



HAL
open science

Olivier Mœschler, Le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics

Frédéric Gimello-Mesplomb

► To cite this version:

Frédéric Gimello-Mesplomb. Olivier Mœschler, Le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics. 1895 revue d'histoire du cinéma, 2012, 3 (67), pp.152-155. halshs-01884091

HAL Id: halshs-01884091

<https://shs.hal.science/halshs-01884091v1>

Submitted on 29 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

67 | 2012
Varia

Olivier Mœschler, *Le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics*

Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, collection
« le savoir suisse »

Frédéric Gimello-Mesplomb



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/4547>
ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur
l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012
Pagination : 152-155
ISBN : 978-2-913758-69-8
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Frédéric Gimello-Mesplomb, « Olivier Mœschler, *Le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/4547>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC

peu envahie par la philosophie comme par les sciences cognitives, et qui saurait s'adapter aux formes futures du cinéma lui-même, sans doute transformées par le digital et la démultiplication des écrans. Cette position ouverte élimine toute nécessité de conclusion définitive !

Michèle Lagny

Olivier Mœschler, *le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, collection « le savoir suisse », 2011, 140 p.

LES PRESSES POLYTECHNIQUES et universitaires romandes nous ont récemment livré, dans leur collection « Le savoir Suisse », un étonnant petit livre de 140 pages, en format poche, et à l'écriture dense : *le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics*. Son auteur, Olivier Mœschler, sociologue de la culture, auteur d'une thèse sur la genèse de la politique du cinéma en Suisse et sa réorientation vers le cinéma d'auteur (Université de Lausanne, 2008), n'analyse pas les films en critique, comme se fait fort de préciser la couverture de l'ouvrage, avertissant quiconque pourrait penser qu'il s'agit ici d'une nouvelle monographie sur le cinéma helvète. Il propose ni plus ni moins qu'une histoire institutionnelle du cinéma en Suisse depuis 1935. En dépit de son ambition ouvertement sociologique, la veine historique taraude cet ouvrage articulé en sept chapitres retraçant chronologiquement sept grands « moments » d'une histoire reconstituée en partie grâce aux archives de Swiss films (Centre suisse du cinéma) et étayée d'entretiens avec les directeurs de la Section cinéma. Trois acteurs collectifs sont passés au crible : le Département fédéral de l'intérieur, les professionnels suisses du cinéma, la clientèle des salles. S'inspirant des travaux de la nouvelle génération de sociologues

posant un regard pragmatique sur les politiques culturelles (Ethis, Thévenin, Dubois...), Mœschler met en tension les registres de justification de l'action (et surtout des réactions) du milieu suisse du cinéma, en se détachant des approches centrées seulement sur le champ de la création, pour y inclure l'État, mais aussi les spectateurs ordinaires. Proposant ainsi une sociologie de l'action à trois niveaux, l'auteur fait émerger un certain nombre de paradoxes riches d'enseignement.

D'abord, il apparaît que la Suisse s'est finalement dotée assez tôt, dès 1963, d'une véritable politique fédérale du cinéma, bien organisée, légalement financée, quand bien même l'existence d'une politique culturelle helvétique d'envergure nationale était volontairement refusée et laissée à la compétence des cantons. Découlant de cet état de fait, Mœschler ne manque pas de souligner les tensions qui se nouent, en Suisse, autour de la justification d'un système d'aides qualitatives destinées à développer un cinéma d'auteur(s) voisinant dans le même temps avec un système d'aides automatiques, aux relents clairement protectionnistes, visant plutôt au renforcement d'une industrie nationale. L'auteur fait de la Conférence sur le développement du cinématographe de Berne, en 1935, un moment-clé dans la genèse de l'intervention publique, en consacrant le chapitre 2 (« L'état spectateur : une première politique du cinéma et son avortement 1935-1945 ») aux jeux qui se trament durant près d'une décennie autour de ces questions. La confédération helvétique commence en effet à s'intéresser au cinéma depuis le succès en salles, en 1934, du premier « biopic » consacré au héros national Guillaume Tell. Dès lors, les projets de studios d'un « Hollywood sur Léman » fleurissent du côté de Montreux, mais aussi à Lugano, Bâle, Zurich... (p. 24). Pas moins de quatre rapports pour la promotion d'un cinéma « de qualité » sont produits en 1936, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la fécondité de l'actualité législative française avec les

