Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE

Quel avenir pour le cinéma au XXIe siècle ?

numéro 38 automne 2004

Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

Editorial

Né en 1895 avec les frères Lumière, le cinéma est bien l'art du XX^e siècle. Tout au long de ces décennies, à travers les périodes de trouble comme de prospérité, il n'a cessé de se développer et de s'enrichir, se nourrissant des soubresauts de l'histoire, se fortifiant des progrès techniques, diversifiant ses sources d'inspiration, élargissant ses moyens de diffusion. Mais cette évolution semble aujourd'hui menacée : on entend dire que les structures de financement se fragilisent, que les modes de production se radicalisent, que les publics se dispersent. Et pourtant les réalisateurs ne manquent ni d'idées ni d'énergie, les projets fleurissent, et, lorsqu'ils se réalisent, suscitent le plus souvent l'estime de la critique et l'intérêt du public.

Quel avenir pour le cinéma français au XXI^e siècle ? Sous la conduite de Francis Girod, membre de la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel, nous avons abordé cette question sous divers angles, en interrogeant plusieurs acteurs ou témoins majeurs de notre système spécifique de production - auteur-réalisateur, producteur, historien du cinéma, programmateur à la télévision, critique de cinéma, organisateurs de festival, représentants des auteurs, réalisateurs et producteurs de films - qui, depuis leur position singulière, font le point sur la situation et les enjeux de la cinématographie française aujourd'hui. C'est l'occasion aussi de revenir sur la communication de Jean Cluzel, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques, et sur le débat qui s'ensuivit en séance de l'Académie des Beaux-Arts.

sommaire

☛ page 2
Editorial

☛ page 3
Exposition des pensionnaires de la Casa de Velàzquez

☛ pages 4 à 21
Dossier : Quel avenir pour le cinéma au XXI^e siècle ?

☛ pages 22 à 24
Communication : Paris, capitale artistique et culturelle dans le monde, par Christophe Girard

☛ page 25
Prix François-Victor Noury
Exposition "Les Clémences de Napoléon"
Exposition Jean Puy
Grand prix d'Architecture 2004
Elections

☛ page 26
Décès de Jean-Louis Florentz

☛ page 27
Décès d'André Wogenscky

☛ page 28
Calendrier des académiciens

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication :* Arnaud d'Hauterives • *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique* : claude matthieu pezon • Print Offset • ISSN 1265-3810 • *Photos* : pages 1, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12 en haut, 15, 17, 18, 19, 20 en haut à droite et en dessous à gauche, 21, 22 et 24 : droits réservés / pages 4, 5 et 8 : Production Gaumont / page 12 en bas : Wydawnictwa Artystyczne / page 14 : Marie Fouque / pages 20 en haut à gauche et 26 : Francis Apesteguy / page 27 : M.P. / Dossier : remerciements à la Bibliothèque du Film • **Académie des Beaux-Arts** 23, quai de Conti 75270 Paris cedex 06 • **http://www.academie-des-beaux-arts.fr**

Exposition des pensionnaires de la Casa de Velàzquez

Comme chaque année, l'Académie des Beaux-Arts a présenté, dans la salle Comtesse de Caen, les travaux des pensionnaires de la Casa de Velàzquez. Des œuvres originales, en prise sur le monde d'aujourd'hui, et qui reflètent toutes les tendances de l'art contemporain : au-delà des disciplines classiques - dessin, peinture, sculpture -, des installations, des mises en espace, et une part importante à la photographie.

Chaque année, une grande impatience nous saisit quand vient le moment de découvrir les œuvres des pensionnaires de la Casa de Velazquez. C'est une tradition désormais bien ancrée : l'exposition statutaire des travaux de ces jeunes créateurs prometteurs se tient au mois de mai à Madrid, puis au mois de septembre à Paris, au Palais de l'Institut.

L'Académie des Beaux-Arts, qui soutient avec constance les jeunes artistes, en octroyant des bourses, en décernant des prix d'encouragement, ou encore en soutenant ce fleuron des Ecoles françaises à l'étranger qu'est la Casa de Velazquez, est très attentive à l'évolution de l'inspiration des générations montantes de l'art. Notre Compagnie s'attache à maintenir une juste harmonie entre le respect de l'héritage du passé, terrain d'enracinement indispensable, et la création contemporaine, qui n'exclut nullement la connaissance de règles immuables.

Alors que nous avons fêté, en 2003, le soixante-quinzième anniversaire de la Casa de Velazquez, il nous plaît de relire les listes de noms des pensionnaires, dont beaucoup sont devenus des artistes renommés. Pendant un an ou deux, ils ont bénéficié des bienfaits d'un séjour dans ce lieu où peuvent se développer librement leurs activités créatrices, dans une émulation et un brassage fécond des disciplines. Une quinzaine d'artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, compositeurs, cinéastes, photographes formant la section artistique côtoient en effet les archéologues, historiens, géographes, littéraires, linguistes, sociologues, économistes réunis au sein de la section scientifique. De cette proximité naissent parfois des rencontres insolites dont les fruits se récoltent tout au long des carrières des uns et des autres.

Je souhaite rendre hommage à Gérard Chastagnaret, directeur de cette belle institution, qui assume cette responsabilité depuis maintenant deux ans. Avec lui, comme avec ses prédécesseurs, se nouent des relations empreintes de respect et d'estime mutuelle. ◆

Arnaud d'Hauterives
Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts

Illustration : Karine Hoffman, Dyptique : Juste à côté *(2004).*

Quel avenir pour le cinéma au XXIe siècle ?

Le premier membre élu dans la section VII de l'Académie des Beaux-Arts , "Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel", fut Marcel Carné en 1985. Le réalisateur des *Enfants du paradis* y était membre libre depuis 1979.
Puis furent élus, dans cette dernière-née des sections de notre Académie, René Clément en 1986,
Claude Autant-Lara et Pierre Schoendoerffer en 1988,
Gérard Oury et Roman Polanski en 1998, Henri Verneuil en 1999, Jeanne Moreau en 2000, et moi-même en 2002.
L'éclectisme dont fait preuve l'Académie des Beaux-Arts en élisant des cinéastes aux parcours si variés montre à l'évidence qu'elle considère, à juste titre, que le cinéma trouve sa force et sa grandeur dans la diversité.
Aujourd'hui, à l'aube du XXIe siècle, 109 ans après la naissance du cinéma, il m'a semblé opportun de faire un point sur la situation et l'avenir de notre cinématographie nationale. J'ai demandé à Pascal Thomas, auteur-réalisateur, Thierry Frémaux et Gilles Jacob, délégué artistique et président du Festival de Cannes, Patrick Brion, historien du cinéma et responsable du service cinéma de France 3, Jean-François Lepetit, président de la chambre syndicale des producteurs de films, Pascal Rogard, directeur général de la SACD, Jean-Luc Douin, critique de cinéma, de nous faire part de leurs réflexions et de nous livrer leurs diagnostics.

Francis Girod, *membre de l'Académie des Beaux-Arts*

Jean Dasté dans L'Atalante, *de Jean Vigo (1934). Production Gaumont.*

Le fait de l'artiste

Par Pascal Thomas, auteur-réalisateur, président de la Société des réalisateurs de films

Cher Francis,

Tu m'invites aimablement à donner mon avis sur la situation du cinéma, sur son avenir, et à rendre compte des difficultés que traversent ceux qui le font.

Je pense hélas que le cinéma va mal, et que les obstacles rencontrés aujourd'hui ne sont rien en comparaison de ceux auxquels on se heurtera demain, si l'on n'y prend garde.

Dès ses premiers balbutiements, dans l'innocence de sa nouveauté, dans ce premier émerveillement de sa magie, le cinéma s'est révélé un art, un art au sens singulier du terme, et c'est à ceux qui l'ont exercé qu'on le doit. Le cinéma est tout entier le fait de l'artiste, du réalisateur. Et un beau film, comme toute œuvre d'art, s'il traduit la sensibilité et la personnalité propre de son auteur, restitue aussi à celui qui la regarde une part de lui-même, de sa présence au monde, de son humanité. Le cinéma tourne autour de l'homme comme la terre tourne autour du soleil. Il fait découvrir à l'homme moyen, à l'homme ordinaire, sa grandeur.

Pour quelques-uns de notre génération, la personne de Roberto Rossellini représentait ce que l'intelligence avait de plus achevé et de plus rayonnant. La découverte de *Rome, Ville ouverte* et du *Voyage en Italie* nous marqua pour la vie. Nous pressentions que cette œuvre avait sauvé ce qui nous importait le plus et qui allait sombrer : une certaine manière de considérer le cinéma par rapport à ce qu'il contient de pensées et de poésie. Depuis lors, dans notre rapport au cinéma si "fortement teinté d'Italie" aurait dit Serge Daney, nous n'avons cessé de penser que tout cinéaste qui ne se confronte pas à Rossellini a cessé d'être fidèle à l'éblouissement initial et s'expose à n'exister que dans et par la marchandise.

De grands maîtres ont imprimé leur influence sur le cinéma. Progressivement, une détermination des genres s'est établie. Des écoles sont nées, des vogues, des imitateurs. Le cinéma a évolué. Parce que le monde qu'il reflète s'est transformé. Parce que les procédés ont changé, du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur, et nombreux sont ceux qui le déplorent et considèrent que les innovations techniques ont dépouillé le cinéma de son pouvoir subversif. Mais aucune de ces orientations, aucune de ces mutations n'a fait courir au cinéma de plus grand danger que celui qui le menace maintenant : l'argent.

Il n'y a pas si longtemps encore, le cinéma était produit par des gens qui l'aimaient, qui le connaissaient, qui en était fous, au point de prendre tous les risques, de se ruiner souvent, de parfois tout sacrifier à cet unique objet : l'accomplissement du film qu'ils avaient rêvé. Le film, cela seul comptait. Aventure sacrée à laquelle chacun se dédiait.

Effet de la mondialisation, effet de la médiatisation, effet d'un capitalisme plus sauvage que libéral : en Europe, en France tout au moins, la donne a radicalement changé. Un producteur aujourd'hui n'est plus un entrepreneur qui rêve, qui remue ciel et terre, mais un timide gestionnaire qui gère au plus ras sa petite affaire et, prisonnier d'un système qui ne voit pas de différence entre le pire et le modérément mauvais, se contente de chercher l'argent là où il se trouve, auprès des chaînes de télévision. Les chaînes de télévision… Quand on pense que le PDG de l'une des plus puissantes d'entre elles, dans un ouvrage récemment paru, suggère que la vocation d'une télévision est d'offrir à l'annonceur "du temps de cerveau disponible", en d'autres termes, d'endormir suffisamment le téléspectateur pour pouvoir lui faire ingurgiter le maximum de publicité. Orwell aurait peut-être ri. Cela ne m'amuse guère.

> *« Quand on pense que le PDG de l'une des plus puissantes chaînes suggère que la vocation d'une télévision est d'offrir à l'annonceur "du temps de cerveau disponible"…*

Pauvre Rosselini, pauvre Walsh, pauvre Chaplin, pauvre Renoir. Sans doute leurs œuvres ne prépareraient-elles pas correctement l'usager du petit écran à l'absorption de boissons gazeuses et auraient-ils du mal, maintenant, à réunir les fonds nécessaires à l'éclosion de leur art.

Pourraient-ils encore dire, comme Matisse : "Je fais ce que je veux, vous ne pouvez pas comprendre". Matisse avait raison, seul l'artiste sait ce qu'il projette, sait ce qu'il propose, et en est maître. Le paradoxe du cinéaste est qu'il a besoin, pour réaliser son œuvre, du concours de tiers, de leur appui technique et financier. Mais ce concours, de complice, d'actif, de compréhensif qu'il était du temps des producteurs dignes de ce nom, est devenu un instrument de toise, abaissé par les nouveaux systèmes de production au niveau de l'audimat, ce ratiboiseur d'intelligences. Et c'est là toute l'ironie et le pathétique de ce culte de l'audimat : avoir été imposé pendant tant d'années pour finalement apparaître comme indéfendable.

L'audimat qui n'est pas un producteur des arts avisé est l'ennemi héréditaire du cinéma. Il le prive de sa liberté, de son indépendance, de sa responsabilité envers ses semblables. Il réduit le nombre d'occasions qu'il a de faire preuve de solidarité et d'amour. Il transforme le vivant en marchandise, négation de la création et de la culture au profit de la spéculation. L'euphorie qu'il peut créer est une illusion collective. Elle est soutenue par ceux qui y participent, pour justifier les circonstances qui les enrichissent. D'ailleurs l'un des facteurs qui contribue à cette euphorie spéculative et à l'effondrement programmé, c'est l'illusion que l'argent et l'intelligence sont liés : la spéculation a acheté l'intelligence.

L'art, aux yeux des chaînes de télévisions, de leurs partenaires, de cette engeance replète qui désormais gouverne le cinéma, n'est d'aucune utilité. Il est imprévisible, difficile à contrôler, et surtout, il n'obéit à aucune **recette.** Or, recette, dans tous les sens du terme, est le mot-clé du monde télévisuel marchand. Non seulement recette dans son acception sonnante et trébuchante, mais aussi recette, façon mode d'emploi, comment préparer sans goût et avec succès des films propres à se garnir la panse.

Le scénario fait dorénavant office de recette et on ne dira jamais assez le mal que les scénaristes font à la création cinématographique.

