triompher – et le lecteur le demande, ça le rassure –, et les exceptions de romans où justice n'est pas faite, où le criminel lui échappe, sont des exceptions qui confirment la loi du genre.

Le polar a beaucoup été décrié et méprisé par les littérateurs et les critiques « sérieux », et il garde aujourd'hui encore le stigmate de « genre mineur », qu'on « lit pour se détendre[3] » – en supposant que le reste de la littérature est lue pour se cultiver, pourrait-on supposer, et que par conséquent le polar qui « détend » ne cultive pas. Ce snobisme littéraire est en fait déplacé, car il apparaît vite lorsqu'on fréquente le genre que non seulement on trouve des éléments du roman policier dans la littérature contemporaine dite « sérieuse », mais que le roman policier est une des formes modernes de la tragédie classique, genre dont il contient le plus souvent tous les ingrédients.

Dans sa forme classique, la tragédie est le fruit d'événements ou de pulsions inéluctables et inexplicables. Dans sa forme « policière », la tragédie moderne surgit du non-respect des lois démocratiques par des individus dont les actes et les pulsions restent tout aussi inexplicables, en dépit de tous les efforts faits pour qu'ils ne soient pas inéluctables.

Dans une préface à *Sanctuaire* de Faulkner, écrite en 1932, Malraux écrit que ce roman représente « l'irruption de la tragédie grecque dans le roman policier ». *Sanctuaire* est sans conteste un grand chef-d'œuvre de la littérature policière, mais Malraux se trompe ; l'irruption avait déjà eu lieu, dès les débuts du genre. Ce qui était vu comme exceptionnel par Malraux, c'était qu'un écrivain du calibre littéraire d'un Steinbeck s'attaque au polar. Mais Steinbeck lui-même avait vu cela sous un autre angle : ses romans traditionnels n'étaient pas suffisamment lus, il s'est essayé au polar pour élargir son lectorat, et le pari a dépassé toutes les prévisions. La conjonction du talent et de la forme la plus actuelle du roman a eu le succès espéré. Cela ne surprend pas les lecteurs assidus de romans policiers.

« Il ne faut pas s'étonner que le roman policier reproduise si bien la tragédie grecque », écrit

Gilles Deleuze, en quelque sorte en guise de réponse « [...] mais *Œdipe* est précisément la seule tragédie grecque qui ait déjà cette structure policière. Étonnons-nous de ce que l'*Œdipe* de Sophocle soit policier, et non de ce que le roman policier soit resté œdipien. »[4]

Si la tragédie se définit par l'intrusion fatale du destin dans la vie quotidienne, comme c'était le cas dans le théâtre antique, on ne peut manquer de voir que cette intrusion est le plus souvent, dès ses débuts, au cœur du roman policier. Le destin peut avoir les aspects, les visages, les circonstances les plus divers. Et la recherche de la vérité est un processus dont la complexité – induction, déduction, recherche des signes – reflète autant celle de notre société actuelle que celle de la nature humaine en général.

Le tragique du roman policier est d'autant plus marqué qu'il n'y a pas ici qu'une seule perspective. Il y a l'enquêteur – policier ou détective –, qui cherche à résoudre le crime. Et il y a le criminel. « Suivant une loi de réflexion métaphysique, le criminel n'est pas moins extraordinaire que le policier. Lui aussi se réclame de la justice et de la vérité, et des puissances inductives et déductives. D'où la possibilité de deux séries romanesques, l'une ayant pour héros le policier, l'autre le criminel. »[5]

Dans les deux cas, celui qui recherche la vérité – et ce n'est pas nécessairement, ou pas seulement, l'enquêteur – fait fonction de destin. La vie, même dans un roman noir, n'est jamais en noir ou en blanc. Un criminel n'est pas simplement « le mal », un policier pas automatiquement « le bien ». Le roman policier, qui est très souvent un roman social, dépeint la dualité des perceptions dans tout ce qu'elles ont d'ambigu, et pose des questions qui rendent impossible une vision manichéenne des choses.

Quelles sont les origines sociales du « criminel » ? La vie lui a-t-elle donné une chance ? Le policier est-il aussi honnête qu'on le pense ? L'enquêteur est-il à même d'oublier ses préjugés pour se concentrer sur les faits, rien que les faits ? Le juge applique-t-il la loi avec l'impartialité qu'on attend de lui ? Les conditions d'incarcération sont-elles conformes à ce que demandent les droits de la personne les plus élémentaires ? La prison est-elle la réponse unique à la criminalité ? La peine de mort est-elle la punition appropriée ? Si l'on additionne toutes ces questions, on s'aperçoit que le genre « policier » est à la fois la description de tragédies individuelles – tant celle des criminels que celle des victimes – et d'une tragédie globale, celle des inadéquations de la démocratie.

***La recherche de la vérité est un processus dont la complexité – induction, déduction, recherche des signes – reflète autant celle de notre société actuelle que celle de la nature humaine en général.***

Le policier mal payé se laisse corrompre, dans les romans de l'Italien du sud Gianrico Carofiglio – à la fois auteur de romans policiers et magistrat – par exemple : le coupable est-ce seulement le policier ? N'est-ce pas aussi la société qui ne le rétribue pas suffisamment – ou ne reconnaît pas suffisamment ses capacités – pour rendre la corruption inutile ?

Le roman d'amour moderne a surgi à partir de la Renaissance pour revendiquer le droit des individus à choisir librement leurs partenaires selon des critères affectifs, en réaction à la coutume du mariage de convenance arrangé par la famille, où les époux n'avaient pas leur mot à dire.

