Jean-Claude BATZ

CONTRIBUTIONS A LA DEFINITION ET A LA MISE EN ŒUVRE D'UNE POLITIQUE DE LA CINEMATOGRAPHIE EN COMMUNAUTE FRANCAISE DE BELGIQUE

(1960-1990)

INTRODUCTION

Membre du petit noyau fondateur de l'Insas en 1961/1962, il m'était d'emblée apparu que l'implantation à Bruxelles d'une grande école de cinéma et de télévision ne pouvait prendre sens que dans la mesure où la Belgique serait placée en situation de devenir un foyer d'activités cinématographiques et audiovisuelles, dans la mesure, si l'on consentait à prendre de la hauteur, où le projet naissant de l'Europe communautaire révélerait une vocation à assumer une grande politique européenne de la cinématographie et de l'audiovisuel. Le Traité de Rome venait d'être signé en 1957.

La réalité cinématographique de l'époque était brutale. Les filme étrangers, pour l'essentiel les films français et américains, saturaient le marché belge. A la faveur de la crise européenne de la fréquentation des salles cinématographiques, engendrée par le développement rapide de la jeune télévision, les films américains fortifiaient leurs positions commerciales, franchissant 40 % de parts du marché européen, tandis que les Majors d'Hollywood, prenant cette crise à contre-pied, mais accueillies en sauveurs, investissaient des capitaux considérables dans la production européenne, allant jusqu'à financer près de 90 % de la production anglaise et plus de 50 % de la production italienne dans le cours des années soixante. C'était l'époque où Jean-Jacques Servan-Schreiber publiait « Le défi américain ». C'est aussi en 1963 que, pour ma part, je publiais une étude sur « La mutation de l'industrie cinématographique américaine » [1], dans laquelle je cherchais notamment à identifier les voies et les mécanismes de cette politique expansionniste américaine (de nature financière et plus seulement commerciale, cette politique fut baptisée à Hollywood « the runaway production »).

L'Europe n'a pas relevé le défi américain. Elle s'est délibérément abandonnée à la seule logique des forces du marché, laquelle dans un contexte de fragilités structurelles, ne pouvait que s'avérer fatale. L'histoire en a fait la démonstration puisqu'aujourd'hui, la part américaine du marché cinématographique européen s'est élevée à près de 80 %, ce qui signifie qu'elle a doublé depuis les années 1960, ce qui signifie que sur 100 spectateurs européens, près de 80 vont voir des films américains. Dans le même temps, la fiction américaine, sous forme de films, téléfilms, séries et feuilletons, occupe une large position majoritaire dans la programmation de fiction des chaînes européennes de télévision.

Cette évolution s'accomplit sous la bannière de l'économie de profit, dans la compétition des taux de rentabilité et dans la lutte pour la domination des marchés, au gré de regroupements multimédia à l'échelle planétaire, faits de participations croisées, de fusions et concentrations d'entreprises, à l'occasion desquelles la cinématographique se fond dans l'audiovisuel, où l'audiovisuel s'arrime à l'industrie électronique et informatique sous l'égide du numérique, où les ensembles ainsi constitués s'agglomèrent avec les entreprises continentales des télécommunications et de la toile Internet, les derniers épisodes en date étant ceux du mariage A.O.L.-Time Warner et du premier mariage transatlantique Vivendi-Seagram-Universal.

Dès les années 1960, je pressentais la fatalité logique de cette évolution et je m'alarmais du lourd péril qu'elle faisait peser sur le cours de l'aventure humaine, sur la vivante authenticité des cultures, sur le destin des civilisations et de l'infiniment précieuse diversité des hommes et des peuples. Dans une petite étude prospective faite en 1971 à la demande du Conseil de l'Europe, je me hasardais à conjecturer [2] :

---

[1] In « A, propos de la crise de l'industrie du cinéma », Editions de l'Institut de sociologie de l'ULB, 142 p 1963

[2] Cette étude fut publiée par les Editions MAME en 1971.