Un projet en parfaite santé, après être passé par de multiples comités de lecture, "script-doctors", médecins de Molière, esclaves des chaînes, se retrouve immanquablement à l'état de grave malade. Aussitôt livré à l'omnipotence du responsable de la chaîne, lequel ne sait rien de la nature du cinéma, et n'a guère lu dans sa vie autre chose que les pages économiques de la presse, il est épluché, décortiqué par les cent à deux cents subalternes auquel on le confie, lesquels se moquent éperdument de la personnalité du réalisateur, de sa manière, de ses précédents travaux, de sa façon de traduire le monde, le réel, le frémissement de la vie. Ils ne savent rien non plus du cinéma. Ils n'en connaissent que le box-office, le top 50 des vedettes susceptibles de satisfaire Saint Audimat, et la liste des ingrédients censés piéger des spectateurs moutonniers. Untel dans le rôle principal, une pincée de ceci, une noix de cela, un peu d'édulcorant, moins de poivre et plus de margarine, et quelques mois, ou quelques années plus tard, s'il n'est pas trop écœuré par la bouillie à laquelle on a réduit son projet original, s'il en a encore le courage, ou la faim, le réalisateur "chanceux" obtiendra enfin le droit et les moyens de tourner un produit codifié, que n'importe qui d'autre que lui-même aurait pu tourner, un film qui ne lui ressemblera pas, qui ne ressemblera à personne, un film aussitôt vu aussitôt digéré, un non-film. Un film qui passera sur le petit écran, sans risquer de distraire le téléspectateur de la publicité.

Asservi à cette loi de dupes qu'est la loi du marché, il est à craindre que le cinéma perde son âme, qu'il se vide de son sens, et même de son plaisir. Dans de telles conditions de production, de préparation, comment espérer, mon cher Francis, que des films tels que ceux qui ont enchanté notre existence, éveillé notre conscience, notre intelligence, notre goût de la vie, continuent de voir le jour ?

Je ne sais pas s'il est possible d'inverser les systèmes de production, de revenir à une conception plus "artisanale", plus honnête et plus exigeante de cette profession, de la remettre, comme elle n'aurait jamais dû cesser de l'être, entre les mains de gens dont c'est le métier. Nous, réalisateurs indépendants, avons peut-être tardé à réagir et nous n'avons pas les moyens de combattre les énormes enjeux financiers et mercantiles contre lesquels nous nous élevons. Certains d'entre nous souhaitent l'intervention de l'Etat, qui viendrait sauver le radeau du cinéma au nom de notre fameuse exception culturelle française. Je suis sceptique. Je crains qu'un ministère ne puisse exercer le mécénat au sens royal où Charles de Noailles l'entendait, quand il offrait à Buñuel un million de francs sans même s'enquérir du film auquel cette fortune serait employée. Ce fut *L'âge d'or.* Un âge d'or bien révolu, si tu me passes ce mauvais jeu de mots !

Anna Magnani dans Rome, ville ouverte *de Roberto Rossellini (1945).*

"C'était intolérable et nous nous en accommodions fort bien", écrivait Sartre à propos d'un temps pénible de l'histoire de France. Nous pensons, nous, que si c'est intolérable, nous ne devons pas nous en accommoder. Un réalisateur, de nos jours, s'il veut rester libre, fidèle à son rêve, ne doit compter que sur lui, sa volonté, son énergie, et sa propre générosité.

Dans cet asile de fous, plutôt que de se soumettre, mieux vaut faire des films avec des riens, voie royale de l'indépendance, films qui se feront d'autant plus remarquer qu'ils seront de ce point de vue sains d'esprit.

Mais il me revient alors en mémoire ces quelques lignes qu'Emile Gallé écrivait à sa femme en 1910 : "L'artiste est condamné à être désarmé dans la vie ; dès qu'il monte la garde et fait l'exercice autour des intérêts matériels, il cesse d'être artiste. J'ai espéré mener bien des choses de front, l'intérêt des gens confiés à moi, la prospérité des miens, l'enseignement, l'art pour tous, tous ces dadas, comme un beau quadrige. Je vois bien que nul ne saurait aussi proprement conduire deux lièvres à la fois qu'un seul cheval borgne. Est-ce une grande déception ?" ◆

Michel Simon dans L'Atalante, *de Jean Vigo (1934). Production Gaumont.*

Un art sans avenir ?

Thierry Frémaux, délégué artistique du Festival de Cannes, s'entretient avec… Thierry Frémaux, directeur de l'Institut Lumière à Lyon

Thierry Frémaux, vous êtes à la fois le délégué artistique du Festival de Cannes et le Directeur de l'Institut Lumière à Lyon. Ce grand écart n'exige-t-il pas trop de souplesse historique ?

Pas du tout : du haut des marches du Palais des Festivals à Cannes et depuis les terrasses du Château Lumière dominant la rue du Premier-Film à Lyon, la vue sur le cinéma est imprenable.

On dit que Louis Lumière ne croyait pas à son invention…

La légende veut en effet que Lumière évoquât une "invention sans avenir" parce que la première séance n'attira que 33 spectateurs. Mais elle n'est pas exacte : Lumière (il s'agissait en l'occurrence du père Antoine et non de son fils Louis) évaluait parfaitement la pérennité de son cinématographe, mais il lui fallait résister aux offres de Georges Méliès. Alors, s'appuyant sur la sagesse lyonnaise, il enroba ses arguments d'une prédiction définitive : "le cinématographe n'est pas à vendre et remerciez-moi, jeune homme, il ferait votre ruine car il n'a pas d'avenir". Définitive, astucieuse et fausse, cette déclaration est restée, laissant croire que la question de l'avenir du cinéma s'est posée dès sa naissance.

Sauf qu'il y a une part de vrai car le cinéma va faire l'objet d'innombrables prophéties…

Oui, et s'entendre plusieurs fois dire qu'il s'approchait du trépas ! Mais il faut décoder chaque événement. A la fin des années vingt, ce n'est pas uniquement parce qu'on disait le cinéma muet mourant que la Warner lance le cinéma sonore, reprenant un brevet existant pourtant depuis longtemps, mais parce que la Compagnie allait financièrement très mal et qu'elle avait besoin de nouveauté pour se relancer. Et quand les acteurs se mirent à parler sur l'écran, on en profita d'ailleurs pour annoncer la mort du théâtre ! Dans les années cinquante, c'est face à la menace de la télévision qui s'installe dans les foyers que la Fox "invente" le cinémascope (là aussi, le procédé inventé par un Français dormait dans des cartons).

On reste cependant dans le financier ou le technique.

Parce que le cinéma ne peut pas oublier les contingences techniques et financières qui lui donnent vie. Mais dans les années soixante, l'apparition d'un discours nostalgique sur un 7e Art à nouveau privé d'avenir s'appuie sur des considérations esthétiques. Et paradoxalement, cela s'opère avec le surgissement de la "modernité" (la *Nouvelle Vague* en France, "les" nouvelles vagues en Europe, au Japon puis aux USA), auquel s'ajoute le crépuscule du système des studios et la disparition progressive des grands auteurs qui avaient marqué le cinéma depuis les années trente. "C'était mieux avant" lit-on ici et là. Heureusement, la vitalité collective des nouveaux cinéastes et la force des œuvres feront des années soixante une décennie exceptionnelle.

On s'éloigne alors du crépuscule ?

Pas longtemps. A la fin des années soixante-dix apparaît un discours sur la "mort du cinéma" qu'on retrouve aussi bien chez des cinéastes comme Wim Wenders ou Jean-Luc Godard que chez des critiques comme Serge Daney. Aux Etats-Unis, le jeune cinéma américain issu d'une formidable génération d'auteurs (Coppola, Scorsese, etc.) se heurte, à la suite du désastre financier de *La Porte du Paradis* de Michael Cimino, à une énergique reprise en main des studios, pour lesquels le profit redevient le centre des préoccupations. Le cinéma américain ne s'en est pas encore tout à fait relevé. Quelque chose s'est cassé, laissant le cinéma d'auteur en proie au doute. Mais l'émergence d'un cinéma en direction du jeune public, la fabrication de nouveaux modèles d'exploitation, la rénovation des salles et l'argent de la télévision permettent à l'industrie de s'offrir une certaine embellie qui masque les problèmes artistiques de fond. Et les "âges d'or" sont de plus en plus courts.

> *« C'est en prenant à bras-le-corps les formes impures de sa propre descendance artistique et technologique que le cinéma continuera à vivre et à s'inventer".*

Mais s'il n'y a plus de films et plus d'auteurs ?

Il y aura toujours des films et on saura toujours attirer des spectateurs pour les voir. Et puis le cinéma a de la ressource. Par exemple, dans les années 90, le cinéma asiatique (Iran, Taïwan, Hong-Kong et la Chine) déferle sur l'Occident dans un somptueux et stimulant renouveau artistique. Il impose son énergie, ses films, ses auteurs, ses comédiens, une esthétique souvent inédite.

Aujourd'hui ?

Aujourd'hui, c'est demain ! Sur le plan industriel, il faut compter avec les mutations technologiques liées à l'apparition du numérique, au phénomène des DVD et au futur téléchargement légal des films sur internet. Ce qui aura de nombreuses conséquences sur le comportement des spectateurs. Déjà, la cinéphilie n'est plus la même qu'il y a seulement dix ans.

Sur le plan artistique, c'est le temps des interrogations. Le cinéma a plus d'un siècle. Les territoires ont-ils tous été défrichés ? Les expérimentations sont-elles toutes faites ? Un festival comme Cannes, qui est depuis toujours le meilleur des baromètres, s'oblige à faire des hypothèses en s'ouvrant à la vidéo (le mouvement *Dogma* cher à Lars von Trier), au documentaire (Michael Moore, Nicolas Philibert, Raymond Depardon), au cinéma d'animation (*Les Triplettes de Belleville*, *Shrek*). Mais cela ne va pas sans difficultés, en témoignent les discours tenus autour de l'attribution de la Palme d'Or à *Farenheit 9/11*, le film de Michael Moore dont, au-delà du jugement critique, on a discuté ici et là la présence en sélection officielle, comme si ce film n'en était pas un ! Le débat est passionnant car c'est en prenant à bras-le-corps les formes impures de sa propre descendance artistique et technologique que le cinéma continuera à vivre et à s'inventer. Je trouve qu'on ne se pose pas assez de questions et qu'on préfère se laisser aller à la nostalgie pour mieux déplorer la disparition des objets sacrés du passé. Les cinémathèques revisitent l'histoire des formes mais les festivals découvrent, défrichent, comparent et valorisent.

Irons-nous encore au cinéma dans vingt ans ?

Evidemment. Le cinéma aime jouer à se faire peur parce qu'il est habitué à vivre avec une sorte de "philosophie de la disparition". Sur son seul siècle d'existence, il aura eu droit à des avis de décès bien plus souvent que la littérature, la peinture ou la musique. Mais oui, nous irons encore au cinéma dans vingt ou cinquante ans. En 1895, le cinématographe Lumière l'emporte sur le kinétoscope Edison parce que les spectateurs voulaient à l'époque voir "ensemble un film sur grand écran" pour partager le rire, les larmes et leur regard sur le monde. Cela reste valable. ◆

Le cinéma à la télévision (brève histoire)

Par Patrick Brion, historien du cinéma, responsable du service cinéma à France 3

Première époque

Jusqu'à la fin de l'ORTF (janvier 1975), la télévision n'avait généralement accès qu'à des films plutôt anciens payés à des prix inférieurs à leur valeur, en raison notamment du monopole exercé par l'Office en question. Le contrat type habituel imposait au vendeur une clause prévoyant trois diffusions sur une période de sept ans pour un prix modique. Les relations entre la télévision et la profession cinématographique étaient particulièrement tendues, d'où la création de la Procirep qui tentait de fédérer producteurs et distributeurs face à la toute-puissante télévision.

Gens de télévision et gens de cinéma se méfiaient volontiers les uns des autres et parfois même se méprisaient. Les hauts fonctionnaires de la télévision d'Etat considéraient trop souvent le cinéma comme un simple divertissement qui ne méritait pas d'être mieux payé. Les réalisateurs de cette télévision d'Etat avaient l'impression ne pas "faire partie du club" des créateurs de films - ce qui était vrai ! – et jalousaient leurs confrères du cinéma dont les films s'affichaient sur les écrans des Champs Elysées. De plus, les films, souvent vétustes, programmés à la télévision parvenaient régulièrement à battre certaines des productions de prestige des Buttes Chaumont, ce qui n'arrangeait rien...

Aux Etats-Unis, inversement, il n'existait pas une telle dichotomie. Alfred Hitchcock, George Cukor, John Ford, Otto Preminger, Frank Borzage, Nicholas Ray, Allan Dwan, Robert Aldrich, Samuel Fuller ou Joseph L. Mankiewicz n'avaient pas hésité à travailler pour le petit écran sans y voir une dévaluation de leur talent et, parallèlement, la télévision américaine créait une nouvelle génération de jeunes réalisateurs tels que Steven Spielberg, Robert Altman, John Frankenheimer, Robert Mulligan, Arthur Penn et tant d'autres qui eurent ainsi la possibilité de tourner leurs premières œuvres.

En France, il n'existait au contraire aucune "passerelle" entre le cinéma et la télévision en dehors de quelques exceptions : Alexandre Astruc et *Le puits et le pendule*, Jacques Doniol-Valcroze dirigeant Michèle Morgan dans *La bien-aimée*, Abel Gance mettant en scène *Marie Tudor* et la politique mise en place par Claude Contamine afin de faire tourner pour l'ORTF des réalisateurs de cinéma. Ce fut le début d'une série prestigieuse: Roberto Rossellini et *La prise du pouvoir par Louis XIV*, Orson Welles et *Une Histoire immortelle*, Robert Bresson et *Quatre nuits d'un rêveur*, Jean-Luc Godard et *Le gai savoir*.

Il convient aussi de signaler que Pierre Sabbagh, qui était alors à la tête de la Seconde chaîne, fut le premier à la télévision française à créer une case hebdomadaire de Ciné-club. Celle-ci fut inaugurée le 10 octobre 1971 avec un cycle consacré à Fritz Lang et, comme premier film de ce qui allait devenir une case de référence, *Docteur Mabuse le joueur*.

Seconde époque (1974-1984)

La loi de 1974 qui mit fin à l'ORTF fut une aubaine pour la profession cinématographique qui vit les trois chaînes du service public devenir concurrentes entre elles. Le prix des films s'éleva rapidement, distributeurs et producteurs acceptant alors de céder à la télévision des films récents très prisés du public. C'est ainsi qu' Antenne 2 put acquérir *Le corniaud* et *La grande vadrouille*, deux spectaculaires succès du box-office français.