Le roman policier a surgi avec la démocratie et exprime une soif de justice en laquelle l'homme contemporain a mis sa confiance ; il est en quelque sorte une loupe permettant de rendre plus perceptibles les manquements, les erreurs, les aberrations, les injustices de la société et des individus. Une fois il s'agira d'un problème sociétal, comme dans les romans de Stieg Larsson par exemple, qui tracent un vaste tableau des errements de la société suédoise, ou ceux de John Grisham, qui s'attaquent avec constance aux aberrations du système légal américain ; une fois il traitera d'un problème lié à des rapports purement personnels, comme dans la plupart des romans d'Agatha Christie, par exemple[6] ; une fois il alliera les deux plans, par exemple dans les romans d'un Raymond Chandler.

Comme tout genre littéraire, le roman policier a ses bons et ses mauvais auteurs. Mais à n'en pas douter, il s'agit bien là d'un genre *littéraire* qu'on a tort d'expédier en seconde zone. Quelle que soit la forme qu'il prend, le roman policier éclaire toujours un drame, celui du dysfonctionnement du corps social, d'une déchirure dans la psyché individuelle, d'une injustice, petite ou grande, qui représente un de ces accrocs dont la multiplication constitue une réelle tragédie pour l'individu, pour la démocratie, pour la société tout entière. ***AC***

1. Il y a eu des textes contenant des éléments du policier depuis l'antiquité et dans toutes les littératures, asiatiques, africaines autant qu'européennes et américaines mais, encore une fois, ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle qu'ont été écrits des romans qui choisissaient la forme du polar.
2. Notons que le mot « detective » date de 1843 en anglais, et n'est attesté en français, tiré de l'anglais, qu'en 1871, année où il est utilisé par Jules Verne dans *La Ville Flottante.*
3. Entendu sur *France Inter,* 30 juin 2011.
4. Gilles Deleuze, *Philosophie de la Série noire,* in *Arts et Loisirs* n°18, 1966
5. G. Deleuze, ibid
6. En 1934, Agatha Christie a construit explicitement son roman *Three Act Tragedy* comme une tragédie classique, avec le chœur qui commente, la fatalité qui pousse un homme à tenter d'ignorer les lois tant de la société que de la nature, et l'issue dramatique inéluctable : l'homme ne peut se soustraire impunément ni aux règles sociales, ni aux règles naturelles. Il sera broyé à son tour. En français, le titre du livre est *Drame en trois actes :* il est erroné de ne pas traduire fidèlement le mot tragédie, c'est ne pas comprendre la démonstration, qui est rigoureuse.

THÉÂTRE

# CRISE D'ARTISTES DE CRISE ?

**Depuis plusieurs années, la crise financière s'est installée au premier plan de nos réalités quotidiennes. Elle s'impose dans le discours médiatique, puis dans les conversations, comme un grand mal insaisissable et que chacun doit craindre, une sorte de fatalité d'ordre météorologique ; elle sert aussi souvent d'explication confortable à tous nos maux économiques. On dit d'ailleurs « la » crise, mais comme tout aujourd'hui se trouve connecté au reste, il n'y a guère d'aspects des activités humaines qui n'en éprouvent à un moment ou à un autre le contrecoup. Et comme le pillage généralisé du monde semble de plus en plus confronté à diverses limites, d'autres sources de profits gigantesques à court terme sont exploitées. Ces temps de « crise » n'empêchent en rien l'hyper concentration des profits et conduisent comme chacun peut l'observer à l'affaiblissement du domaine public, ce qui se reporte principalement sur la part sociale et culturelle.**

***Par Joël Aguet***

SERIONS-NOUS entrés, sans trop nous en apercevoir, dans une « logique de crise » comme on a pu parler de « logique de guerre » ? Peut-on parler de crise « froide » comme le fut la guerre en son temps ? Et contre quel adversaire s'exerce-t-elle ? Ces sujets sont-ils trop évidents ou trop complexes pour que des artistes s'en emparent ?

Parmi les premiers exemples qui viennent à l'esprit, s'impose le film *Cleveland contre Wall Street* de Jean-Stéphane Bron qui traite sans retard d'un sujet sensible d'histoire récente : la volonté de justice après l'immense misère générée par un produit bancaire, la « titrisation » des *subprimes,* qui a permis aux *traders* et aux banquiers de Wall Street de gagner des fortunes en échangeant de plus en plus cher ces titres, constitués de prêts consentis à des clients peu solvables à des taux de plus du double de la moyenne et qu'ils ne pouvaient rembourser. Il en est résulté énormément d'expropriations et des dizaines de milliers de familles ont été mises à la rue dans la plupart des grandes villes, qui devaient – aux frais de la collectivité – assumer les coûts sociaux, engager des millions pour raser les propriétés laissées à l'abandon, lutter contre la délinquance accrue.

Ajoutons que les suites de cette crise sont tout aussi « intéressantes » : après le krach qu'elles ont provoqué, la plupart des banques internationales se sont renflouées de leurs pertes finalement colossales grâce à un immense apport d'argent public, fourni par des états souvent déjà endettés, dont plusieurs ont été « récompensés » de cette aide du public au privé en voyant se détériorer leur « note de solvabilité » accordée par l'un ou l'autre des grands instituts de cotation états-uniens ; ce qui entraîne des engagements drastiques en termes de désendettement, c'est-à-dire des politiques fortement antisociales et, souvent, encore des diminutions d'impôts. Quel artiste saura nous faire rire de cette comédie sinistre ?