« .... Si notre hypothèse devait se vérifier, si nous devons nous acheminer vers la constitution d'une industrie internationale du « message », formée de quelques vastes conglomérats d'entreprises, ... de grands monopoles de l'industrie culturelle, (ceux-ci) détiendraient à l'égard de l'humanité un pouvoir apocalyptique de conditionnement spirituel, moral et politique. Les dangers d'une telle évolution justifieraient davantage que la vigilance : l'adoption de mesures préventives propres à endiguer cette évolution ».

Nous voilà loin du compte.

Si je cherche aujourd'hui à reconnaître sens et cohérence à ma démarche, à une démarche qui fut persévérante au long des années et jusqu'à aujourd'hui, il me faut constater que c'est la préoccupation d'allumer un contre-feu face à ce péril qui a gouverné ma conduite et mes initiatives, la préoccupation d'oeuvrer, là où j'étais et dans la faible mesure de mes moyens, à soutenir la naissance et la vitalité d'activités de création et de production dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel.

Il ne s'agissait pas au premier chef de soutenir le droit des auteurs et des nations à l'expression audiovisuelle, pas plus que le droit des entreprises de production et de diffusion à l'existence. Il s'agissait d'abord et surtout de protéger les individus et les peuples contre la marée marchande des produits de marché, en l'occurrence hollywoodiens, entendons par là le tout venant de ces produits aseptisés, industrialisés, stéréotypés qui déferlent sur les écrans de la planète.

Faire naître et faire vivre, dans le domaine de l'audiovisuel, les oeuvres individuelles et les cultures nationales étaient bien sûr une ambition légitime et importante, mais ne constituait pas une fin en soi. Avant même d'être une fin seconde, c'était un moyen de sauvegarder l'essentiel, qui était ailleurs, en aval.

Encore une fois, il ne s'agissait pas tant de préserver, au titre d'une politique culturelle sectorielle, le secteur de l'audiovisuel national que de chercher à sauver, au titre d'un enjeu de civilisation, les individus et les peuples du péril de l'homogénéisation, que de sauvegarder la singularité de chaque individu et de chaque nation et, par là même, la diversité des hommes et des peuples.

Mon propos est de rassembler ici quelques documents susceptibles de retracer les origines de la politique cinématographique de la Belgique, de relater les événements et péripéties qui ont jalonné à ses débuts l'intervention promotrice des pouvoirs publics, dans la mesure du moins où je m'y suis trouvé personnellement impliqué. Je n'ai pas, en effet, la prétention de faire oeuvre de chroniqueur ou d'historien. Je veux et je dois me limiter à évoquer ce que fut ma contribution personnelle au processus institutionnel, spécialement à l'instauration des aides – sélectives – à la production de films.

Pour des raisons qui tiennent principalement à la situation du marché, au contexte commercial et financier, la naissance et le développement d'une cinématographie nationale sont liés et même subordonnés, en Belgique comme dans les autres pays européens, à un acte volontariste de la puissance publique. Cette circonstance, de nature originelle, explique que la genèse de la cinématographie belge est inséparable du problème de la définition et de la mise en oeuvre d'une politique d'Etat.

Le présent ouvrage se présente donc comme un recueil de textes que j'ai rédigés au gré des circonstances et qui ont cela en commun qu'ils concernent d'une manière ou de l'autre, le sujet de la politique cinématographique de l'Etat et, par la suite, de la Communauté française de Belgique qui a hérité des compétences étatiques en ce domaine.

Même si ce recueil ne s'adresse qu'à un public clairsemé et averti, il me faut solliciter l'indulgence de mes – rares – lecteurs. Si j'ai pris soin d'écarter de celui-ci nombre de textes de circonstance, ceux qui subsistent et se trouvent reproduits ci-après n'échappent pas au reproche de cultiver la répétition, des thèmes et des doléances. C'est là un témoignage d'une démarche revendicative qui s'est prolongée dans le temps et qui, face à l'inertie du pouvoir, n'a pu réaliser quelqu'avancée qu'à force de revenir à la charge.

Qu'on veuille bien pardonner aussi la présentation formelle des documents. Je les ai reproduits semblables aux originaux, tels que les moyens dactylographiques et financiers de l'époque avaient permis de les établir, c'est-à-dire dans une typographie souffreteuse et sur un papier qui prenait mal l'encre de la machine à stenciler. Je n'évoquerai que pour mémoire la survivance des coquilles et fautes de frappe.