Plus que jamais le cinéma devenait le fer de lance de la programmation des chaînes. L'arrivée de films très récents contribua à augmenter la part des films dans les statistiques d'audience et il n'était pas rare que sur les cinquante meilleures parts de marché de l'année les films s'octroient de quarante à quarante cinq premières places.

« Les téléspectateurs eurent soudain la possibilité de voir la fin d'un film un jour, le début le lendemain et le milieu trois jours après".

La fin de l'ORTF vit parallèlement l'ère des réalisateurs des Buttes Chaumont commencer à s'effriter, de nouveaux metteurs en scène, venus du cinéma concurrençant les mandarins d'hier. Claude Chabrol fut ainsi l'un des premiers réalisateurs de cinéma à travailler pour le petit écran.

En 1976, FR3 qui avait, selon le législateur, une vocation cinématographique, créait une case hebdomadaire de Ciné-club, "Le cinéma de minuit", dévolue au patrimoine cinématographique.

Troisième époque

La création de la Cinquième chaîne confiée à Silvio Berlusconi vit, au mépris des habitudes, les films être multidiffusés et tronçonnées par la publicité, l'arrivée de Canal Plus en octobre 1984 officialisa la multidiffusion et offrit à ses abonnés des films très récents (un an après leur sortie). Il s'ensuivit une banalisation du "produit cinéma". Les téléspectateurs qui avaient l'habitude d'attendre plusieurs années lorsqu'ils manquaient la diffusion d'un film eurent soudain la possibilité de voir la fin d'un film un jour, le début le lendemain et le milieu trois jours après. "Grand argentier du cinéma français" selon l'expression habituelle, Canal Plus était en effet devenu l'une des principales sources de financement du cinéma. La vie des films en salles devenait en même temps - et à cause de cela ! - de plus en plus brève. Aux six ou sept années que représentait autrefois la vie d'un film, des plus grandes salles aux plus petites, succédait désormais un état de fait qui, en dehors de quelques productions spectaculaires, réduisait ces plusieurs années à quelques semaines. Recommander un film à un ami devenait dès lors une prouesse, le film ayant souvent disparu entre-temps...

Aujourd'hui

La multiplicité des chaînes thématiques et le fait que la plupart des chaînes du câble et du satellite, même si elles n'ont pas la vocation de diffuser de films, en profitent pour le faire, ont contribué à dévaloriser les œuvres cinématographiques à la télévision. Au contraire, les téléfilms produits par et pour la télévision sont inédits lors de leur diffusion - ce qui n'est pas le cas des films de cinéma ! - et peuvent n'être diffusés qu'une fois. D'où leur succès sur des spectateurs lassés par les innombrables diffusions de certains films et la quasi certitude de voir rapidement ceux qu'ils auraient manqués.

De plus, la plupart des meilleurs cinéastes français n'hésitent plus à tourner pour le petit écran qui leur laisse volontiers l'indépendance souhaitée et ceci contrairement à une idée trop souvent répandue qui parle d'une production "sous contrôle".

Les chaînes hertziennes ne pouvant plus compter, comme autrefois, sur l'audience des films, en profitent - tout en coproduisant de nombreux films par ailleurs - pour diminuer le nombre de films programmés chaque année.

A une échéance plus ou moins grande, on peut penser qu'en dehors des succès les plus spectaculaires et des films coproduits par elles, les chaînes hertziennes ne diffuseront que très peu de films. Il se posera alors inéluctablement le problème du financement du cinéma, les prix pratiqués par les chaînes du câble restant dérisoires.

Délaissant les films désormais peu porteurs d'audience, les chaînes hertziennes se souviendront-elles que le cinéma est aussi un art dont les œuvres plus anciennes méritent d'être programmées au même titre que des opéras ou des pièces de théâtre ? A un moment où le DVD jetable - au fait, qu'aurait-on entendu si on avait parlé du livre jetable ! - ramène le film au niveau d'un produit plus éphémère que jamais, le pire est toujours à craindre. ◆

Faits divers, *documentaire de Raymond Depardon (1983).*

Le cinéma français : un financement à rééquilibrer

Par Jean-François Lepetit, producteur, PDG de Flach Films, président de la Chambre syndicale des producteurs de films

Le cinéma français connaît aujourd'hui une sérieuse crise de la répartition de son financement entre les différents acteurs du marché, dont le producteur indépendant est l'une des principales victimes.

Si le cinéma français se caractérise par une grande diversité en nombre de films (212 films produits en 2003), cette réalité cache de grandes diversités. On assiste depuis quelques années à une surenchère qui se porte sur un nombre réduit de très gros films en termes de budget au détriment de films à "budget moyen" plus difficiles à monter, et à une sorte de marginalisation économique des films à "petit budget", dont le nombre croît fortement dans une économie de plus en plus précaire.

« L'avenir du cinéma français dépend des choix qui seront posés aujourd'hui pour rééquilibrer de façon notoire les possibilités de production de demain ».

Ainsi en 2003, les films à plus de 10 M€ - qui ne représentaient que 10% du nombre de films produits - monopolisaient 45% des devis de fabrication des films d'initiative française.

Parallèlement, on a constaté une forte hausse des films à petits budgets (moins de 2 M€), qui représentent 43% du nombre de films et seulement 9% des devis. Ces films ont par ailleurs, faute de moyens pour la distribution, beaucoup de mal à trouver leur public. On voit donc que deux cinémas cohabitent au sein du système français, et vivent dans des économies de plus en plus cloisonnées.

L'avenir du cinéma français dépend des choix qui seront posés aujourd'hui pour rééquilibrer de façon notoire les possibilités de production de demain.

Cela suppose bien évidemment que l'ensemble des opérateurs du secteur soit conscient de ces enjeux et veuille ensemble préserver et développer une cinématographie forte et diversifiée.

Une diversité que cautionne le public, comme le démontrent les succès en salles du cinéma français depuis plus de 3 ans, qui permettent à 33 films français en 2003 de réunir plus de 500 000 entrées, dont 20 à plus de 1 000 000. Cette tendance est largement confirmée sur le début de l'année 2004, avec les succès de films aussi variés que *Les Choristes*, *Podium*, *Deux Frères*, *Les 11 Commandements*, *Mariages*,...

Nous vivons dans un contexte de très forte mutation technologique (câble, satellite, diffusion numérique, haut débit sur Internet ADSL, explosion du DVD) qui tend à démultiplier les modes de consommation de l'image. La banalisation de l'image - donc du film - a pour conséquence de développer, voire d'encourager, la piraterie.

Ce risque, nouveau par son ampleur, implicitement encouragé par les fabricants d'enregistreurs de DVD, les opérateurs de télécommunications et les fournisseurs d'accès à internet, peut s'avérer rapidement mortel si nous ne réagissons pas vigoureusement.

Nous sommes aujourd'hui dans une période de transition où s'accentue chaque année davantage une sorte d'inadéquation entre les mécanismes "historiques" et cependant légitimes de préfinancement du cinéma français et la réalité du marché.

Pour préserver la diversité du cinéma français, il faut par ailleurs maintenir en bonne santé un tissu riche et varié de productions indépendantes capables de développer avec les auteurs et les réalisateurs des films de tout genre, pour tous les publics.

Nous devons pour cela privilégier les modèles économiques qui ont un intérêt à la diversité et étendre les engagements et obligations de diversité des différents "diffuseurs" du cinéma, en privilégiant notamment les engagements de préfinancement pour chaque acteur du processus de diffusion du film en proportion des avantages qu'il retire de l'organisation de la chronologie des médias et de la réalité de son marché. ◆

Andrej Wajda et Gérard Depardieu sur le tournage de Danton *(1983).*

La diversité culturelle et ses enjeux

Par Pascal Rogard, directeur général de la SACD, président de la Coalition française pour la diversité culturelle

Antécédents

Le terme de "diversité culturelle" est devenu le mot d'ordre de la promotion des politiques en faveur d'un soutien public à l'audiovisuel et à la culture en général. Il est à la base des systèmes nationaux de subvention, des mécanismes de soutien, des politiques de quotas et de la position adoptée par l'Europe dans les négociations commerciales internationales.

La diversité culturelle

Le terme de "diversité culturelle" a vu le jour au début des années 90 en même temps que l' "exception culturelle" pour laquelle la France notamment s'est battue avec succès. La France a persuadé le reste de l'Europe de résister aux tentatives américaines d'inclure le secteur audiovisuel dans les négociations commerciales internationales du GATT en 1993 destinées à supprimer les obstacles au "libre échange". En conséquence de quoi, l'Europe a refusé de négocier les subventions et les systèmes de protection du cinéma et de la télévision en Europe. Lorsque le cycle de Doha a été lancé en 2001, la Commission Européenne, au nom des Etats membres de l'Union, a annoncé qu'elle maintenait sa position quant au refus de discuter de la renonciation au statut spécial du secteur audiovisuel. La raison de cette décision réside dans le fait que la protection et la promotion des industries audiovisuelles européennes sont indispensables au maintien de l'identité et de la souveraineté des pays et régions qui constituent l'Europe.

« Ce n'est qu'en permettant à d'autres cultures d'exister que les Etats-Unis trouveront des alliés dans la lutte contre la piraterie ».

Devant l'insistance des Etats-Unis à exiger de leurs partenaires commerciaux qu'ils prennent des engagements de libéralisation de leurs secteurs audiovisuel et culturel dans le cadre de l'OMC et de négociations d'accords commerciaux bilatéraux, les organisations professionnelles de la culture se sont mobilisées pour attirer l'attention des Etats sur les risques d'une telle libéralisation. Ces organisations se sont regroupées au niveau national en coalitions pour la diversité culturelle. A ce jour, 11 coalitions sont actives à travers le monde (Argentine, Australie, Burkina Faso, Canada, Chili, Corée du Sud, France, Maroc, Mexique, Nouvelle-Zélande, Sénégal) et deux sont en cours de constitution (Espagne et Pologne).

Le Comité de liaison apporte son soutien aux organisations professionnelles de la culture qui souhaitent bâtir des coalitions afin de faire pression sur leur gouvernement respectif pour qu'il n'inclue pas la culture dans les accords commerciaux internationaux.

La Coalition Française pour la Diversité Culturelle, créée en 1997 lors de la lutte contre l'A.M.I. (Accord Multilatéral sur l'Investissement), regroupe 47 organisations professionnelles représentant l'ensemble des répertoires (audiovisuel, musique, spectacle vivant, littérature, arts graphiques et plastiques, etc.) et des acteurs de la création (auteurs, artistes interprètes, producteurs, éditeurs, techniciens, etc.). Les professionnels de la culture ont un rôle à jouer dans le débat autour de la diversité culturelle. Leur objectif est que les Etats puissent mettre en œuvre des politiques culturelles permettant aux populations d'avoir accès à leur culture nationale et aux cultures étrangères, tout en se préservant de l'hégémonie d'une culture unique et dominante.

Une convention sur la diversité culturelle

Les Etats membres de l'UNESCO travaillent actuellement à l'élaboration d'une convention internationale qui va fixer cette notion de diversité culturelle, incluant le respect mutuel et le droit des peuples à jouir de leurs propres cultures et reconnaissant la liberté des Etats d'établir et de soutenir les politiques culturelles qu'ils jugeront nécessaires au développement de leur culture nationale respective.

Les 11 Coalitions pour la diversité culturelle, réunies au sein du Comité International des Coalitions, soutiennent l'initiative en cours à l'UNESCO et comptent faire entendre la voix des professionnels de la culture lors de l'élaboration de la convention. Les exigences du Comité International de Liaison sont les suivantes : une convention contraignante, claire et précise dans ses objectifs, reconnaissant la liberté des Etats d'établir leurs politiques culturelles, adoptée à l'automne 2005 à l'occasion de la 33e Conférence Générale de l'UNESCO.

La diversité culturelle et la lutte contre la piraterie

Aujourd'hui, on parle beaucoup de la lutte contre la piraterie (musicale et audiovisuelle) qui sévit sur le net notamment au moyen d'échanges de fichiers illégaux via les sites de "peer to peer". Hollywood et la MPA font pression sur de nombreux gouvernements pour qu'ils punissent sévèrement les pirates. Mais quelle serait la motivation de ces gouvernements pour lutter contre la piraterie sans industrie culturelle nationale à protéger ? Ils ne gagneraient qu'en impopularité. Ce n'est qu'en permettant à d'autres cultures d'exister que les Etats-Unis trouveront des alliés dans la lutte contre la piraterie. Ce message ne semble pas passer auprès du gouvernement américain qui, voyant les négociations sur les services bloquées à l'OMC, continuent leur politique de négociations de traités commerciaux bilatéraux avec certains pays tiers (Maroc, Australie, Chili, Pérou, Equateur et Colombie). Tous ces pays ont fait des concessions en matière culturelle dans lesdits traités qui vont essentiellement ouvrir leur marché aux biens et services américains au détriment de leur production nationale. ◆

Histoire(s) du cinéma : Seul le cinéma, *de Jean-Luc Godard (1997).*

L'usage de la parole

Par Gilles Jacob, président du Festival de Cannes

C'est facile de faire le malin, mais, si vous me demandiez de raconter l'histoire du film de Joseph Losey *Accident* (1967), je rougirais. Voici pourquoi : dans une autre vie, j'étais critique de cinéma. Un jour, au Festival de Cannes, envoyé spécial des *Nouvelles littéraires*, je venais de sortir de la projection quand mon voisin de machine à écrire me demanda de quoi parlaient Losey et Pinter (le scénariste). Je n'avais pas trop aimé *Accident*, mais je lui racontai. Et il se passa cette chose extraordinaire : en racontant le film, je m'aperçus que je le comprenais, que j'y découvrais des prolongements qui m'avaient échappé, bref, que je l'aimais malgré moi. Cette constatation m'enivra. Je rentrai chez moi et j'écrivis aussitôt dix pages de critique enthousiaste. En fait, c'est plutôt ma critique qui m'écrivit. Et qui, en tout cas, m'éclaira.