Si, comme le disait Heiner Müller, « le théâtre est crise », cet art devrait être bien placé pour s'emparer de la matière « crise » ou, tout au moins, de certains de ses aspects les plus récents et les plus douloureux.

Prenons la faillite de Swissair, en octobre 2001, puis sa disparition six mois plus tard. Antérieure au récent krach boursier dû au « jeu de l'avion » pratiqué par les grandes banques avec leurs *subprimes,* la crise et la chute de la compagnie aérienne suisse – emblème patriotique et symbole de la bonne santé du pays – a effaré bon nombre de nos concitoyens. Cette crise d'un certain modèle helvétique a été traitée au théâtre par Christoph Marthaler à Zurich en février 2003[1] sous le titre *Groundings, eine Hoffnungsvariante*. Le spectacle offrait une suite de séquences hilarantes montrant de façon satirique des comportements de travail apparemment sensés, mais ressemblant de plus en plus à des rituels sectaires et conduisant au désastre, aussi bien au Conseil d'administration de la compagnie Swissair qu'à celui du Schauspielhaus de Zurich.

***A priori, la crise économique n'est pas une mine de scénarios très drôles, et l'évocation de sujets sombres et récents rebute généralement le public.***

En effet, la réalisation mêlait des fragments de discours prononcés par divers hommes et femmes politiques à l'occasion de la faillite de Swissair et y insérait des textes du président du Conseil du Schauspielhaus, assemblée d'avocats et de banquiers qui avait nommé Christoph Marthaler directeur artistique et

tenta de le limoger en septembre 2002, le trouvant trop dérangeant. Présenté aussi au Théâtre Municipal d'Avignon au cours du Festival 2004, le spectacle mettait en scène de façon délectable une suite de ratages : rien ne démarre d'abord, le chef d'orchestre arrive en retard, tombe dans la fosse, puis, malgré l'introduction musicale plusieurs fois répétée, le rideau de fer ne se lève pas et, en désespoir de cause, le chef tente de le soulever lui-même sans aucun succès, si ce n'est l'hilarité du public. À contretemps, l'espace se découvrait pourtant et des hommes en costumes cravates entraient dignes et compassés, échangeant discours et propos oiseux. De temps en temps, ils se plaçaient en file indienne devant l'un d'entre eux resté assis sur sa chaise à roulettes, lui serraient tour à tour la main avec de bonnes paroles et notamment « nous resterons amis » jusqu'à ce que brutalement la chaise et son occupant soient invisiblement tirés à travers la scène et qu'il disparaisse en trouant à grand bruit un mur en papier du décor. Il sera de retour peu après, à l'identique, comme si de rien n'était : ces gens-là reviennent toujours.

***La déchéance de quelqu'un ayant atteint les sommets du pouvoir ou de la gloire est un scénario « accrocheur » dont le grand public est friand.***

Bien sûr, la crise économique n'est pas a priori une mine de scénarios ou de pièces très drôles, et l'évocation de sujets sombres et récents rebute généralement le public. Mais qu'en dirait Michel Vinaver, lui qui a bâti une œuvre dramatique de première envergure en mettant en scène la plupart des grandes crises de société qu'a traversé la France, depuis la guerre d'Indochine *(Les Coréens,* 1956) ? Plus récemment avec *King* (1999), il retraçait le parcours de l'idéaliste inventeur de la lame à raser jetable, King Gillette, qui après avoir créé un empire économique et en avoir laissé la direction s'apprêtait à en vendre les actions pour obtenir les moyens de fonder une société idéale sur un modèle utopiste mâtiné de concepts industriels américains ; la crise de 1929 le ruina et fit éclater le rêve. Au début de 2002, Vinaver a publié *11 septembre 2001,* « livret » assemblant des fragments d'enregistrements des passagers détournés, de contrôleurs du ciel, de discours politiques et de voix de victimes et de rescapés. Mieux que tout autre auteur francophone, il a amené sur la scène le monde de l'entreprise dans une écriture convoquant aussi bien les financiers, les dirigeants, les cadres, les ouvriers et même les détaillants, sous-traitants et clients dans une perspective ouverte, évolutive pour les personnages, mais il n'a pas encore, à ce jour, proposé de texte sur la dernière crise économique.

Dans les trois exemples précédents, Bron, Marthaler et Vinaver ont travaillé à partir de matériaux directement prélevés sur le réel. Il y a bien sûr d'autres manières de procéder et divers auteurs proposent leurs propres intrigues contemporaines, mais pour ce qui concerne les productions théâtrales récentes de Suisse romande, on n'y rencontre point non plus de texte portant clairement sur « la crise ». Avec le punch qui le caractérise, Dominique Ziegler a pourtant écrit *Affaires privées,* une fiction policière lointainement inspirée de faits divers où se mêlent business dans la haute finance, sado-masochisme et assassinat de ceux qui en savent trop ; cette pièce a été créée en 2009 au Théâtre de Poche, à Genève. Avec *Virtual 21,* qu'il a créé en mars de cette année au Théâtre Alchimic, il propose une enquête assourdissante sur les mondes virtuels et un futur maître du monde par le contrôle de la diffusion des jeux vidéos.

Parmi les alertes devenues très récurrentes aujourd'hui, n'oublions pas les multiples crises médicales, qui répandent en quelques jours la terreur au sein de la population dont elles semblent à elles seules menacer le confort, le pouvoir d'achat et les acquis sociaux. Dans sa comédie funèbre *En attendant la grippe aviaire* créée à l'Arsenic (2006), Antoine Jaccoud montre le resserrement du quotidien de deux futures victimes parmi toutes les autres, acceptant les mesures de confinement et de « quarantaine » volontaire qui ne les protègent pas de l'angoisse et les mènent à se résigner avant même que la mort s'en vienne.