* * *

J'en viens donc à mon sujet. L'époque est celle des années soixante. L'intérêt que porte l'Etat national à la cause cinématographique se concrétise principalement - mais néanmoins confidentiellement – dans l'adoption par le Ministère des Affaires économiques, d'un régime d'aide (automatique) à la production de films (arrêté royal du 14 nov.1952) et dans la mise en place par le Ministère de l'Instruction publique d'un « Service cinématographique », chargé à l'origine de produire un matériel scolaire de films didactiques.

Le régime d'aide automatique institué en 1952 par le Ministre des Affaires économiques, Monsieur Duvieusart, l'avait été sur les instances de Monsieur Georges Fannoy et de la société de films d'actualités qu'il dirigeait, la société « Belgavox », à l'époque menacée dans sa survie par les actualités américaines (Movietone) et françaises (Pathé). Profitant de l'humeur bienveillante du Ministre, nombre de cinéastes, réalisateurs et producteurs de courts métrages s'étaient mis en devoir de plaider leur cause, afin de prendre le train en marche et de s'y ménager quelque place, ce à quoi ils réussirent.

Le budget attaché à cette initiative était et devait toutefois rester modeste. Par ailleurs, les mécanismes institués devaient nécessairement aboutir à privilégier les films d'actualités et les courts métrages et à si bien pénaliser les fils de long métrage que ce régime ne pouvait que décourager leur production.

Quant au service cinématographique du Ministère de l'Instruction publique créé au lendemain de la deuxième guerre mondiale et dirigé successivement par Fernand Rigot et Paul Louyet, il allait connaître une surprenante évolution, passant de la production du film didactique à celle du court métrage documentaire pour dériver ensuite vers le court métrage de fiction et s'aventurer même dans un projet de long métrage de fiction (le « Trans Europ Express » d'Alain Robbe Grillet), aventure qui prendra un tour rocambolesque et qui lui sera funeste, car elle sera à l'origine de la décision de le dissoudre.

Mais le début des années soixante, c'est aussi la naissance de l'Insas (Institut national supérieur des Arts du Spectacle). La création de la première école de cinéma et de télévision, l'IAD, date de 1958. Dès 1960, le Ministre de l'Education nationale, Victor Lacock, charge l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles et singulièrement Raymond Ravar, directeur au sein de l'Institut du « Centre d'étude du cinéma, de la radiotélévision et du théâtre » d'instruire le projet de la création, dans le réseau scolaire de l'Etat, d'une école supérieure dispensant son enseignement dans ces domaines. Ce projet est personnellement et résolument soutenu par le secrétaire général du Ministère, M. Seeldrayers. En 1961, je me trouve moi-même mêlé au projet, appelé par Raymond Ravar à oeuvrer avec lui à dessiner la structure institutionnelle et administrative de l'établissement, à définir les matières et les programmes d'enseignement, à établir la nomenclature des équipements techniques, à concevoir les principes de méthodologie et de pédagogie adaptés à cet enseignement nouveau, à réfléchir à la formation du corps professoral. Notre petit noyau fondateur comprend aussi André Delvaux, Jean Brismée, Paul Anrieu et Ghislain Cloquet, lequel apportera, outre son talent, son intelligence et sa rigueur, la précieuse expérience qu'il a tirée de sa participation à la création de l'Idhec, l'école française de cinéma. L'arrêté de création de l'Insas est pris en 1962. L'école ouvre ses portes en automne de la même année. Raymond Ravar en prend la direction.

Quant à moi, je rejoindrai l'Insas en 1964 pour y diriger son bureau d'études et sa section de production, ainsi que pour y faire un enseignement que j'y poursuivrai 25 ans durant sur les problèmes économiques et juridiques de la cinématographie. Mais, entre-temps et dès 1962, je suis appelé par le directeur de l'Institut de Sociologie, Arthur Doucy, à occuper la place laissée vacante par le départ de Raymond Ravar à la direction du « Centre d'étude du cinéma, de la radiotélévision et du théâtre », ainsi que du « Séminaire du film ».