Etes-vous de ceux qui acceptent d'avoir tort ? Moi, oui. Etes-vous de ceux qui se glissent chaque soir entre les draps froissés du doute ? Moi, oui. Vous aussi ? Alors, on peut parler. On peut parler pour se murmurer une chose : on ne parle plus le cinéma, on ne parle plus cinéma. C'est pour ça qu'on oublie les films. On les consomme, on les résume - "Bien", "Pas mal", "Bof !" - et puis on les oublie. C'est pourquoi je suis résolument opposé à toute cette signalétique du non-dit : étoiles, points, figurines, conseils des dix et autres symboles d'une paresse extrême... : de quoi passer sur un film comme on passe au bridge.

Parler un film. Parler après un film, c'est retenir, parler pendant, c'est réfléchir sur. Cela se pratique dans les comités de sélection. Partant pour l'URSS avec Maurice Bessy dans les années 1970, je lui demandai s'il y aurait des micros dissimulés. Il me répondit que oui. Mais alors, où pourrions-nous parler ? Maurice était pince-sans-rire. Je ne vois que les toilettes, me dit-il, et en tirant la chasse sans arrêt...

Sans doute n'est-il pas possible, avec des mots, d'imiter un film. Imiter non, mémoriser, oui. Si on s'entraîne à raconter des scènes de films ou à apprendre des répliques par cœur, le pouvoir magique des mots permet de recréer le film et de le graver dans la mémoire. La parole regarde. Pour toujours. C'est le symptôme "Bizarre bizarre" ou "Atmosphère atmosphère". "Bizarre bizarre", ce n'est pas seulement un jeu de répliques amusantes dans *Drôle de drame* (1937), de Marcel Carné, c'est toute une topographie de la mémoire : comment est assis Jouvet par rapport à Michel Simon, comment il joue avec son couteau, quelle est la cuisson du fameux canard à l'orange, le col empesé de l'ecclésiastique n'est-il pas douteux, cette Margaret qui est prétendument absente ne va-t-elle pas tripoter nos "chers petits mimosas", et William Kramps, le tueur de bouchers, s'il porte sa bicyclette sur l'épaule, n'est-ce pas qu'elle a un pneu crevé ? Cela contient tout cela, "Bizarre bizarre", et bien d'autres événements…

> *« Parler des films, c'est les revoir les yeux bandés, c'est pouvoir à tout moment les revisiter sans guide. C'est le DVD mental. »*

Ainsi puis-je encore aujourd'hui évoquer des centaines de films que je n'ai jamais revus. Narrer une scène, faire entendre des images, même du muet, c'est très parlant. Je le disais en commençant : parler, c'est se disposer à l'euphorie. Si j'évoque un film où un militaire joue du postérieur avec une mappemonde, chacun revoit immédiatement tout *Le Dictateur* (Chaplin, 1940). Et sourit.

Tout cela n'a aucune importance, direz-vous. Je ne suis pas de votre avis. Parler des films, c'est les revoir les yeux bandés, c'est pouvoir à tout moment les revisiter sans guide. C'est le DVD mental. Truffaut nous l'a appris dans le final de *Fahrenheit 451* (1966) avec ses hommes-titres. La parole qu'on a répétée, c'est ce qui reste des livres, des films. C'est ce qui fait fuir l'oubli. Dans certaines régions, "rester", c'est habiter : "Où est-ce que vous restez ?" Voilà : parler, c'est habiter. La parole nous habite ; pas pour expliquer, surtout pas : pour raconter, pour (d)écrire.

Une séquence inattendue du film documentaire *Epreuves d'artistes* (Gilles Jacob, 2004), dont le sujet est précisément ce que je viens d'évoquer, montre Claude Lelouch, dans une conférence de presse orageuse, au Festival de Cannes. Il est aux prises avec un contradicteur. Et Lelouch, triste et furieux, parle. D'un trait, sans reprendre haleine, il explique ce qu'il a voulu faire et que visiblement l'autre n'a pas compris. Il se sort les tripes, et l'on réalise que cette parole qu'il prononce pour la première fois lui révèle surtout son film à lui-même en même temps qu'à nous. Cette révélation soudaine est tellement palpable que le public des journalistes - pourtant pas tendre à l'égard du film (*Toute une vie*, 1974) - lui fait une ovation. Qu'applaudit-il, ce public ? le film ? Il ne l'a pas aimé. Lelouch ? Il lui est hostile. Il applaudit la parole...

Baudelaire nous l'a appris dans ses *Curiosités esthétiques* (1868) : l'histoire de l'art ne peut progresser que par le commentaire sur l'art. La contemplation et l'admiration silencieuses ne suffisent plus. Au joyeux temps où Jean Cocteau - brillant causeur ! - présidait trois années de suite le jury du Festival de Cannes, on interrompait parfois la projection pour aller dîner à l'ombre des villas en fleurs. Dîner ? Converser, plutôt.

C'est la raison pour laquelle j'ai demandé que, contrairement à ces manifestations qui s'enorgueillissent de montrer 400 films à la file, comme ces vaches que dépeint Flaubert au marché d'Yonville, l'on allège le programme du Festival de Cannes et que l'on sauve des plages horaires pour la conversation (la conservation ?). Il faut, n'est-ce pas, que les idées crépitent, que Cannes redevienne l'agora. J'ai longtemps cru que parler ne servait qu'à parler. Je sais en effet, aujourd'hui, que j'avais tort.

N'en parlons plus. ◆

Les scénaristes enchaînés par la télévision

Pas de problèmes de mœurs, rien qui touche la vie politique française : les télévisions, principaux bailleurs de fonds du cinéma en France, font peser sur les créateurs des contraintes qui empêchent la réalisation de films dérangeants, ou simplement hors norme. Au risque d'un appauvrissement de la production.

A quoi mesure-t-on la bonne santé d'une cinématographie ? Si on le juge à l'aune du nombre de films produits, le cinéma français va bien : les œuvres agréées par le Centre national du cinéma (CNC) sont en croissance, 212 en 2003. Mais abordons le problème sous un autre angle. Pourquoi certains projets de films sont-ils tués dans l'œuf ? Les exemples parlent d'eux-mêmes.

Après avoir transposé à l'écran ***Extension du domaine de la lutte***, de Michel Houellebecq, Philippe Harel voulait adapter ***Les Particules élémentaires***, du même auteur. Il a dû abandonner ce second opus, jugé "pas diffusable selon les critères actuels des chaînes de télé. Le propos était considéré trop dur, les scènes de sexe posaient problème même hors du prime time". Habituée à camper des personnages "qui ne correspondent pas à ce que la société attend d'eux", Josiane Balasko envisageait de signer un film sur une femme d'âge mûr ayant recours à l'amour tarifé. Impossible ! "J'ai essuyé un rejet absolu des décideurs. Ce qui m'intéressait, c'était de parler d'une femme de cinquante ans, divorcée, seule, qui a envie, de temps en temps, que quelqu'un la prenne dans ses bras, la caresse avec un peu de tendresse. On m'a dit que ce n'était pas un sujet pour moi, qu'il manquait de gags, que je m'intéressais à des femmes dégueulasses !" Têtue, l'actrice a repris son scénario et en a fait un roman, *Cliente* (Fayard).

> *« Pourquoi Costa-Gavras a-t-il beaucoup de mal à monter son prochain film, avec José Garcia ? Parce qu'il traite du chômage, et qu'à la télé on trouve que ce "n'est pas gai". »*

Pourquoi Yves Boisset, spécialiste des sujets qui fâchent, ne tourne-t-il pratiquement plus ? Parce que "les chaînes de télévision coproductrices ont un droit de regard sur les scénarios. Tout ce qui dépasse doit être rasé". Ainsi a t-il dû renoncer à deux projets, l'un sur la guerre d'Algérie, l'autre, écrit avec Jorge Semprun, sur les massacres récents perpétrés dans le pays de Bouteflika. Pourquoi Costa-Gavras a-t-il beaucoup de mal à monter son prochain film, avec José Garcia ? Parce qu'il traite du chômage, et qu'à la télé on trouve que ce "n'est pas gai" !

Sélectionné au Festival de Cannes en 2001, *Clément*, le premier long métrage d'Emmanuelle Bercot, n'est sorti en salles qu'en 2003. Parce que cette cinéaste qui ne crée pas "dans le sens de la normalité, de la conformité" a mis deux ans à accepter les coupes que lui imposaient ses producteurs, Telfrance et Arte. Le film dépeignait une relation amoureuse entre une femme de 30 ans et un jeune garçon de 13 ans. Elle a compris que si elle n'ôtait pas deux scènes d'amour entre la jeune femme et son partenaire, "par crainte d'attaques d'associations familiales extrémistes", son film resterait sur une étagère. La suspicion de pédophilie est l'un des critères de blocage.

Notre époque est-elle plus prude qu'avant ? Il est indéniable que la censure se durcit de plus en plus, notamment depuis le rapport de Blandine Kriegel, qui, chargée de réfléchir sur les dangers de la violence à la télévision, s'en est prise à la commission de classification des films de cinéma, qu'elle préconisait de réformer.

Mais la véritable cause de cette situation qui pousse les créateurs à l'autocensure et à l'inhibition, c'est le mécanisme de financement des films. Aujourd'hui, quasiment plus un film ne peut se faire sans l'apport d'une chaîne de télévision. Et pour avoir une chance d'être accepté, un projet doit se conformer aux normes et aux exigences des chaînes, qui ne raisonnent pas en termes de création et de commerce cinématographique mais en termes de marché audiovisuel, de cases horaires, de produits diffusables en prime time et susceptibles d'attirer les annonceurs. Le pouvoir des chaînes est devenu tel qu'elles imposent de véritables diktats sur le genre ou le contenu des films.

Priorité au divertissement

Ces diktats, on les connaît. Pas de problèmes de mœurs, rien qui touche de près ou de loin à la politique en France. Et priorité absolue au divertissement, avec droit de regard (figé) sur le casting. A l'arrivée de Nicolas Sarkozy au ministère de l'intérieur, Xavier Duringer a vu annuler un film adapté du livre de Dominique Vasseur, ancien médecin de la prison de Fresnes, avec Emmanuelle Béart. "Tout est formaté, dit Hervé Bérard, de la Société des réalisateurs de films (SRF) : le casting, les sujets. Les scénaristes sont aux ordres." Auteur de ***Kirikou et la sorcière***, un dessin animé qui se passe en Afrique, Michel Ocelot a affronté des mois durant un fonctionnaire de France 3 qui voulait lui imposer de mettre des soutiens-gorge aux indigènes. "Les chaînes ne veulent pas des films, elles veulent des comédies et des événements médiatiques, surenchérit Michèle Halber-stadt, productrice. Le prochain film d'Alain Corneau, où Sylvie Testud joue la mère d'une petite fille qui ne parle pas, je vais le financer sans elles." "Aujourd'hui, dit Bertrand Tavernier, les deux tiers de mes films, de ***Le juge et l'assassin*** à ***L'appât*** en passant par ***Coup de torchon***, ne pourraient pas se faire. Pour celui que je viens de tourner, ***Holy Lola***, où l'héroïne va adopter un enfant au Cambodge, on m'a dit qu'Isabelle Carré n'était pas une actrice prime time !"

La télévision fait inscrire ses menaces sur papier : toute interdiction décidée par la commission de censure compromettra financement et diffusion. La première version du premier film de Frédéric Schœndœrffer, ***Scènes de crime***, était interdite aux moins de 12 ans. La chaîne coproductrice l'a obligé à couper les scènes incriminées et à repasser devant la commission, afin d'obtenir un "tous publics", sous peine de rupture de son contrat. "Les gens de la télévision ont une vision de la France contemporaine totalement fausse et archaïque, dit le jeune réalisateur Sébastien Lifshitz, auteur de ***Wild Side***. Leur représentation des gens de notre âge est en décalage avec la réalité."

Humbert Balsan est un battant : "Les producteurs sont là pour que les sujets dérangeants se fassent !" dit-il. Il s'active actuellement à faire aboutir deux projets dont les choix artistiques ont été jugés trop audacieux par les chaînes : ***L'homme de Londres***, adapté de Georges Simenon par Bela Tarr, qui a le tort d'être hongrois, et ***Il sera une fois***, de Sandrine Veysset, qui a effrayé à cause de la forme qu'elle a choisie, le conte. Humbert Balsan reconnaît que les auteurs sont poussés à s'autocensurer mais note que, paradoxalement, c'est sur une chaîne de télévision, l'unité fiction d'Arte, que l'on trouve le plus de liberté. "La production française est molle. Il faudrait une volonté politique pour renforcer le service public, créer au sein de l'avance sur recettes un département doté de moyens importants pour permettre des explorations. Les films français s'exportent moins, ils ne figurent plus aux palmarès des grands festivals. Il faut doper la véritable création."

L'avance sur recettes ne remplirait-elle plus sa tâche ? Dans un milieu où, par crainte de mesures de rétorsion, règne une certaine omerta, il se dit ici et là que cette commission joue un rôle d'amplificateur du succès au lieu de s'appliquer à corriger les lois du marché et, plutôt que d'aider des films à se monter, n'accorde son aide qu'aux projets qu'elle est certaine de voir aboutir. "Les aides d'état sont distribuées n'importe comment", confie un réalisateur qui salue Mathieu Amalric d'avoir eu le courage, lorsqu'il présida le jury du dernier Festival de Clermont-Ferrand, de ne distribuer aucun prix : "Tous les films en compétition avaient eu des aides publiques, et c'était des navets." Jacques Le Glou, qui exporte le cinéma français à l'étranger, s'insurge lui aussi : "Il y a un affaissement général de la profession, un déclin du goût, une abdication devant la frilosité des chaînes qui veulent des produits fédérateurs."

En charge de la production cinéma sur France 2, Pierre Heros proteste contre cet amalgame : "Les chaînes privées ont leur logique, mais nous ne faisons pas le même métier. Près de 80 films ont été aidés par les chaînes du service public. Sur France 2, un tiers des films sont destinés au prime time, mais le reste ne dédaigne pas l'originalité. J'ai coproduit le documentaire d'Henri Alleg sur la torture en Algérie !"