Plusieurs pièces de Jérôme Richer sur divers aspects d'étouffement social sont publiées, notamment chez Campiche, mais *La Ville et les Ombres* consacrée à l'éradication des squatts genevois reste inédite, malgré sa création au Théâtre Saint-Gervais durant *La Bâtie* 2008.

D'inspiration plus internationale, Yves Laplace fait jouer dans *Kennel Club* la jeunesse libanaise en crise dans un « après-guerre » ignorant le passé et privée de futur ; plusieurs fois édité, ce texte a été créé par Hervé Loichemol (2001), qui a réalisé aussi une version scénique d'*Outrages,* méditation notamment inspirée par la dernière guerre subie en Europe, celle de Bosnie (2005).

Yves Robert sait éclairer de façon épique certaines vies plus ou moins anonymes. Avec *La femme qui tenait un homme en laisse,* monologue créé à l'ABC de La Chaux-de-Fonds (2006), il touche un traumatisme collectif récent en

imaginant la vie d'une femme engagée dans l'armée des États-Unis et son itinéraire jusqu'à Abou Ghraïb. Sur un tout autre mode « utopico-comique », il suggère des solutions individualistes à la crise, mais en marge des lois, avec *Pauvres riches* créée par Julien Barroche à L'Échandole d'Yverdon (2009).

Le chômage comme conséquence des crises économiques a donné lieu à plusieurs pièces plus anciennes, dont le monologue féminin *Chômage* de Michel Viala (1976) ou *La Demande d'emploi* de Vinaver (1973) entre autres, mais *Top Dogs* d'Urs Widmer a été l'une des meilleures surprises de la fin du dernier millénaire, grâce à la traduction de Lova Golovtchiner et Martine Jeanneret présentée à Boulimie (1998). Cette pièce montre des managers d'entreprises, aux anciens salaires mirobolants, mis au rancart et « coachés » en groupe pour encaisser le choc de la perte de pouvoir, de moyens, d'attrait et pour les entraîner à se reconstruire et se reconvertir. Elle a déjà été plusieurs fois reprise dans diverses réalisations.

Au théâtre, chacun sait d'ailleurs que le texte n'apporte pas tout le sens : à ce que raconte l'auteur, s'adjoint le propos des gens de métier qui réalisent la pièce sur la scène et finalement ce qu'en tire – et y ajoute aussi peut-être de résonances personnelles – le spectateur.

Plusieurs sujets d'actualité récente ont mis en évidence la chute de personnalités haut placées, tragédies interprétées comme des crises pour les pays ou institutions que ces personnes représentaient. La déchéance de quelqu'un ayant atteint les sommets du pouvoir ou de la gloire est un scénario particulièrement « accrocheur » dont le grand public est friand, depuis les premiers textes dramatiques grecs, avec *Agamemnon* ou *Panthée* et surtout avec *Œdipe,* jusqu'à de récents lynchages médiatiques.

À l'inverse, lorsque Wajdi Mouawad met en scène une trilogie de pièces de Sophocle sur les femmes, il commence par *Les Trachiniennes,* dont on se souvient des trois premiers vers, énoncés par Déjanire : « C'est une vieille idée bien connue des hommes / qu'on ne peut jamais savoir avant la mort de quelqu'un / si sa vie a été bonne ou malheureuse. »[2] Et Wajdi Mouawad engage dans son spectacle Bertrand Cantat, l'un des plus terribles exemples actuels d'idole devenue paria pour avoir eu un geste irréparable qui a causé la mort de sa compagne, issue horrible qui n'est pas arrivée par hasard : l'homme n'a fait en cela que poursuivre la façon d'être – violente – qui avait fait de lui une « rock star » – et les mêmes médias qui l'avaient porté aux nues l'ont mené au pilori. Le théâtre trouve une grandeur dans le refus de l'ostracisme, le partage des destins et tient bien son rôle en brisant de si vieux cercles vicieux.

Plus encore : le sujet affiché d'un texte n'en est pas forcément le sujet essentiel. Prenons l'exemple de *La Mort de Danton* écrite par Georg Büchner au premier tiers du XIXe siècle. Ce texte allemand devenu classique international donne une telle ampleur à cet épisode de la Révolution française qu'il a longtemps provoqué une douloureuse prise de conscience chez certains dramaturges et auteurs de l'Hexagone ne trouvant pas dans leur grande tradition d'écriture pour la scène un autre cas où l'un d'entre eux serait parvenu à empoigner avec autant de force ce grand sujet historique. De fortes considérations pouvaient ainsi être élaborées sur les mérites comparés des systèmes d'écritures dramatiques, aux normes contraignantes de la dramaturgie classique française s'opposant un modèle shakespearien plus ample, « contrapunctique », agençant les contraires et présentant des personnages évolutifs en divers lieux et parfois sur la durée. Cette seconde façon d'appréhender la scène, reprise depuis le XVIIIe siècle par la dramaturgie germanique, offre à l'évidence plus d'ouvertures sur l'Histoire et les vastes épopées aux longues chronologies.