rapports Clerc, De Carmoy et Petsche (voir Jacques Choukroun, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n°44, 2003, pp. 5-27). Parvenir à maintenir une qualité « standard » (mais populaire) du film de fiction suisse pour servir de rempart aux prétentions allemandes sur le marché ses salles (p. 28) est le fil d'Ariane qui parcourt l'histoire d'un cinéma aux ambitions locales plus qu'internationales. Le dernier chapitre, consacré aux enjeux actuels, ironise d'ailleurs sur la viabilité du slogan « populaire et de qualité » scandé par les directeurs succésifs de la Section cinéma. Cette intéressante analyse du registre de justification de la politique du cinéma helvétique identifie de nombreux autres points de clivage qui ne cessent de renvoyer directement ou indirectement à des situations voisines, notamment françaises et allemandes : l'auteurisme cinématographique et la tentation identitaire, l'opposition passagère de l'État au financement de la fiction (p. 68), la programmation « à la carte » des distributeurs en raison des goûts du public alémanique, les relations ambiguës entretenues avec l'Europe (Plan Media, Eurimages...), les pressions de la Section en raison de la surproduction de films (on apprend ainsi que la Suisse produit annuellement autant de films que la France, mais pour une part de marché ayant rarement dépassé les 3% sur les écrans durant les quarante dernières années, ce qui provoque des tensions politiques et industrielles récurrentes), etc. Cet ensemble de contradictions (qui défrayent parfois la chronique avec les Assises de Locarno de 1994, ou les tentatives de publication d'un « Livre Blanc ») est mis en exergue dans ce petit ouvrage passionnant, court et aisé à lire. On ne peut que se réjouir que la sociologie de la culture, où l'institution cinématographique était ces dernières années relativement peu abordée en raison de réticences concernant la « spécificité » du cinéma, produise aujourd'hui ce type de travaux.

Historiens ou politistes plus aguerris apprécieront cependant différemment les chapitres. Ainsi, le troisième (« L'État négociateur : vers une loi sur le cinéma 1945-1963 ») est davantage centré sur la construction de la politique suisse du cinéma par une Confédération qui caressa un temps des rêves hollywoodiens. Une impulsion est donnée à l'occasion de la remise de l'Oscar du meilleur scénario au film pacifiste de Léopold Lindtberg consacré aux enfants français recueillis par la Croix-Rouge (*Marie-Louise*, 1944), film qui connaîtra un important succès en salles en dehors des frontières helvétiques. Ce film ouvre la voie à des coproductions internationales associant les producteurs zurichois des studios Praesens (*les Anges marqués* de Fred Zinnemann, 1947) avant que l'État ne reprenne la main en encourageant des productions nationales destinées au marché des salles suisses. Cette stratégie de repli identitaire semble porter ses fruits puisque deux films tournés en dialecte (*Uli le valet de ferme* et *Uli le fermier* de Franz Schnyder, 1954 et 1955) réunissent plus d'un million et demi de spectateurs, rapportant à leurs producteurs quatre fois plus que leur coût. Les trois chapitres suivants (« L'État arbitre (1963-70) », « L'État mécène (1970-1993) » et « L'État opérateur (1993-2010) ») sont consacrés aux développements ultérieurs de la politique suisse, aux conflits professionnels (notamment au rôle joué par l'ASRF (Association suisse des réalisateurs fondée par Alain Tanner) et l'ARC (Association romande du cinéma) ou à l'analyse de dispositifs de financement comme « Succes Cinema » introduit en 1997 en réaction aux tentations de financement d'un cinéma trop populaire. Le dernier chapitre (« Les enjeux et les défis d'une politique du septième art »), essaye de revenir, en forme de conclusion, sur la dimension sociologique du propos après l'évocation historique ayant dominé la quasi-totalité de l'ouvrage, mais la tentative reste assez peu convaincante. Ainsi, Moeschler a parfois tendance à sur-interpréter les travaux d'économie culturelle du québécois