C'est dans le cadre de ces institutions académiques que je serai amené à organiser :

- du 2 au 6 décembre 1963, le colloque national sur « Les problèmes du sous-développement des films en Belgique » ;

- du 28 au 30 avril 1968, le colloque européen sur « Les voies et moyens d'une politique commune de la cinématographie dans le Marché commun ».

* * *

Le colloque de l'Institut de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles sur « Le problème de la production de films en Belgique » (décembre 1963)

Ouvrant en 1962 les activités du « Séminaire du Film » sous la présidence du Ministre (de la Justice si j'ai bon souvenir) Pierre Vermeylen, lequel présidait également la Cinémathèque royale de Belgique, j'avais choisi de faire une conférence sur le sujet du régime d'aide au cinéma institué par le Ministère des Affaires économiques. Mon discours était critique, en cela que je dénonçais l'incapacité congénitale de ce régime à promouvoir d'une quelconque manière une production significative de films de lon métrage.

Dans le débat qui suit, Pierre Vermeylen me fit observer que si la critique est aisée, l'art est difficile. « Que proposez-vous ? », me dit-il. Placé au pied du mur, je demandai répit et délai

pour assurer ma réflexion et formuler un projet qui puisse être opérationnel au plan de son destin politique. En fait, il me fallut une année pour faire aboutir mon propos.

Je commençai par écrire un texte traitant in extenso le sujet, par réunir ensuite un groupe de réflexion composé principalement de professionnels – réalisateurs, producteurs et techniciens -, auxquels je soumettais, de quinzaine en quinzaine, l'un ou l'autre chapitre, retirant des débats les observations qui me semblaient devoir fortifier le projet, tout en veillant à en conserver les axes logiques et la cohérence globale.

Ainsi retouché au long de ce processus consultatif, mon texte initial devient le rapport introductif au colloque sur le sous-développement de la production de films en Belgique (ce rapport se trouve reproduit ci-après, pages 1 à 116).

Le colloque se tint sous la présidence du Gouverneur (de la province d'Anvers) Richard Declerck, dans les locaux de l'Institut de Sociologie au Parc Léopold, une semaine durant, du 2 au 6 décembre 1963, rassemblant quelque deux cents participants. (voir les "Actes du colloque", pages 117 à 284).

Les premières journées du colloque furent consacrées à identifier l'importance des enjeux, à faire le point sur la situation de la cinématographie nationale et à débattre des principales propositions contenues dans le rapport introductif, sous les titres concernant la promotion par les pouvoirs publics des activités de production de films, à savoir :

- l'instauration d'aides sélectives à la production, sous forme de crédits remboursables, prêts et avances sur recettes ou sous forme de primes et autres subventions à fonds perdus ;

- la mise en place d'un institut national du film, organisme « parastatal » bénéficiant de la plus large autonomie de gestion et d'une plénitude de compétences pour conduire, avec le concours du milieu professionnel, la politique cinématographique du pays, conçue dans sa globalité ;

- l'affectation de ressources financières importantes à la mise en oeuvre de ces programmes et activités, notamment sous la forme d'une dotation budgétaire initiale.

Les quatrième et cinquième journées furent employées à débattre de deux sujets que j'avais pris l'initiative de traiter et d'intégrer dans le rapport introductif. Je jugeais qu'ils revêtaient une importance majeure pour l'avenir de la cinématographie, pour les perspectives que l'on pouvait ouvrir à la cinématographie belge en particulier.

La quatrième journée fut ainsi consacrée à la question de la relation entre le cinéma et la télévision, à la nécessité d'une collaboration inscrite en quelque sorte dans le patrimoine génétique de ces deux média, collaboration appelée à prendre principalement la forme de la coproduction, perspective que de nombreux représentants de la cinématographie considéraient à l'époque comme iconoclaste, tandis que nombre de représentants de la télévision publique redoutaient qu'il s'agisse d'une concession à la frivolité.