***Si, comme le disait Heiner Müller, « le théâtre est crise », cet art devrait être bien placé pour s'emparer de la matière « crise » ou, tout au moins, de certains de ses aspects les plus récents et les plus douloureux.***

Néanmoins, un autre aspect important a longtemps échappé à cet examen. En écrivant *La Mort de Danton,* Büchner s'est moins soucié de peindre la Révolution française, que de dire la réalité de son temps (1830) et de son pays – la Hesse, pas encore prussienne – où une révolution venait d'être trahie et étouffée dans le sang. Dans cette dimension ajoutée de sens, amplifiant la trame des données historiques, la pièce gagne une épaisseur qui la distingue de celles traitant simplement du sujet. Ajoutons qu'après avoir donné sa démission comme directeur du Schauspielhaus, Christoph Marthaler a justement choisi pour sa dernière mise en scène à Zurich *La Mort de Danton,* non par amitié pour la France, mais pour faire résonner le vide de tous les espoirs déçus.

Si « l'écriture de plateau », c'est-à-dire la capacité de réunir en un tout cohérent des propositions émises par les improvisations de comédiens, semble une approche performante pour s'emparer rapidement de thèmes proches de notre actualité, le passage par le texte, surtout de classiques, nourri de nouvelles perspectives, n'est pas une voie moins efficace. Quant à la création de l'auteur d'aujourd'hui qui dira mieux que toutes les autres la vérité de la dernière crise, nous l'attendons encore. En somme, pour nous, la crise comme grand sujet, avec tous ses intérêts, reste encore un « conte en déshérence ». ***JA***

1. Donc avant que le cinéma s'en empare avec *Grounding* réalisé par Michael Steiner (2006).

2. Sophocle, *Les Trachiniennes,* trad. Jean Grosjean, Paris, Gallimard (Pléiade), 1967.

MUSIQUE

# MUSIQUE CONTEMPORAINE : LA TRAGÉDIE PERMANENTE

**Depuis plusieurs années, la crise financière s'est installée au premier plan de nos réalités quotidiennes. Elle s'impose dans le discours médiatique, puis dans les conversations, comme un grand mal insaisissable et que chacun doit craindre, une sorte de fatalité d'ordre météorologique ; elle sert aussi souvent d'explication confortable à tous nos maux économiques. On dit d'ailleurs « la » crise, mais comme tout aujourd'hui se trouve connecté au reste, il n'y a guère d'aspects des activités humaines qui n'en éprouvent à un moment ou à un autre le contrecoup. Et comme le pillage généralisé du monde semble de plus en plus confronté à diverses limites, d'autres sources de profits gigantesques à court terme sont exploitées. Ces temps de « crise » n'empêchent en rien l'hyper concentration des profits et conduisent comme chacun peut l'observer à l'affaiblissement du domaine public, ce qui se reporte principalement sur la part sociale et culturelle.**

***Par Vincent Arlettaz***

**ON POURRAIT DIRE,** en simplifiant quelque peu, que la musique classique de la deuxième moitié du XXe siècle est restée fidèle à ce principe. Coïncidant approximativement avec la chute du Mur de Berlin, de nouvelles tendances ont certes essayé de se faire entendre dans ce contexte, prônant une approche plus diverse, tolérant plus d'euphonie ; dès les années 1970, l'école américaine avait déjà tenté une percée dans cette direction, se heurtant à une vive résistance dans les pays européens – aux premiers rangs desquels l'Allemagne et la France. Mais, bien que le recul manque encore pour évaluer la portée exacte de cette sorte de contre-révolution, il est tentant de penser que, en 2011, les principaux bastions du purisme tiennent bon, et que la création musicale classique, aujourd'hui encore, campe de manière générale sur ces positions – une ligne de front définie en 1945, et mystérieusement figée depuis. Au cours des dernières décennies, plus d'un jeune compositeur, écrivant dans une langue musicale moins radicale, intégrant un certain degré de consonance et de mélodie, s'est vu promptement taxé de réactionnaire en matière artistique – et, en filigrane, de manière plus ou moins explicite, considéré comme le suppôt d'une idéologie d'extrême droite, voire d'un intégrisme religieux. Une expérience que de nombreux artistes auront renoncé à soutenir, préférant adhérer à l'orthodoxie officielle, ou plus simplement encore se taire.

Sur le fond, il peut sembler effectivement difficile de résister à la conception d'Adorno : si la création artistique cherche à se définir autrement que comme une industrie de divertissement, une production commerciale ou un euphorisant social, il est certain qu'elle ne peut ignorer les drames dont notre époque porte encore les stigmates. L'idée remonte en fait à Platon qui, par son fameux concept de l'*ethos,* proclamait qu'il est « impossible de changer la musique sans que la société en soit affectée ».

Les compositeurs classiques du XXe siècle auraient en somme posé la réciprocité de ce principe, en affirmant qu'il est également impossible à la musique d'ignorer les événements du monde qui l'entoure. Toutefois, si l'on examine la chose d'un peu plus près, on ne pourra éviter de se poser un certain nombre de questions, qui permettront d'affiner, voire de relativiser la conception d'Adorno.

***Si elle ne veut pas se contenter de divertir, la création artistique ne peut ignorer les drames dont notre époque porte encore les stigmates.***

En tout premier lieu, il serait historiquement problématique de présenter les tendances de la musique classique moderne comme une *conséquence* des drames survenus au XXe siècle ; par exemple, la musique atonale elle-même (créée par Arnold Schoenberg, suivi par ses élèves Alban Berg et Anton Webern) est apparue dès 1907, soit plusieurs années avant que n'éclate la première catastrophe majeure du siècle, c'est-à-dire la Grande Guerre de 1914–1918. Il en est d'ailleurs de même pour la peinture cubiste de Picasso et de Braque, ou – surtout – pour la littérature futuriste de Marinetti (1909). C'est là un premier point difficilement explicable selon la conception d'Adorno ; sans doute peut-on imaginer que les cataclysmes ne naissent pas en un jour, qu'ils sont au contraire préparés, plusieurs années en amont, par un travail de propagande, par un échauffement des esprits.