Et de rappeler qu'à Cannes, les films d'Agnès Jaoui, de Raymond Depardon, d'Emir Kusturica et de Jean-Pierre Améris sont à son catalogue. Mais alors, pourquoi ce malaise des réalisateurs s'inquiétant de l'engrenage infernal qui les contraint à remplacer la recherche et l'imagination par la confection de produits manufacturés ? ◆

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 13 mai 2004

Louis Jouvet dans Drôle de drame, *de Marcel Carné (1937).*

Quel avenir pour le cinéma au XXIe siècle ?
(suite)

Propos impertinents sur le cinéma français

Par Jean Cluzel, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques
Extrait de sa communication à l'Académie des Beaux-Arts, le 2 juin dernier

Permettez-moi de résumer brièvement les analyses de mon dernier livre : *Propos impertinents sur le cinéma français* en soulignant, avant notre dialogue, que deux cinémas sont actuellement prospères : le cinéma américain, en raison du nombre de spectateurs qu'il attire, et le cinéma français, grâce au nombre de films produits.

Encore faut-il savoir qu'en 2003 notre production a augmenté de 5 % alors que le nombre de spectateurs diminuait de 5 %…

Si le système de soutien pérennisé en 1959 a permis de conserver des potentiels artistiques, il est, au fil des années, devenu contre-productif.

En effet, le cinéma français qui devrait faire face à trois crises en est bien incapable. Son système de financement est à bout de souffle. L'évolution vertigineuse des technologies de production et de diffusion le prend au dépourvu. Le régime d'indemnisation chômage des intermittents du spectacle vient d'imploser.

À l'origine, les objectifs affichés du système français étaient à la fois économiques et culturels, tandis que les résultats obtenus étaient conformes à cette double ambition. Tel n'est plus le cas maintenant puisque les objectifs économiques - liés à la sanction du public - sont niés, pour la plupart. Par contre, les objectifs effectifs correspondant à l'attente des corporatismes sont toujours rigoureusement atteints ; c'est d'abord un objectif de production de films de plus en plus nombreux, quels que soient les sanctions du public. C'est ensuite un objectif productiviste : faire travailler des entreprises, protéger des emplois quels qu'en soient les coûts culturels (audience confidentielle à l'étranger), financiers (prix et financement des films) ou sociaux (intermittents du spectacle). Si bien que la gestion planifiée entre professionnels et fonctionnaires a pris le grand et le petit écran du cinéma français au piège d'un système n'existant plus qu'au travers de ses propres lois ; sans se préoccuper ni du public ni des gaspillages de talents, d'énergie et d'argent.

Les sept péchés capitaux de la politique cinématographique française

Une politique à la gribouille

On comble sans cesse par de nouvelles recettes l'augmentation du coût des films (770 % entre 1980 et 2000) selon le rapport de Jean-Pierre Leclerc (conseiller d'Etat) commandé en février 2003 par le ministre de la Culture et de la Communication. Chaque fois que se tarit une source de financement extérieure aux recettes en salles, on en crée une nouvelle ; exemple, les 20 % de crédit d'impôt pour favoriser le tournage des films en France : c'est plus simple que de diminuer les prix de revient.

Une politique intimiste

Une pagaille de films (200 par an alors qu'une vingtaine seulement - voire moins certaines années - trouvent leur public). Le plus grand nombre est produit pour quelques milliers de spectateurs ; (calculée sur une période de 7 ans, la moitié des films intéresse moins de 25 000 spectateurs chacun alors que l'on s'enthousiasme sur les qualités exceptionnelles de nos films ; certes un film est un prototype mais pas une esquisse d'esquisse de scénario.

> *« Plusieurs petites lignes Maginot permettent de contenir quelque peu les troupes d'Hollywood… »*

Une politique inspirée par les corporatismes

Les revendications (toujours assurées de succès) ont remplacé les rogations de nos ancêtres catholiques (qui n'émettaient que des vœux pieux…).

Une politique défensive limitée au cinéma

L'exception culturelle revendiquée par la France concerne quasi exclusivement le cinéma et lui pose problème dans les négociations internationales. La politique canadienne *d'exemption culturelle* concerne tous les produits culturels et pas seulement le cinéma ; elle est ardemment conduite par les professionnels et les politiques dans le cadre d'un Traité international ; elle est soutenue par les médias.

Une politique qui a reconstruit une ligne Maginot

On se souvient que la neutralité belge ayant été - entre les deux guerres - garantie également par l'Allemagne (au sein de la SDN), les Français estimaient que jamais une attaque allemande n'utiliserait la Belgique ; la France avait donc arrêté la ligne Maginot à l'endroit que l'on sait avec les résultats que l'on sait.

Il en est de même actuellement pour les productions hollywoodiennes ; plusieurs petites lignes Maginot permettent de contenir quelque peu les troupes d'Hollywood (qui chaque année dominent cependant en France les troupes françaises) mais l'équivalent aujourd'hui de la Belgique pour les Américains c'est la télévision française : il suffit, pour en être convaincu, de prendre connaissance chaque semaine de la liste des fictions américaines présentées sur nos chaînes publiques et privées.

Une politique qui use la diplomatie française

C'est ce qui s'est passé en juin 1997, à Bruxelles, puis à Seattle du 30 novembre au 3 décembre 1999 et, enfin, le 10 juillet 2003 à Bruxelles.

Une politique qui tourne le dos à l'Europe

En effet, elle ne favorise guère les échanges entre les cinémas européens ; il est aussi difficile de voir un film français à Rotterdam, Varsovie, ou Prague, qu'à New York.

Finalement c'est un système de soutien à la production de films que, prétendent les professionnels, le monde entier nous envie. Mais pourquoi, jusqu'à ce jour, aucun pays n'a songé à l'imiter ?

Le coq, l'autruche et le pélican

Ce sont nos trois volatiles emblématiques : imitant le coq, notre orgueil est flatté par des succès confidentiels sans se soucier de ratés en masse. Nous voulons croire que les festivals de films français organisés à tour de bras à l'étranger sont autant de victoires flamboyantes. Mais quel spectateur a payé son billet d'entrée ? Et combien ont réellement vu nos films dans les pays concernés ? C'est ce que l'autruche refuse de voir.

En réalité, grâce au pélican personnifié par l'État, le premier guichet de financement pour les films français - et pour eux seuls - n'est plus le public lui-même, mais la somme des guichets créés par la loi. Dès lors, le contenu des films s'en trouve modifié. La considération, pourtant fondamentale, de ce qu'attend le public n'existe plus puisque le système impose au producteur de satisfaire d'autres impératifs. Celui-ci doit établir ses priorités pour plaire, sur projet, au goût des membres des Commissions (au sein du Centre national de la cinématographie) ou encore aux canons définis par un directeur de chaîne de télévision.

Mais, entend-on affirmer, le système est professionnel car il ne redistribue que l'argent généré par la propre activité du secteur.

La vérité est tout autre puisque les recettes en salles recueillent, bon an mal an, seulement 15 à 16 % du montant des dépenses engagées.

Cinéma sous perfusion et Français sous hypnose

Posez la question suivante à l'un de ces Français qui forment le public : quel est le deuxième cinéma au monde ? Il vous répondra : le nôtre.

Demandez-lui : avec combien de films ? Il vous dira : beaucoup.

Sont-ils de qualité ? Il affirmera : oui, et souvent meilleurs que les films américains.

Si vous lui dites que, sur les 180 à 200 films produits chaque année, quinze à vingt seulement font recette en salles, il ne vous croira pas. Si vous ajoutez que le cinéma français représente, toutes exploitations confondues (salle – télévision et vidéo) à peine 2% des productions d'Hollywood, il ne vous croira pas davantage ; et il ne vous croira pas aussi longtemps qu'en France le cinéma sera sous perfusion et les Français sous hypnose.

Les perdants du système

Contrairement à ce qu'on leur dit, les artistes sont abusés, à qui l'on fait croire qu'ils font un film, c'est-à-dire un spectacle pour un public. Alors que, pour le plus grand nombre d'entre eux - en l'absence de public -, ils ne font que de la figuration destinée à la seule pellicule, ou à ce qui en tient lieu maintenant.

Contrairement à ce qu'on leur dit, les créateurs sont abusés, à qui l'on fait croire que la France leur donne la meilleure place et les meilleurs moyens, alors que l'essentiel de leurs œuvres intéresse si peu de spectateurs.

Contrairement à ce qu'on leur dit, les Français sont abusés, à qui l'on fait croire qu'ils sont premiers de la classe avec 182 millions d'entrées en salles en 2002, sans préciser que beaucoup plus de la moitié d'entre eux est infidèle au cinéma français.

Contrairement à ce que l'on dit et que l'on voudrait faire croire, la culture française n'est pas servie comme elle le devrait, puisque la présence du cinéma français à l'étranger est pratiquement insignifiante. Et qu'aucune culture n'existe si elle n'est pas partagée.

Une révolution copernicienne

Les règles de la démocratie au service de la culture doivent s'imposer aux dérèglements démagogiques comme aux intérêts

Illustration : Henri Verneuil et Henry Fonda pendant le tournage du film Le Serpent *(1973).*

corporatistes. Telles que, par exemple, celles qui sont appliquées au Canada et au Danemark. On trouve, en effet, dans ces deux pays, des systèmes qui aident le cinéma. Et même plus généreusement que nous. Mais, de façon différente, puisque ceux-ci tiennent compte des goûts de leur public, tout en fixant des obligations assorties de sanctions.

Afin de redonner aux artistes et aux créateurs la place qui - dans la cité - doit être la leur : véritablement l'une des toutes premières.

Faire une révolution copernicienne, ce serait découvrir que le cinéma ne tourne pas autour de son financement - comme on le prétend - mais autour de son public - comme on veut l'ignorer -. Aider le cinéma français dans le contexte mondial actuel est une nécessité absolue. Mais au nom de la culture française et pas au nom des corporatismes.

Pour l'exemption culturelle

Notre "exception culturelle" ne concerne réellement que notre cinéma et après la signature d'un accord ; aucun autre cinéma ; aucun autre pays de l'Union Européenne. Cette exception culturelle n'a été acceptée par nos partenaires qu'en faisant payer le prix fort à notre diplomatie.

La clause de l' "exemption culturelle" place, avant toute discussion internationale, tel ou tel secteur d'activité en dehors du traité lui-même. C'est ce que - pour l'ensemble de ses produits culturels - le Canada a obtenu lors de la signature d'un traité commercial (ALENA) avec les Etats-Unis et le Mexique. Ce qui ne le dispense pas pour autant de poursuivre ses efforts culturels face la puissance américaine.

Place et rôle de la France

Puissions-nous être capables de nous imposer à nous-mêmes ce que nous suggérons aux autres de faire ! Car il n'est pas certain que, sans lucidité, sans courage, sans persévérance, la France puisse bénéficier longtemps encore de l'autorité morale que lui valent son histoire, son attachement aux valeurs de civilisation et le caractère universel qu'elle donne à ses messages.

Sa place et son influence au sein d'une Europe en construction dépendent aussi de l'image qu'elle offre et de la façon dont les Français sauront répondre aux défis de cette entreprise européenne de civilisation.

Puissions-nous suivre le conseil de Valery Larbaud : "lutter contre la tendance des choses à aller vers le pire ; pour organiser et pour construire" !

Mais aussi pour faire connaître et pour faire aimer notre cinéma. ◆

L'art du dialogue

A la suite de la communication de Jean Cluzel, le 2 juin 2004 (voir pages 18 et 19), un débat s'est engagé entre plusieurs membres de l'Académie des Beaux-Arts et le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques. Nous en reproduisons ici un extrait. En photo : Jean Prodromidès, Francis Girod, Jean Cluzel, Laurent Petitgirard.

Jean Prodromidès, ***Vice-président de l'Académie des Beaux-Arts, membre de la Section de Composition musicale***

En tant que compositeur, je suis membre du Conseil d'Administration de la SACD depuis de nombreuses années, et je connais bien les différents problèmes que vous avez évoqués au cours de votre communication.

Je souhaite lancer le débat en faisant part de quelques réflexions personnelles.

Vous avez dit que le système français d'aides au financement, qui a sauvé notre cinéma, au moment où le cinéma d'autres pays disparaissait, était à bout de souffle. Il est évident que tout système de subvention et d'aide comporte des effets pervers. Il s'agit de trouver l'équilibre entre les avantages et les inconvénients d'un tel système.

Dans votre livre, vous critiquez le concept de l'exception culturelle et vous proposez de le remplacer par celui d'exemption culturelle, inspiré du système canadien. Nous souhaiterions que vous nous donniez quelques éléments de réflexion sur ce point.

Pourriez-vous enfin nous parler de ce que l'on peut qualifier de "Ligne Maginot" américaine dans le domaine du cinéma ? Les Etats-Unis ont une attitude protectionniste qui ne dit pas son nom : le refus du doublage, du sous-titrage, etc., correspond en effet à des mesures protectionnistes.

Francis Girod, ***membre de la Section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel***

Je suis l'un de ces "horribles lobbyistes" que vous décrivez dans votre livre. Plus sérieusement, je me considère comme un militant du cinéma en général, et pas seulement du cinéma français.

Votre livre comporte des chapitres fort intéressants sur le plan informatif et documentaire, en particulier le chapitre historique consacré aux relations entre la France et les Etats-Unis dans le domaine du cinéma. Votre présentation de la politique cinématographique du Canada est passionnante et analyse parfaitement les mesures qui ont permis au cinéma du Québec, qui avait pratiquement disparu depuis les années soixante-dix, de revivre.

Mais vous critiquez le système de soutien français qui a permis à notre cinéma de survivre, alors que partout ailleurs en Europe, le cinéma s'est écroulé. Le cinéma français n'est actuellement certes pas au sommet de sa qualité artistique, et il s'agit là du vrai problème, mais au moins est-il vivant.