François Colbert, considéré comme « un grand analyste des politiques culturelles » (p. 126) ce qui le conduit à des usages maladroits de sa théorie des « trois stades » (2006). Callon, Heinich, Urfalino Morin ou Darré sont indistinctement convoqués, mais pour parvenir au constat que le cinéma suisse a, en définitive, connu trois âges d'or dont le premier s'est épanoui sans l'aide de l'État (p. 123), laissant ensuite la place à un « champ organisationnel » (Urfalino), zone de concurrence mais aussi « champ de production » (Bourdieu) né de la mise en place de diverses sources de subventions. Rien de très nouveau ici, l'auteur reconnaît d'ailleurs, dans les toutes dernières lignes de l'ouvrage, que toute politique du cinéma reste « indéniablement tributaire de l'histoire ». Mais c'est surtout dans les dernières pages que l'avis porté par Mœschler sur la politique suisse du cinéma s'exprime de manière plus limpide lorsqu'il conclut que « d'une politique qui était bien souvent perçue comme allant à l'encontre du public et de ses penchants, mais qui se concevait pour cette même raison "pour" lui – en misant sur son émancipation à moyen ou long terme –, on passe à une politique qui se veut pour le public. On lui donne ce qu'il demande. Mais on agit "contre" lui parce qu'on ne le croit pas capable de vouloir autre chose » (p. 133). Reste que la simple prise en compte du rôle du marché (comme outil de mesure de la qualité par les spectateurs et les pouvoirs publics) est la grande absente de l'ouvrage. Elle permettrait de relativiser et surtout de mieux comprendre ces coups de balancier contradictoires que Mœschler semble, en définitive, dénoncer comme autant d'errements de la politique fédérale helvétique du cinéma. Elle permettrait aussi, en changeant de focale et en considérant dans son ensemble la diversité des écrans de la sphère audiovisuelle (salles, mais aussi TV, DVD, VOD, P2P, *streaming*...) de mieux suivre la circulation des films et de savoir où disparaissent (ou plutôt sont vus) finalement tous ces films suisses dont il nous est souvent

rappelé qu'ils sont la conséquence d'un phénomène de surproduction encouragé par les subventions. Alors que le travail universitaire original fait plus de mille pages, on peut évidemment regretter dans cette édition de poche la disparition de l'appareil de notes de bas de pages, de même que la minceur de la bibliographie (notamment la liste des sources d'archives consultées auprès de Swiss films et du DFI). Mais surtout, à trop vouloir vulgariser, en raison des contraintes de la collection, l'auteur frôle de peu les raccourcis historiques. Ainsi l'opposition entre les concepts « Filmwirtschaft » (acteurs économiques du cinéma) et « Filmkultur » (artistes et milieux culturels attachés au 7^e art) expliquée par la seule opposition idéologique classique entre droite et gauche reste assez caricaturale (p. 41). Plus loin, en commentant la distribution socioprofessionnelle des 25 membres de la Commission fédérale du cinéma mise en place en 1963, l'auteur présente le cinéaste Alain Tanner comme le seul représentant, avec le délégué du festival de Locarno, de la vision « culturelle » (« Filmkultur ») du cinéma contre les visions mercantiles des producteurs et du « marché ». Or, pas moins de 9 sièges sur 25 sont pourvus par des organisations culturelles et/ou institutionnelles de spectateurs (p. 59), ce qui distingue singulièrement cette commission de ses homologues européennes de la même époque où les spectateurs n'avaient guère droit au chapitre en matière de jugement des films. En validant une distribution sociale des goûts qui ne serait fonction que des qualifications professionnelles des individus (il aurait d'ailleurs été intéressant de savoir sur quels critères ou sources s'appuie l'auteur pour valider le fait qu'à propos de cette commission « on en a souvent dénoncé l'incompétence » [p. 58]), l'auteur a parfois tendance à présenter les cinéastes comme des hommes de culture par excellence au contraire des spectateurs et surtout des producteurs, considérés comme incompétents pour juger de la qualité artistique des objets, une asymétrie qui paraît un peu abusive et trouble souvent le