Dans ce cas, on pourrait formuler les choses différemment, dire par exemple que la catastrophe est « dans l'air du temps », que les artistes, possédant des antennes particulières, sont capables de sentir et d'annoncer à l'avance les crises. Mais ne seraient-ils pas capables également d'être à l'écoute des grandes découvertes de la médecine, et de tenir compte de ces milliards de vies qui, simultanément, ont été sauvées, sans bruit ? De toutes les souffrances qui ont été épargnées, au point que certains en viennent à concevoir les conquêtes de la science comme un droit de l'individu – ce qu'elles ne sont assurément pas ? Ou encore, les artistes ne pourraient-ils pas se laisser inspirer par les images fabuleuses du cosmos que les astronomes nous ont révélées, et où s'exprime une harmonie extraordinaire ? Pour ma part, j'ai toujours été frappé par le fait que nos médias

consacrent l'essentiel de leur attention aux catastrophes, aux guerres, aux accidents spectaculaires, aux morts et aux famines. Dans ce cas, je comprends aisément le parti pris, le sensationnel étant le meilleur excitant pour la curiosité du public. Mais la logique est-elle la même pour des musiciens, à qui une certaine publicité est sans doute utile, mais qui ne poursuivent pas les mêmes objectifs qu'un tabloïd ?

Il est une autre source d'interrogation : qui imaginerait en effet prétendre que le XXe siècle ait eu l'exclusivité de la barbarie et de la souffrance ? Les guerres, et même les génocides, ont existé de tout temps ; mais ils n'avaient jamais été perçus par les artistes comme une obligation morale de ne parler que de la souffrance ; en quoi l'époque moderne se distinguerait-elle des autres, sous ce point de vue ?

Par le nombre, sans doute : les génocides nazis, auxquels Adorno accorde l'essentiel de son attention, ne constituent hélas ! que le sommet d'un mouvement d'horreur qui aura coûté, au total, environ 60 millions de morts, essentiellement civils, entre 1939 et 1945. Par sa taille, la catastrophe est certainement inédite. Mais peut-on penser que la souffrance est une question de nombre ? Que les victimes de la Saint-Barthélemy ou de la Guerre de Trente Ans n'ont souffert qu'à moitié ? Par la manière ensuite : l'industrialisation du génocide constitue certainement une descente spectaculaire du genre humain vers un état d'abjection encore inconnu.

Dans le même ordre d'idées, Hiroshima et Nagasaki sont sans doute encore plus fondamentaux, car l'accession de l'homme à la puissance nucléaire, dans le contexte de la Guerre Froide, prolonge l'angoisse de la catastrophe, et fait peser dès lors sur l'humanité la menace de destructions auprès desquelles les 60 millions de morts de 1939–1945 pourraient à leur tour paraître peu de chose.

Arrivés à ce stade, on aura peut-être l'envie de fermer ce journal pour respirer un peu, contempler un coucher de soleil ou écouter chanter un rossignol ! Cette chape de plomb héritée de la génération de nos grands-parents est-elle inéluctable ? Doit-elle encore dicter nos choix artistiques en 2011 ? Adorno lui-même n'en demandait peut-être pas tant.

Prenons donc un peu de distance, et regardons les choses sous un angle un peu plus théorique : deux conceptions de l'art, deux conceptions de la vie elle-même sont envisageables : celle qui, comme nous venons de le voir, contemple la misère de l'humanité, s'en apitoie ou lutte pour la dénoncer, pour empêcher qu'elle ne se perpétue sans opposition. Et une autre conception, qui veut voir dans l'extase artistique un idéal qui nous est proposé et qui nous aspire vers le haut ; une fiction qui ne prétend pas se substituer à la réalité – parfois insoutenable –, mais qui l'éclaire au nom d'une utopie vivifiante, ou simplement de l'humour, conçu comme hygiène sociale.

Le premier courant est à l'origine de la tragédie, du vérisme, du naturalisme, de l'expressionnisme. Le second a enfanté la comédie, les tableaux de la Nativité, la *Pastorale* de Beethoven et la plus grande partie de la musique sacrée de Bach. En fait, toutes les époques ont connu un équilibre entre les deux tendances, selon un dosage qui varie d'une période à l'autre, mais qui reste finalement assez homogène sur le long terme.

Les choses sont-elles vraiment différentes pour le siècle écoulé ? Il paraît difficile de prétendre que l'art de Louis Armstrong, les films de Jacques Tati ou les romans de Saint-Exupéry ne sont qu'autant de trahisons à l'humanité souffrante. Vu dans sa globalité et avec un recul suffisant, le XXe siècle ne déroge finalement pas à cette loi d'équilibre entre la conception pessimiste et la conception optimiste de l'art.

***Difficile de prétendre que l'art de Louis Armstrong, les films de Jacques Tati ou les romans de Saint-Exupéry ne sont qu'autant de trahisons à l'humanité souffrante.***

Pourquoi, dès lors, le sort singulier réservé à la musique classique contemporaine ? Pourquoi son catastrophisme foncier, et l'interdit qu'elle fait depuis si longtemps peser sur l'euphonie ? Il y a là une redoutable énigme. ***VA***

**Quelques œuvres inspirées par les grandes catastrophes**

***Krzysztof Penderecki*** *(1933–*)*

- *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1960)
- *Dies Irae*, en mémoire des victimes d'Auschwitz (1967)

***John Adams*** *(1947–*)*

- *Doctor Atomic*, opéra (2005) (sur Robert Oppenheimer et le « Projet Manhattan », c'est-à-dire la création de la première bombe atomique)

***Nancy Van de Vate*** *(1930–*)*

- *Chernobyl*

***Karlheinz Stockhausen*** *(1928–2007)*

En septembre 2001, le compositeur allemand a provoqué un scandale en affirmant que les attentats du 11 septembre étaient « la plus grande œuvre d'art de tous les temps ». Suite à cette déclaration, ses œuvres ont été retirées de l'affiche en plusieurs endroits. Il s'est excusé publiquement.