Je relève un certain nombre de contradictions dans votre livre. Comme vous avez intitulé celui-ci *Propos impertinents sur le cinéma français*, je me permettrai donc, de façon impertinente moi aussi, de relever quelques unes de ces contradictions. J'ai cependant bien conscience que nous avons, au fond, tous le même objectif, celui de faire perdurer le cinéma français.

> *« Le problème réel du public, celui de la baisse du niveau culturel du public, ne dépend pas du système de financement. »*

Vous attaquez le système de l'avance sur recettes. Ce système est certainement perfectible. Mais au cours des années où j'ai fait partie de la commission d'avance sur recettes, en particulier sous la présidence de Christian Bourgois, nous avons permis la réalisation de trois films qui ont connu un grand succès : *37,2° le matin* de Jean-Jacques Beneix, *Jean de Florette* et *Manon des Sources* de Claude Berri, et *Thérèse* d'Alain Cavalier. Ces trois exemples suffisent à montrer que le système d'avance sur recettes encourage des films fort différents et qui peuvent rencontrer un large public. La création de cette commission a été l'une des plus remarquables actions d'André Malraux, qui a introduit un système de contrepoids au marché.

Je suis également membre de la commission d'Arte France, qui coproduit un certain nombre de films. Contrairement à ce que vous écrivez, nous avons décidé de produire le film *Vénus Beauté* sur scénario, sans attendre les résultats des Césars pour lui assurer une diffusion hertzienne. Vous tournez en dérision les Césars, mais ne trouvez en revanche rien à reprocher aux Oscars, qui sont pourtant très comparables. Cette réflexion me permet d'en exprimer une autre, plus générale : vous avez tendance à voir ce qui ne fonctionne pas dans notre système et à être beaucoup plus indulgent vis-à-vis du système américain et de son impérialisme forcené.

Vous posez une question, en page 13 de votre livre, qui me semble être l'essence de votre réflexion : "Pourquoi refuser d'admettre que l'impact culturel d'un film est lié à l'importance de sa diffusion et par conséquent de son succès auprès du public ?".

Certes, à ceci près que l'importance de la diffusion d'un film ne dépend malheureusement pas de la production, mais des diffuseurs : nous connaissons tous les problèmes qui se posent aujourd'hui dans le domaine de la diffusion du cinéma français.

Nous savons aussi tous que le succès auprès du public n'est pas déterminant. Vous citez vous-même et saluez *L'Atalante* de Jean Vigo, dont je rappelle qu'il connut un cuisant échec lors de sa sortie, tout comme deux films pourtant devenus "culte", *La Règle du jeu* de Jean Renoir et *Drôle de drame* de Marcel Carné, qui furent accueillis sous les quolibets du public.

Je citerai une formule que j'apprécie : "la France est la fille aînée de la cinéphilie". Elle est fière de l'être et entend le rester. Récemment, le cinéma français a pour une fois été reconnu au Festival de Cannes. Il semble que le jury ait rendu au cinéma français tout l'amour que la France porte au cinéma dans le monde : à Cannes, plus de 50% des films présentés étaient en effet financés par la France.

Le problème réel du public, celui de la baisse du niveau culturel du public, ne dépend pas du système de financement. Nous ne ferons pas ici le procès de l'Education nationale, mais il faut cependant signaler que le service public lui même ne défend pas le cinéma français. Hier soir encore, le Journal de 20 h de *France 2* se terminait sur la présentation du film *Harry Potter*. Ce film a-t-il besoin de la promotion d'une chaîne du service public français ?

Vous utilisez des chiffres pour faire passer un jugement critique très sévère sur l'ensemble du système français. Il est probable que nous vivions actuellement une crise des talents, mais il est d'autant plus nécessaire de fournir aux cinéastes les moyens de continuer à créer. Un travail reste à faire dans de nombreux domaines : celui du financement du scénario, celui des étudiants en cinéma, en créant des échanges au niveau européen, celui des co-productions européennes, qu'il faut encourager. Il faudrait aussi instituer un certain nombre de règles pour permettre au cinéma français d'être présenté de façon satisfaisante et de trouver son public.

Enfin, vous abordez le problème du DVD. Aux Etats-Unis, l'exploitation par DVD est en train de dépasser l'exploitation en salles. En France, nous vivons dans une jungle sur le plan du droit, qui pénalise comme toujours les artistes et les ayant-droits. La SACD se bat pour réglementer ce marché.

Jean Prodromidès : Que préconisez-vous pour améliorer ou pour transformer le système français ?

Jean Cluzel, ***Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques***

J'ai commencé à travailler sur ce problème comme Rapporteur de l'Office parlementaire des politiques publiques il y a huit ans, en 1996, sous un gouvernement de droite. Le groupe communiste de l'Assemblée nationale avait alors déposé une demande d'étude sur l'utilisation des fonds mis à la disposition du cinéma. J'ai poursuivi après avoir été confirmé dans mes fonctions par une majorité de gauche.

> *« Les Américains, comme beaucoup d'autres peuples, ne comprennent pas la position de la France. »*

Je suis très conscient du fait qu'il faut aider financièrement notre cinéma ; c'est évidemment indispensable. Mais il nous faut réfléchir sur le système en place pour servir au mieux l'art cinématographique.

Au cours de ma mission d'évaluation de l'utilisation des fonds mis à la disposition du cinéma, j'ai pris connaissance des systèmes canadien et danois. Le système canadien a été construit non pas à partir d'une exception mais à partir d'une exemption.

Je rappellerai que c'est en 1993 que la France a voulu introduire une exception au Traité de Rome de 1957. Notre pays a donc voulu mettre fin, pour certains produits, à l'application d'une partie de ce traité introduisant une liberté généralisée des échanges. Les Canadiens ont agi autrement : avant de signer le traité de l'ALENA (Traité de l'Atlantique Nord) avec le Mexique et les Etats-Unis, ils ont posé comme principe que tout ce qui relevait de la politique culturelle ne dépendrait que de leur gouvernement et ne serait en aucun cas discutable ou négociable avec les Etats-Unis ou le Mexique. Les Américains peuvent comprendre un langage ferme, mais ils sont en revanche incapables de comprendre nos raisonnements lorsque nous remettons en cause – après coup – la liberté des échanges. Le Canada anglais a accepté ce que les Canadiens français proposaient. Le Québec a d'abord fait accepter ses positions par l'ensemble du Canada, puis c'est l'ensemble du Canada qui les a fait accepter par les Etats-Unis et le Mexique. Il s'agit d'une exemption avant la signature d'un contrat, l'exemption du libre échange sur tout ce qui est culturel, et non d'une exception à un traité déjà signé.

Les Américains, comme beaucoup d'autres peuples, ne comprennent pas la position de la France, qui est aujourd'hui le seul pays (à l'exception de l'Espagne, qui n'en est qu'aux préliminaires) à demander l'exception culturelle.

Je souhaite apporter une dernière précision : le système canadien est totalement différent du nôtre, car il ne craint pas deux mots qui fâchent en France. Ces mots sont "obligation" et "sanction". C'est la raison pour laquelle j'admire ce système, parce qu'il a su s'imposer aux Américains pour l'ensemble des productions culturelles. Il faut en outre noter que le Canada, tout comme l'Allemagne, finance davantage son système culturel que la France.

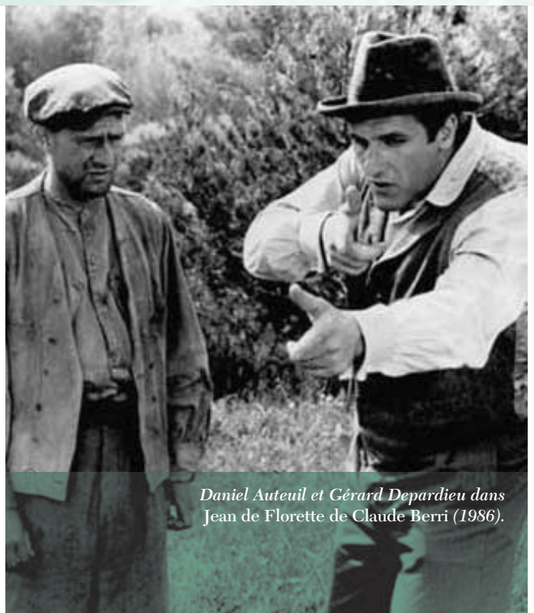
L'Organisation Mondiale du Commerce, qui permet aux pays faibles de s'exprimer face aux Etats-Unis est à mes yeux le système le plus apte à apporter une solution à nos problèmes, parce qu'il permet et organise le dialogue.

Laurent Petitgirard, ***membre de la Section de Composition musicale***

En tant que Président de la SACEM, je viens d'avoir à intervenir sur un problème touchant à l'Organisation Mondiale du Commerce. Ces traités internationaux, signés par les Etats-Unis, comportent un certain nombre de précisions en matière de protection du droit d'auteur. Or, à l'inverse de l'Europe, les Etats-Unis ne prévoient aucune perception de droits pour la diffusion de musique dans les commerces, les restaurants, etc. Cela est en totale contradiction avec les accords de l'OMC. La société irlandaise de droits d'auteurs a courageusement décidé d'attaquer les Etats-Unis ; elle a été suivie dans cette démarche par le Groupement Européen des Sociétés d'Auteurs Compositeurs (GESAC). Les Etats-Unis ont logiquement été condamnés. Une étude précise a estimé les pertes à 87 millions de dollars par an. Mais un arbitrage sous pression américaine a finalement fixé les compensations versées au GESAC à 1,2 millions de dollars par an : les Etats-Unis ont ainsi acheté le droit de violer les traités qu'ils signent.

Un tel exemple démontre que le combat avec les Etats-Unis est sans pitié. L'industrie du cinéma aux Etats-Unis représente en effet des intérêts encore plus importants que celle de l'armement.

Mais la situation pourrait bientôt s'améliorer, et les Etats-Unis pourraient être amenés à faire des concessions dans les négociations que nous menons avec eux. Nous devons en effet mener avec eux un combat commun contre la piraterie. L'augmentation de la vitesse de téléchargement sur internet menace en effet le cinéma mondial. Les Américains en sont les premières victimes. On peut donc espérer que les Etats-Unis deviendront plus compréhensifs à la faveur de leurs propres difficultés. ◆



Daniel Auteuil et Gérard Depardieu dans Jean de Florette de Claude Berri *(1986).*

Paris, capitale artistique et culturelle dans le monde

Par Christophe Girard, Adjoint au Maire de Paris, chargé de la culture.

L'invitation qui m'a été faite de m'exprimer devant l'Académie des Beaux-Arts est un signe d'encouragement et de soutien pour la municipalité qu'anime Bertrand Delanoë, un encouragement à faire mieux et plus pour la Culture et les Arts, un soutien au dialogue permanent entre les grandes institutions et les élus.

Le mot "culture" fait écho à celui de Paris. Notre ville dite "lumière" évoque irrésistiblement le foisonnement de la création et la richesse d'un patrimoine exceptionnel. Image de marque justifiée qui s'appuie sur des institutions d'excellence. Image à bousculer, réalité à critiquer ou faire fructifier, pour que Paris ne se repose pas sur ses acquis et sa grandeur.

Une belle énergie nous anime depuis 2001, déployée dans deux directions :

~ prendre le risque de la création, en explorant tout le spectre des arts, sans retenue.

~ intéresser de nouveaux publics et de nouveaux acteurs à l'art et à la culture, en mettant en place "une sorte d'humanisme d'action qui hausse le partage à la hauteur des priorités".

A travers ce double mouvement, fondé sur la créativité des artistes et de la population, Paris entend affirmer sa place de capitale artistique et culturelle dans le monde.

Question de choix, mais aussi question de moyens, l'engagement d'un doublement du budget de la culture, hors charges salariales, à la fin de cette mandature (2007), s'inscrit dans la logique d'une telle ambition. Ainsi, un budget de 210 millions d'euros a-t-il été consacré en 2003 à la culture, soit une progression de 12 % par rapport au budget de l'année 2000.

Qu'il me soit permis de saluer en cette enceinte, le travail mené par la Directrice des affaires culturelles, sa directrice adjointe, ses sous-directeurs et ses 3.600 collaborateurs. Nous sommes ensemble pour réfléchir, rêver aux projets culturels d'un monde nouveau, plein d'hésitations et en pleine mutation spirituelle, technologique et scientifique.

I – Mettre l'Art au cœur de la Ville

1° Parler création, c'est d'abord s'interroger sur la condition faite aux artistes dans notre cité. Paris, ville ouverte aux artistes, se doit de favoriser leur accueil en leur proposant des espaces de travail. D'ici la fin de la mandature, 137 ateliers de travail s'ajouteront aux nouveaux ateliers logements planifiés. Un vaste programme d'ateliers situés quai de la Loire, à l'emplacement des anciens Magasins généraux est en cours de réalisation.

Dans un souci de transparence, l'attribution des ateliers d'artistes est étudiée par une commission de présélection, que je préside depuis sa mise en place en 2003, et qui associe à titre consultatif des représentants des syndicats d'artistes.

La réponse essentielle à la demande des artistes est indéniablement le projet du 104 rue d'Aubervilliers, dans le 19e arrondissement.

A l'emplacement des anciennes Pompes funèbres, sur une grande parcelle de 26.000 m², la Ville a pour ambition de réaliser un très vaste ensemble pluridisciplinaire dédié à la création contemporaine.

L'identité du "104" sera marquée par des événements artistiques dès l'ouverture de ce lieu emblématique prévue à la fin de l'année 2006.

2° L'inscription de l'art dans l'espace public est aussi au cœur de nos préoccupations. Avoir une approche sensible de la ville, c'est raisonner en termes de communautés de vie, d'espaces à partager, de circulation et de flux. Des projets artistiques peuvent ainsi concerner la population et embellir l'espace public. Le comité de l'Art dans la Ville, mis en place récemment et composé d'experts en témoigne.

3° L'ouverture à tous les arts vivants est également un parti pris de cette mandature.