plaisir de la lecture. Alors que le sous-titre propose au lecteur une observation tripartite (l'État, les professionnels, les publics), les publics suisses restent bien souvent au second plan de l'analyse, comme une masse uniforme, prétexte commode aux producteurs et aux politiques pour reconduire les subventions fédérales au cinéma comme le rappelle justement l'auteur, mais une masse largement méconnue, et dont le seul pluriel orthographique laisse seulement imaginer une diversité des attentes et des goûts.

L'autre interrogation qui ressort de ce petit livre concerne la fréquente confusion entretenue entre politique du cinéma et soutien à la production, tendance qui devient récurrente ces dernières années dans tous les travaux publiés sur le sujet. Comme chacun le sait, le soutien à la production n'est que l'un des nombreux axes d'intervention des pays qui se sont dotés d'une politique du cinéma, et la focalisation sur cette activité masque d'innombrables initiatives qui participent de plein droit à l'animation des politiques du cinéma. Qu'en est-il, par exemple, en Suisse en matière de politique d'éducation aux images, de restauration ou simplement de conservation des films (aucun mot n'est dit, par exemple, du rôle joué par la Cinémathèque suisse de Lausanne), de soutien aux salles, du devenir des films suisses après leur carrière en salle (télévision, DVD...), de valorisation des films (rôle des festivals dans la formation des spectateurs), ou simplement du rôle joué par la Section cinéma dans des secteurs moins exposés comme le court métrage ou la formation des professionnels ? Évidemment, le choix fait par l'auteur de prendre comme clef d'entrée la politique de soutien à la production de longs métrages permet d'obtenir très rapidement des faits saillants comme le montrent les passages « Commission fédérale, comités d'experts, jury » (pp. 58-60) ou celui sur les primes spéciales pour les maisons de production suisses connaissant des difficultés financières (pp. 63-64), mais on ne saurait limiter une politique

culturelle – *a fortiori* cinématographique –, à la seule redistribution de subsides publics. Si le soutien financier à la production est traité de manière rigoureuse, puisque tel était le propos central de la thèse, est-ce à dire que les autres secteurs de l'intervention publique pour le cinéma suisse sont parcellaires ou inexistants, ou peut-être simplement encore émergents ? Rien ne permet formellement de l'affirmer en l'état de la lecture. Il est vrai que l'exercice d'un ouvrage sur ce sujet dans la collection « Le savoir suisse », version transalpine de nos fameux « Que sais-je ? », relève de la gageure, et une publication de tout ou partie de la thèse sous un autre format serait sans doute précieuse.

Les puristes trouveront sans doute que l'on parle beaucoup de cinéma mais bien peu de films dans les travaux de cet acabit, et c'est sans doute un peu vrai, mais, loin des clichés résumant le cinéma suisse à quelques grands noms de cinéastes, ce jeune auteur parvient à brosser un vibrant portrait du petit milieu suisse du cinéma que les approches purement historiques ne faisaient qu'effleurer jusqu'ici. Et c'est sans doute là, malgré ses quelques imperfections, la principale qualité de cet ouvrage. Ajoutons que les titres et sous-titres des chapitres sont incisifs et pimentent, avec une pointe d'humour, l'aventure de la politique du cinéma suisse qu'Olivier Moeschler raconte à la manière d'une saga trépidante avec ses « figures » et ses clans. *Le Cinéma suisse, une politique culturelle en action* est un livre qui peut déjà rejoindre la bibliothèque de tout amateur d'histoire institutionnelle du cinéma. Pour les autres, ce travail, notamment pour son regard sociologique sur l'industrie suisse du cinéma et les informations de première main qu'il apporte, apparaît comme un bon complément des deux volumes de la monographie de Hervé Dumont et Maria Tortajada (*Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, tome I et II, Lausanne, Hauterive/Cinémathèque suisse/Gilles Attinger, 2007).

Frédéric Gimello-Mesplomb