**Références**

***Sur T. W. Adorno :***

T. W. Adorno : *Philosophie de la Nouvelle Musique*, 1948

www.tache-aveugle.net/spip.php ?article118

http ://patder.chez.com/pal-adorno.htm

https ://papyrus.bib.umontreal.ca/…/BERZI_NICOLAS_NB_2010_MÉMOIRE.pdf

***Du même auteur :***

Vincent Arlettaz : *Aux origines de la musique contemporaine*, 1992

# Swisscopyright.ch

## Un site commun pour défendre le droit d'auteur

***Par Jean Cavalli,*** *directeur de la Société suisse des auteurs (SSA)*

**AU COURS** des derniers mois, le droit d'auteur a fait l'objet de nombreuses interventions du monde politique et des médias qui représentent en réalité des attaques directes contre les intérêts des créateurs. Par exemple, des parlementaires mettent la pression sur les sociétés de gestion par diverses questions ou motions au Conseil fédéral, notamment pour modifier la loi sur le droit d'auteur en allégeant la « charge » pesant sur la formation.

Quant à l'opinion publique, elle s'interroge de plus en plus souvent sur le bien-fondé du droit d'auteur, en particulier en relation avec les nouveaux supports techniques permettant de mémoriser des œuvres. Le rôle des sociétés d'auteurs est mal perçu.

Face à ce développement, les sociétés suisses de droits d'auteur et de droits voisins ont décidé de renforcer leur communication. Elles viennent d'ouvrir un site web commun dédié en particulier aux décideurs politiques et aux médias, ou à toutes les personnes intéressées par les questions de gestion de droits d'auteur. La SSA et les sociétés ProLitteris, SUISA, SUISSIMAGE et SWISSPERFORM se présentent respectivement. Tous leurs domaines d'activité sont expliqués de façon succincte.

Des chapitres ont été rédigés sur les sociétés de gestion, leurs activités, répertoires, recettes et répartitions, leurs actions sociales et culturelles ainsi que les bases légales au plan national et international. De plus, chaque page de ce site commun est agrémentée d'une intervention d'un membre qui donne son opinion sur sa société de gestion – il est très important que les auteurs soutiennent les actions des sociétés dont ils sont finalement les propriétaires. La SSA a fait appel, dans un premier temps, à Jean-François Amiguet, Anne Cuneo, Lova Golovtchiner, Joseph Gorgoni et Pierre Naftule, Yann Lambiel, Philippe Saire, Nicole Seiler.

Nous les remercions vivement pour leur soutien, en souhaitant que la compréhension du droit d'auteur soit grandement améliorée par cette action. ***JC***

SSA

Société coopérative suisse de droits d'auteurs pour les œuvres dramatiques, dramatico-musicales et audiovisuelles

Lausanne • Tél. 021/313 44 55
info@ssa.ch • www.ssa.ch

**FACE AUX COPIES, VOUS N'ÊTES PAS SEUL(E)**

Le paiement des droits pour les copies de vos œuvres est l'une de nos tâches principales, qui prend toujours plus d'importance. Nous y veillons pour vous, en Suisse aussi bien qu'à l'étranger.

Ensemble, nous sommes plus forts.

suissimage

Coopérative suisse pour les droits d'auteurs d'œuvres audiovisuelles

Berne • Tél. 031/313 36 36
Lausanne • Tél. 021/323 59 44
mail@suissimage.ch
www.suissimage.ch

*« GAGNER LE GROS LOT – LES LOTERIES AU FIL DU TEMPS » :*

# *clins d'œil sur un débat très actuel*

**Inaugurée le 25 mai 2011, la nouvelle exposition permanente au Musée suisse du jeu, à la Tour-de-Peilz, nous invite à retracer près de cinq siècles d'histoire des loteries publiques.**

***Par Dario Gerardi***

**CE VOYAGE** à travers les époques nous livre au moins deux enseignements intéressants : d'une part, le développement des sociétés de loterie repose, un peu partout, sur une longue tradition de bienfaisance et d'aide aux plus démunis ; la réglementation du secteur, d'autre part, est très vite apparue comme étant une nécessité pour les pouvoirs publics. Deux thèmes qui – on en conviendra – sont toujours d'actualité, en particulier par rapport aux discussions au Parlement sur l'initiative populaire fédérale *Pour des jeux d'argent au service du bien commun,* qui vise à inscrire dans la Constitution le principe de redistribution à l'utilité publique. Avec cette nouvelle exposition, dont la particularité est de présenter une partie de la collection historique de la Loterie Romande, le Musée suisse du jeu contribue à nourrir le débat, ce qui mérite assurément un bref « éclairage ».