Prenons l'exemple de La Gaîté Lyrique. En février 2002, le Conseil de Paris a décidé de transformer ce Théâtre en un centre artistique et culturel dédié aux musiques actuelles et aux arts numériques.

L'intérêt porté aux Arts de la rue est une nouveauté dans le paysage culturel. Reconnaître cette forme de création qui draine l'espace public, c'est aussi une façon d'inscrire la culture dans la vie quotidienne des Parisiens. D'où l'idée de programmer *"Itinérance rue"*.

Outre son soutien aux grands cirques traditionnels qui se produisent chaque année à Paris, la municipalité a décidé de soutenir les formes contemporaines du cirque.

4° Enfin, Paris entend conduire une action résolue afin que la vie théâtrale et chorégraphique soit toujours plus foisonnante et riche.

Pour le théâtre, l'aide accrue apportée depuis 2001 en faveur du Théâtre de la Ville (+ 7,5 %) et du Châtelet (+ 10 %) témoigne de cette volonté.

Par ailleurs, le Théâtre privé est très soutenu tant en fonctionnement qu'en investissement.

De plus, dès son installation, notre équipe municipale s'est attachée à soutenir la création chorégraphique. L'enveloppe globale allouée aux compagnies de danse, sous forme d'aide au projet, a augmenté de 80% depuis 2000.

5° L'ouverture à toutes les musiques est une nouveauté culturelle.

Outre le Théâtre du Châtelet, la municipalité a renouvelé son soutien aux grandes formations musicales prestigieuses, comme l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de Paris et l'Ensemble Intercontemporain. ☛

☛ Les petits lieux parisiens atypiques - comme la Péniche opéra (19e), la Maroquinerie (20e) ou Glaz'art (19e) - qui mènent une politique innovante au service de la musique dans sa diversité, sont soutenus.

Paris, capitale culturelle, constitue de longue date un territoire privilégié pour la création artistique. L'offre musicale ne déroge pas à cette tradition. Le dynamisme créatif des petits lieux de diffusion de musique vivante trouve son ancrage dans la vie des quartiers. Acteurs économiques et culturels, ils contribuent de manière décisive au développement de la vie locale. Toutefois, cette activité suscite des réactions parfois vives des voisinages, que la ville de Paris se doit de prendre en compte avec la plus grande attention.

6° Parlons de Paris capitale du cinéma : une mission cinéma a été créée en 2002 pour affirmer notre volonté de préserver la diversité exceptionnelle de l'offre cinématographique à Paris (365 écrans) et de mener une politique cohérente en ce domaine.

Cette intervention de la collectivité parisienne fait l'objet d'une concertation entre la Ville de Paris et l'Etat qui ont signé pour la première fois une convention de développement cinématographique en 2003. Le budget de la Mission cinéma dépasse les 10 millions d'euros en 2004. Une part importante de son activité est consacrée à l'action en faveur des salles indépendantes, qui se concrétise par l'attribution de subventions à des cinémas parisiens dont la programmation est exigeante.

« Le budget de la Mission cinéma dépasse les 10 millions d'euros en 2004. »

Nous continuons naturellement à accompagner le développement du Forum des Images, instrument privilégié de la politique cinématographique de la Ville, qui rassemble une collection unique de documents audiovisuels sur Paris et fait découvrir des films du monde entier, à travers ses programmations thématiques, à un public de 300.000 personnes chaque année, dont 40.000 enfants.

II – Concerner un large public

1° Lire "délivre", dit-on. Permettre à tous les Parisiens d'accéder à la culture implique avant tout de se mobiliser en faveur de la lecture publique car la Ville avait pris un grand retard en la matière. Avec 57 bibliothèques de prêt, le réseau de lecture publique parisien se situe, fin 2003, loin derrière celui des villes anglo-saxonnes ou scandinaves. Combler ce retard est l'une des priorités de notre politique culturelle. Mais les bibliothèques connaissent d'ores et déjà une hausse de leur fréquentation : 33.000 inscrits de plus en 2003 par rapport à 2001 et le nombre de documents empruntés augmente d'1,1 million en 2003 par rapport à 2001, hausse qu'il faut lier à l'augmentation de 15,2 % des crédits d'acquisition par rapport à 2001.

Depuis le 1er janvier 2003, la gestion des bâtiments et des moyens logistiques des 57 bibliothèques de prêt de la Ville est passée sous la responsabilité des mairies d'arrondissement. Cette mesure autorise des réponses mieux adaptées et plus rapides aux besoins matériels des établissements. Elle marque le début d'un vrai partenariat entre la mairie centrale, ses directions et les mairies d'arrondissement en faveur du développement culturel local.

Deux nouvelles médiathèques seront construites sous la mandature, afin d'améliorer l'offre dans deux quartiers de la Capitale parmi les moins bien dotés en matière de lecture publique. La première, dans le 15e arrondissement devrait ouvrir ses portes en octobre 2006. La seconde sera installée dans le 20e arrondissement et ouvrira en 2008. Ces deux nouveaux établissements allieront modernité, pédagogie, éducation et savoir.

2° La formation est au cœur de nos préoccupations. Cette formation est notamment dispensée dans les ateliers beaux-arts qui s'adressent à des publics très variés et constituent une grande originalité de la Ville de Paris.

Piliers de la politique d'initiation et de perfectionnement à la musique, au chant choral, à la danse et à l'art dramatique, les conservatoires d'arrondissement accueillent chaque année 18.000 élèves.

La place de l'initiation sera privilégiée, la Ville cherchant par ailleurs à maintenir son effort dans les 2e et 3e cycles, en sollicitant un soutien de la Région et de l'Etat.

De manière à gagner en cohérence, le cycle spécialisé dispensé dans les conservatoires sera organisé sous l'autorité du conservatoire national de région de Paris.

Un plan de rénovation des locaux concernera l'agrandissement ou le relogement de conservatoires, principalement dans les 13e, 17e et 18e arrondissements.

Toujours dans le cadre de la formation, le développement de l'éducation au cinéma est bien sûr à l'ordre du jour

3° Le besoin de rituels artistiques, de rencontres et d'échanges est important.

Nuit Blanche est un prétexte fort à l'émotion et à la découverte. Avec *Nuit Blanche*, pendant une nuit entière, chacun est convié gratuitement à un parcours artistique et mis en éveil par la quête sensible qui lui est propre. Œuvres contemporaines et lieux inédits sont à la portée de tous. C'est cette alchimie culturelle, faite de rencontres artistiques étonnantes, de rêve ou d'insouciance qui est au cœur de cette manifestation organisée chaque année depuis 2002 et qu'une dizaine de capitales étrangères ont adopté. 1 million de personnes ont exploré l'automne dernier Paris ouvert aux artistes et à la création.

D'autres manifestations gratuites, comme *Cinéma au Clair de Lune*, *projections en plein air* ou *Paris Quartier d'été* permettent les rencontres entre des publics divers.

Les initiatives locales sont encouragées, avec le versement d'une dotation d'un euro par habitant confiée depuis 2001 aux mairies d'arrondissement afin de soutenir les initiatives culturelles locales.

Le Musée d'Art Moderne, structure d'excellence de la ville, actuellement fermé pour des travaux, organise des expositions "hors les murs" dans des Mairies d'arrondissement ou au Musée des Arts et Métiers, au Couvent des Cordeliers, qui rencontrent actuellement un grand succès.

Nous développons par ailleurs des collaborations avec le secteur de la politique de la Ville afin de favoriser la naissance de projets en direction d'habitants qui se sentent assez peu concernés par notre offre.

4° Le prix des prestations culturelles proposées concourt bien évidemment à leur accessibilité.

Afin de faciliter l'accès aux conservatoires, nous souhaitons qu'à l'avenir les droits d'inscription soient modulés en fonction des ressources des familles.

Les Musées parisiens ont connu une hausse spectaculaire du nombre de leurs visiteurs, à cela, une raison : la gratuité. Décidé en 2001, l'accès gratuit aux collections permanentes des Musées parisiens a aussitôt trouvé sa traduction en chiffres : la fréquentation des collections a enregistré une hausse de 78 % en 2002 et de 27 % en 2003. ◆

Grande salle des séances, le 16 juin 2004.

Exposition "Les Clémences de Napoléon"

Réalisée avec la participation du musée de l'Histoire de France à Versailles, cette exposition traite du thème de la représentation des actes de clémence de l'Empereur, des gestes de magnanimité envers les vaincus et opposants qui, en assimilant Napoléon à un nouvel Auguste, donnèrent naissance à une abondante iconographie. Ce sera l'occasion d'admirer des tableaux du musée de Versailles et des dessins, gravures, objets et documents d'archives provenant notamment du musée de la Malmaison et des collections de Paul Marmottan.

Bibliothèque Paul-Marmottan
7, place Denfert-Rochereau
Boulogne-Billancourt
Tél : 01 41 10 24 70
Jusqu'au 29 janvier 2005

Exposition Jean Puy

Ami de Derain, Marquet, Matisse, qu'il connut en atelier, Jean Puy (1876 - 1960) fut un de ceux qui exposa ses œuvres au Salon d'Automne de 1905 affublé de la célèbre dénomination de "cage aux fauves". Une cinquantaine de ses toiles sont rassemblées et permettent à chacun de découvrir ou redécouvrir son talent. Porté par les recherches picturales du nouveau siècle, appartenant à l'avant-garde, il resta fidèle à la tradition figurative et peignit selon ses convictions, sa manière intimiste. Ses sujets de prédilection, "un port breton, un marché provençal, un paysage de neige savoyard, devant quelques fruits, un modèle nu..." ; son tempérament, "...il éprouvait une joie charnelle à détailler un beau nu ou à savourer un paysage... " sa facture, l'harmonie des couleurs et des formes font de Jean Puy ce "créateur singulier", solidement installé dans l'histoire de l'art.

Musée Marmottan-Monet
2, rue Louis Boilly 75016 Paris
Téléphone : 01 44 96 50 33
Jusqu'au 30 janvier 2005

Le Grand prix d'Architecture 2004

Le concours pour le Grand Prix d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts est ouvert aux ressortissants de la communauté européenne (avant l'élargissement), architectes et étudiants en architecture n'ayant pas atteint trente-cinq ans au 1er janvier 2004.
Individuel et anonyme, ce concours comporte trois épreuves : une première esquisse conçue de manière indépendante. Les auteurs des meilleures esquisses, au nombre maximum de vingt, sont admis à concourir pour l'épreuve suivante. En 2004, 17 candidats ont été retenus pour la deuxième montée en loge d'une durée de 20 heures.
Le thème choisi cette année est : *Aménagement urbain de la Porte Maillot et implantation de l'Auditorium de France.*
Le concours est doté de trois prix : Grand prix (prix Charles Abella) de 25 000€. Deuxième prix (prix André Arfvidson) de 10 000€. Troisième prix (prix Paul Arfvidson) de 5 000 €.
La société Hewlett Packard poursuit son partenariat technologique privilégié avec l'Académie des Beaux-Arts.

Prix François-Victor Noury

Le 30 juin dernier, les membres de la section des créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel de l'Académie des Beaux-Arts ont attribué à l'unanimité le Prix François-Victor Noury à **Lucas Belvaux**, pour sa trilogie *Un couple épatant*, *Cavale*, *Après la vie*.
Ce prix de l'Institut de France, décerné sur proposition de l'Académie des Beaux-Arts, récompense un jeune cinéaste né en 1961, qui a commencé sa carrière en tant qu'acteur. Le public a pu le découvrir dans *Allons z'enfants* d'Yves Boisset. Pendant les années 80, Lucas Belvaux joue sous la direction de prestigieux réalisateurs tels que Andrzej Zulawski, Claude Chabrol ou Olivier Assayas. En 1991, il retrouve Claude Chabrol dans son adaptation de *Madame Bovary*. En 1992, Lucas Belvaux passe derrière la caméra en réalisant *Parfois trop d'amour*, puis, en 1997, *Pour rire !* *Un couple épatant*, *Cavale*, *Après la vie* (2003), trois films de genres très distincts (la comédie, le thriller et le drame psychologique) dans lesquels se croisent, à partir d'une intrigue identique, les destins d'une galerie de personnages aux contours psychologiques apparemment précis mais qui cachent des facettes ignorées de tous. Lucas Belvaux, scénariste et réalisateur, y traite avec brio de thèmes tels que la solitude, l'engagement, la perte ou la recherche de quelqu'un ou de quelque chose, le mensonge, les désillusions...

Elections

Le 26 mai, ont été élus de nouveaux correspondants de l'Académie des Beaux-Arts. Dans la section de Sculpture : **Gualtiero Busato** et **Pietro Cascella**. Dans la section d'Architecture : **Jean-François Collignon**, **Marc Gaillard**, **Jean Roret** et **Robert Werner**. Dans la section de Composition musicale : **Jean-Philippe Collard**, **Brigitte Engerer**, **Laurence Equilbey**, **Patrice Fontanarosa**, **Danièle Pistone**, et **Pascal Rophé**.

En haut, à gauche : Lucas Belvaux et Catherine Frot dans Cavale *(2003).*

En haut, au centre : Napoléon accorde à la princesse de Hatzfeld la grâce de son mari, *Charles Boulanger de Boisfremont (1773-1838).*

En haut, à droite : La Charmante Anita *(1914), Jean Puy.*

Jean-Louis Florentz

Jean-Louis Florentz, membre de la section de Composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts, nous a quittés le 4 juillet 2004, dans sa 57e année. Né en 1947 à Asnières, Jean-Louis Florentz a consacré ses études universitaires aux sciences naturelles, à l'arabe littéraire et à l'ethnomusicologie. Conjointement, il est l'élève au Conservatoire de Paris d'Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer et Antoine Duhamel. En 1979, il entame un séjour de deux ans à la Villa Médicis à Rome, suivi de deux années au Kenyata University College où il enseigne la composition et la musique africaine occidentale. En 1983, il rentre à la Casa de Velazquez à Madrid où il séjourne deux ans.

A son retour d'Espagne, il est nommé professeur d'analyse des musiques de tradition orale au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon jusqu'en 2000. Ses activités universitaires et professorales se sont conjuguées à de nombreux voyages d'études au cours desquels Jean-Louis Florentz a trouvé les sources de son inspiration musicale (Afrique du nord, Niger, Côte d'Ivoire, Kenya, Israël, Martinique, Polynésie, Maroc).

Il est l'auteur d'œuvres orchestrales (*Les Jardins d'Amenta*, *L'Anneau de Salomon*, *L'Enfant des Iles*, *Qsar Ghilâne*), instrumentales (*Laudes*, *Debout sur le Soleil*, *La croix du Sud*, *Chant de Nyandarua*, *L'Ange du Tamaris*, *L'Enfant noir*) composées pour l'orgue ou le violoncelle, et d'œuvres pour chœur a cappella ou chœur et orchestre. Il a aussi publié plusieurs études dans lesquelles il approfondit les sources de son écriture musicale (on peut consulter la liste complète de ses œuvres, de sa discographie et de ses publications didactiques sur le site internet de l'Académie des Beaux-Arts : www.academie-des-beaux-arts.fr).

De nombreux prix sont venus récompenser cette carrière de compositeur : Prix de composition Lili Boulanger (1978), Prix Georges Wildenstein de l'Académie des Beaux-Arts (1985), Grand Prix musical de la Ville de Paris pour l'ensemble de son œuvre (1989), Grand Prix musical de la Fondation Prince Pierre de Monaco (1990), Grand Prix de la musique symphonique de la SACEM (1991), Prix René Dumesnil de l'Académie des Beaux-Arts (1993), Grand Prix lycéen des compositeurs (2004) .

En 1995, l'Académie des Beaux-Arts décide de reconnaître ce riche talent et de l'élire à l'âge de 48 ans au fauteuil précédemment occupé par Raymond Gallois-Montbrun.

Henri Dutilleux, à propos du *Magnificat*, écrivait : "Sens profond de la nature. Aspiration vers l'infini. Esprit voué à la contemplation et, parallèlement, orienté vers les sciences. Pensée et oreille attentives aux rites de civilisations lointaines. Influence des musiques extra-européennes. Echos du monde des insectes, comme de celui des oiseaux et de toute une vie animale secrète et frémissante – tout ceci associé à la liturgie. Par-dessus tout, spiritualité profonde". C'est cette spiritualité que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Jean-Louis Florentz. ◆

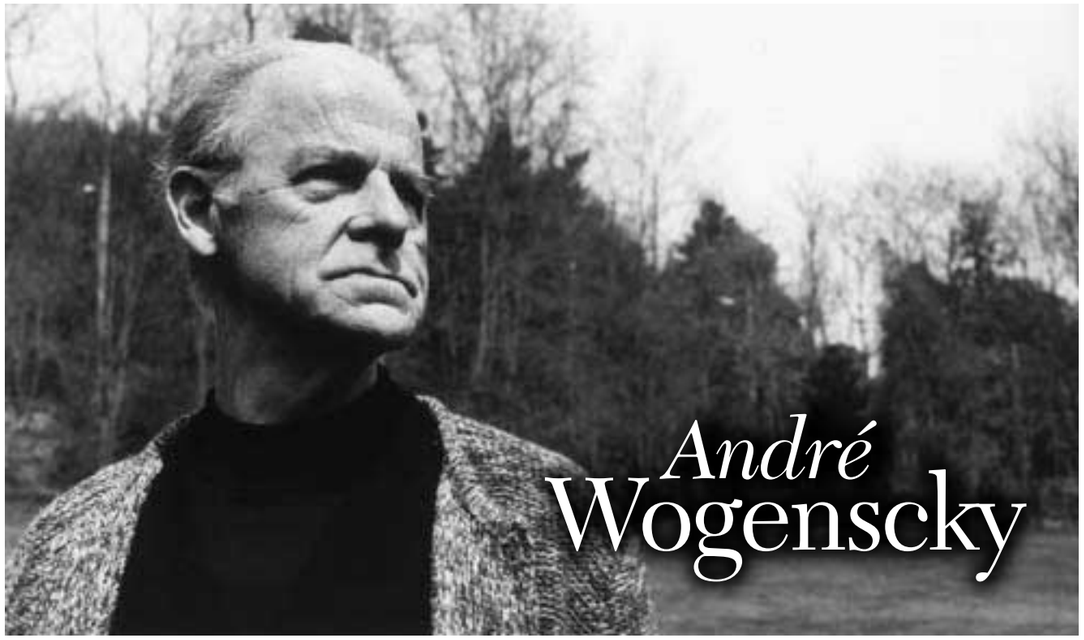
Hommage

Un hommage sera rendu au compositeur en la Cathédrale Notre-Dame de Paris, le 14 janvier 2005.

"J'avais encore tant de choses à dire"

« Beaucoup, parmi les très nombreux créateurs venu rendre, à Saint-Eustache, un dernier hommage à Jean-Louis Florentz devaient penser à cette ultime phrase de Maurice Ravel à son amie Marguerite Long.
Nous partagions tous ce sentiment d'inachevé, renforcé par le nombre restreint d'œuvres, conséquence de l'intégrité et de la ténacité de Jean-Louis, compositeur sans concessions qui savait allier rigueur et curiosité.
Les créateurs sont perpétuellement soumis à la nécessité de faire autre chose que de la création pure. Il y a toujours mille bonnes raisons, dont certaines semblent incontournables, pour ne pas composer, peindre ou sculpter mais plutôt gérer les problèmes annexes inhérents à la création artistique.
Jean-Louis Florentz ignorait ces contraintes. Il refusait le dérivatif à la pensée qu'elles représentent et, lorsqu'il y était inévitablement confronté, se trouvait soudainement de fort méchante humeur.
Au-delà même de la beauté de ses œuvres, c'est l'authenticité de sa trajectoire qui nous impressionne et qui a force d'exemplarité.
Quelques semaines avant sa disparition, il rencontrait les centaines de lycéens qui venaient de lui décerner le "Grand Prix lycéen des compositeurs 2004".
Sa détermination et sa force de conviction, alors qu'il se savait condamné, étaient intactes et la description qu'il avait donnée de son processus créatif, lié à la nature, à l'émotion et à la découverte, avait fortement interpellé ce jeune public ainsi que ses amis présents.
Jean-Louis était un homme de contrastes, sa musique alliait rigueur et foisonnement, sa pensée était partagée entre une foi absolue et un scepticisme au quotidien.
Il se servait volontiers des traditions orales d'hier pour bousculer celles, écrites, d'aujourd'hui et savait être à la fois provocateur et humble.
C'était un contemplatif actif, un érudit innocent, un bougon souriant, un solitaire amoureux, un artiste engagé tolérant.
Nous venons de perdre un grand compositeur qui nous laisse une œuvre restreinte, mais magnifique, qu'il nous appartient à tous désormais de faire résonner dans le cœur de nos contemporains. »

Laurent Petitgirard,
membre de la section de Composition musicale



André Wogenscky

André Wogenscky, membre de la section d'Architecture, est décédé le 5 août 2004, dans sa 89e année. Né le 3 juin 1916 à Remiremont (Vosges), André Wogenscky avait été élève de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts ainsi que de l'Institut d'urbanisme de l'Université de Paris. Il fut l'adjoint de Le Corbusier de 1945 à 1956, date à laquelle il fonda son propre atelier d'architecture et d'urbanisme. En 1966, il devint Architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux. On lui doit notamment le centre hospitalier universitaire de l'hôpital Saint-Antoine à Paris (1962), le ministère de la défense nationale à Beyrouth, la maison de la culture de Grenoble (1968), la faculté de médecine de l'hôpital Necker-Enfants malades à Paris (1969), la préfecture (1970) et le palais de justice (1971) des Hauts-de-Seine, le centre hospitalier de Corbeil-Essonne (en collaboration), l'université des arts à Takarazuka (Japon, 1987).

André Wogenscky donna de nombreuses conférences à travers le monde. Il est l'auteur de deux ouvrages : *Architecture active* (1972), et *Les mains de Le Corbusier* (1987). En 1981, il fut élu membre de l'Académie d'Architecture, et en 1998, il entra à l'Académie des Beaux-Arts, où il fut élu au fauteuil précédemment occupé par Jacques Couëlle. La devise d'André Wogenscky était : "Voir des hommes avant de s'autoriser à voir des formes architecturales". Pour lui, l'architecture n'est pas faite avec le béton, avec la pierre, avec les matériaux utilisés, mais elle est faite de l'organisation de formes spatiales. Le rythme, élément essentiel de l'œuvre d'André Wogenscky, provient de la juxtaposition dans l'espace de formes différentes, de manière à former une unité qui, au-delà de toute question fonctionnelle, devient purement esthétique. André Wogenscky était Officier de la Légion d'Honneur et Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. ◆

"Comprendre et se mettre à la place de ceux qui vont vivre dans cette architecture"

« Homme d'immense talent, il était aussi d'une extrême modestie ; il ne cachait pas sa préférence pour sa propre maison avec atelier d'artiste qu'il construisit à Saint-Rémy-lès-Chevreuse avec tout son art et tout son amour. André Wogenscky était un homme d'une rare élévation de pensée, et l'on n'oubliera pas la remarquable communication qu'il fit, comme représentant de l'Académie des Beaux-Arts, lors d'une réunion publique des cinq Académies. Homme de grande conviction et en même temps exempt de tout sectarisme, il a écrit ces mots qui devraient constituer le guide de tout architecte : "comprendre et se mettre à la place de ceux qui vont vivre dans cette architecture" (que l'on va construire). André Wogenscky était un très grand artiste et un irremplaçable ami dont la disparition nous pèse cruellement." »

Christian Langlois,
membre de la section d'Architecture

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

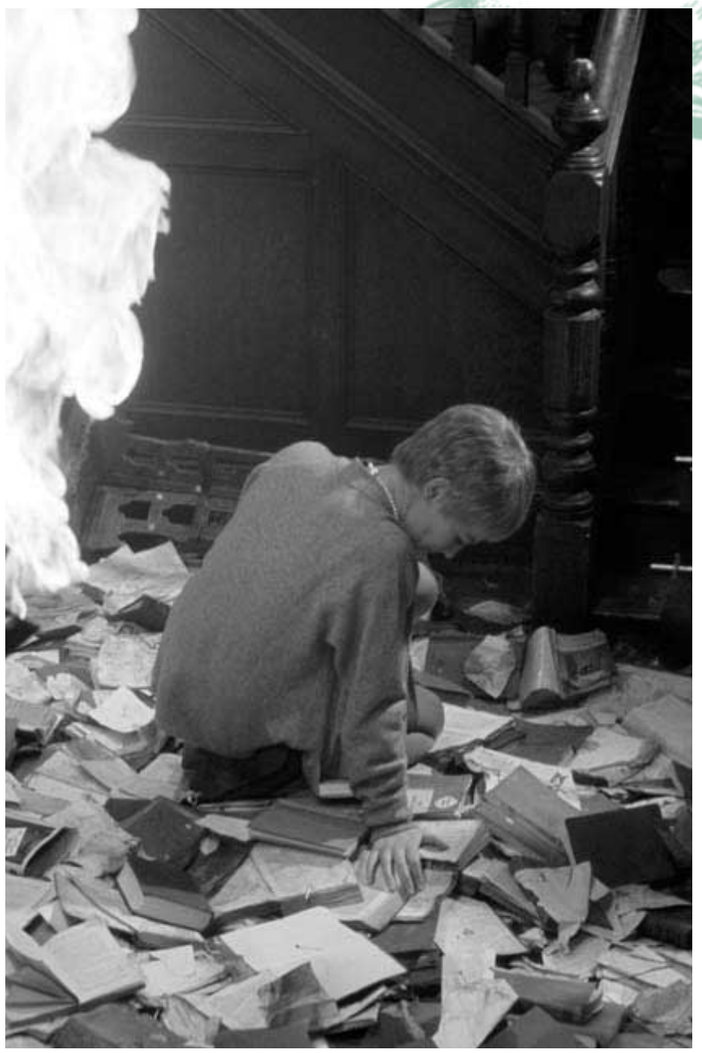
Jean Cortot
Exposition *Lire la peinture, peindre les mots, Jean Tardieu et ses amis peintres*, au Musée des Beaux-Arts de Caen, jusqu'au 16 janvier.

Antoine Poncet
Préface pour l'exposition *Henri Laurens*, à la galerie Berès à Paris, jusqu'au 20 janvier.

Guy de Rougemont
Exposition *La linea serpentinata*, sculptures polychromes, au Centre des Arts à Enghien-les-Bains, jusqu'au 31 octobre.

Pierre-Yves Trémois
Exposition au Château de Chenonceau, jusqu'au 7 novembre.

Page 1 et ci-contre :
Julie Christie dans Fahrenheit 451
de François Truffaut (1966).



L' ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2004
Président : Roger TAILLIBERT
Vice-Président : Jean PRODROMIDÈS

SECTION I - PEINTURE

Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
CHU TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS 2001
Jean CORTOT • 2001
ZAO WOU-KI • 2002

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Albert FÉRAUD • 1989
Gérard LANVIN • 1990
François STAHLY • 1992
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET • 1972
Christian LANGLOIS • 1977
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
Jean-Marie GRANIER • 1991
René QUILLIVIC • 1994

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989
Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE 2002

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Pierre DEHAYE 1975
Michel DAVID-WEILL • 1982
André BETTENCOURT • 1988
Marcel MARCEAU • 1991
Pierre CARDIN 1992
Maurice BÉJART • 1994
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHŒNDŒRFFER 1988
Gérard OURY • 1998
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Francis GIROD • 2002

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI 1974
Andrew WYETH • 1976
Ieoh Ming PEI • 1983
Kenzo TANGE • 1983
Philippe ROBERTS-JONES 1986
Mstislav ROSTROPOVITCH 1987
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
György LIGETI • 1998
Leonardo CREMONINI • 2001
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIIE • 2004

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.