L'exposition, il faut bien le dire, fait la part belle aux objets anciens appartenant à la Loterie Romande, celle-ci ayant, en effet, confié au Musée Suisse du Jeu la tâche non seulement de conserver ces objets, mais également de les mettre en valeur et de les documenter auprès du public. L'ampleur et l'importance de la collection de la Loterie Romande peuvent être soulignées : au fil des ans, l'entreprise a rassemblé un riche patrimoine, constitué de documents – annonces, plans de loterie, autorisations ou interdictions –, de gravures et d'illustrations incluant des caricatures, de nombreuses affiches ainsi que toute une série de pièces plus volumineuses, telles que sphères de tirage et enseignes en fer-blanc. Des billets provenant du monde entier, datant de 1700 jusqu'à nos jours, complètent le catalogue, offrant un large panorama des périodes importantes qui ont jalonné l'histoire des pays ainsi représentés.

En parcourant l'exposition et les multiples objets qui la composent, une impression saute aux yeux : au cours des siècles passés, les débats relatifs aux jeux d'argent ont toujours été vifs et animés ! Si les jeux de loterie étaient déjà très prisés en Italie du Nord au XVIe siècle, ils vont ensuite se répandre dans tout le reste de l'Europe et connaître un essor important au XVIIIe siècle. L'histoire montre néanmoins que le pouvoir politique s'est toujours inquiété de la libre pratique des paris, cherchant à la canaliser, soit pour des motifs d'ordre public, soit pour en tirer des ressources. L'autre aspect récurrent dans le développement des loteries est l'utilisation des bénéfices au profit de la communauté, aussi bien à des fins d'aide sociale que de conservation du patrimoine.

La Suisse, naturellement, n'échappe pas à ces deux grandes tendances. On peut citer l'exemple de la Tour-de-Peilz, qui, au XVIIIe siècle, obtient de Berne l'autorisation d'organiser une loterie pour récolter des fonds nécessaires à la réparation des installations portuaires. Des villes comme Lucerne, Zurich et Sion ont eu recours au même moyen pour financer la construction d'églises, tandis que Fribourg a, de son côté, destiné les recettes de loteries à son université. Au début du XXe siècle, de nombreux jeux d'argent sont organisés pour venir en aide aux chômeurs et nécessiteux, avant que la crise des années trente n'amplifie encore le phénomène. La concurrence est alors telle qu'elle provoque l'effondrement du secteur ! C'est précisément dans ce contexte, après avoir tiré les leçons de cette débâcle « libérale », que les cantons de Vaud, Fribourg, Valais, Neuchâtel et Genève décident, en 1937, de s'unir et de faire en sorte qu'il n'y ait qu'une seule grande loterie sur leurs territoires, imposant en même temps l'affectation intégrale des bénéfices à l'utilité publique. La même logique prévaut en Suisse alémanique et au Tessin, où est créée la Interkantonale Landeslotterie (Swisslos).

Fruit d'une longue évolution historique, ce système, dont bénéficient nombre d'institutions caritatives, sportives et culturelles, est aujourd'hui menacé par les velléités de privatisation ainsi que par le marché des jeux sur Internet, si peu encadré et qui n'offre aucun filet social. On ose espérer que les décideurs politiques s'inspireront du passé : en matière de jeux d'argent, nombreux sont les exemples où les grands préceptes du libéralisme économique n'ont, en définitive, conduit qu'à une impasse, non sans engendrer toute une série d'effets désastreux. Une visite au Musée suisse du jeu s'avère, dans ce contexte, extrêmement salutaire ! ***DG***

culture en jeu
LES CRÉATEURS L'ARGENT LE PUBLIC

**Éditeur responsable**
Association CultureEnJeu
*Association pour la sauvegarde des ressources financières des artistes de toute la Suisse*

**Adresse**
CultureEnJeu
Rue Charles-Monnard 6
1003 Lausanne

Téléphone : +41 (0)21 312 04 04
E-mail : info@cultureenjeu.ch
Site internet : www.cultureenjeu.ch

**ILLUSTRATIONS & CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES**
**couverture :** © Bruno Racalbuto • **p. 2 :** © Antoine Duplan • **p. 4 :** © cinéastes cités • **p. 6 :** © *Les trois Confédérés faisant serment sur le Grütli,* Johann Heinrich Füssli, 1780 • **p. 7 :** © Olivier Maire • **p. 8 :** © Frédéric Gonseth • **p. 9 :** © Lars Klawonn • **p. 12 :** © Heidi Hassan-Plattner • **autres illustrations :** © Bruno Racalbuto & Contreforme

**Rédacteur en chef**
Gérald Morin
*gerald.morin@cultureenjeu.ch*

**Secrétaire de rédaction**
Patricia Pacheco
*patricia.pacheco@cultureenjeu.ch*

**Administration & abonnements**
Marianne Morf
*marianne.morf@cultureenjeu.ch*

**Identité visuelle & graphisme**
Contreforme
Noémie Oulevay
www.contreforme.ch

**Comité de rédaction**
Arts plastiques :
Bettina Tschumi
Cinéma :
Christophe Arnould,
Frédéric Gonseth, Gérald Morin
Littérature :
Anne Cuneo
Musiques :
Vincent Arlettaz
Théâtre : Joël Aguet, Anne Papilloud,
Marco Polli, Gilles Tschudi

**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

**Impression**
Imprimerie Gasser SA
Jambe-Ducommun 6a
2400 Le Locle

SRG SSR

Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversitad da la creaziun culturala en Svizra

**www.srgssr.ch**

RSI RTR RTS SRF

NEWCOM.CH

# UN LIEN ESSENTIEL

## POUR LE BIEN PUBLIC

La Loterie Romande distribue quelque 200 millions de francs par an en faveur de la culture, de l'action sociale, du sport et de l'environnement en Suisse romande.

Loterie Romande

www.loro.ch