Quant à moi, au-delà du débat sur cette hypothétique mésalliance, la fatalité de ce mariage inévitable me semblait devoir gagner à être préméditée et organisée.

La cinquième et dernière journée du colloque s'attacha à situer l'avenir de la cinématographie dans le processus historique de l'avènement du marché commun européen et, singulièrement, dans le contexte périlleux de l'article 92 du Traité de Rome, dont on sait qu'il prohibe les aides d'Etat susceptibles de fausser l'égalité des conditions de la concurrence à l'intérieur du grand marché.

J'ai été amené à cette occasion et dans les années qui suivirent, à défendre vis-à-vis des responsables de la Commission européenne (M. Armand Saclé à la Direction générale de la Concurrence et M. Luigi de Pascale à la Direction générale du Marché intérieur) le point de vue que cette égalité n'exigeait pas nécessairement la suppression des aides d'Etat à la production cinématographique, mais pouvait se satisfaire d'un nivellement par le haut, c'est-à-dire du maintien, puis de la généralisation progressive à tous les pays européens de ces aides d'Etat, dès lors que pareille évolution se placerait délibérément sous la bannière du concept d'« harmonisation ».

Cette politique d'harmonisation des aides cinématographiques nationales devait devenir, dans les années soixante, la politique à tout le moins officieuse des autorités du Marché commun, à la faveur de laquelle les pays membres ont bénéficié d'une tolérance leur donnant licence de perpétuer et/ou de développer leur soutien à leur productions nationales de films.

* * *

Je me permettrai ici un petit aparté avec mon lecteur. Les années soixante furent des années de chute libre de la fréquentation des salles cinématographiques. Cette chute, corrélative au développement impétueux de la jeune télévision, engendra une crise grave, marquée par des fermetures de salles, des faillites multiples d'entreprises de production et de distribution. Cette crise structurelle profonde, conjuguée avec la montée en puissance hégémonique des « majors » américaines, puissance encore dynamisée par leur politique d'investissements massifs dans la production européenne, conjuguée encore avec la précarité d'aides nationales dont le maintien se trouvait subordonné à une simple tolérance des autorités communautaires, toutes ces circonstances allaient me convaincre de renoncer à chercher aux problèmes de la cinématographie une solution durable dans le cadre national, allaient me conduire à prendre le parti de traiter frontalement le problème à l'échelle territoriale du continent européen, dans le cadre institutionnel communautaire.

J'ai donc organisé, avec le concours de Claude Degand, chef du service de la documentation au Centre national de la Cinématographie française, en collaboration avec la présidence de la Commission européenne et la participation des pouvoirs publics de tutelle et des associations professionnelles des pays membres, un colloque qui s'est tenu à l'Institut de Sociologie de l'U.L.B. du 28 au 30 avril 1968, sur le thème : « Les voies et moyens d'une politique commune de la cinématographie dans le Marché commun ».

Parmi les idées fondamentales du rapport introductif que je proposais à la réflexion des participants, il y avait cette idée que le saut d'échelle territorial, du cadre national au cadre continental européen, commandait une mutation des techniques de l'intervention promotrice de la puissance publique et, principalement, la valorisation du secteur de la distribution en tant que clef de voûte d'un grand marché continental. Cette politique communautaire novatrice

devait se proposer de susciter la mise en place d'un réseau européen de chaînes de distribution, ramifiées à l'échelle du continent, ainsi que d'un fonds européen de garantie, finançant les producteurs en partenariat avec ce réseau.

Il est amusant de relever qu'après un silence de plus de 25 ans sur le sujet d'une politique commune, l'Union européenne en revienne aujourd'hui à reprendre ces deux idées (priorité à la distribution, mise en place d'un fonds de garantie) dans le cadre de son plan MEDIA, encore que sous des formes fort dénaturées et très rabougries. Le budget audiovisuel de l'Union est ainsi inférieur à un pour mille du budget communautaire. Il atteint 8 % du budget que l'Union consacre aux planteurs de tabac. Par ailleurs, son fonds de garantie fonctionne en partenariat avec les banques et non plus avec le réseau de diffusion. Cette parcimonie témoigne de l'aveuglement et du philistinisme de l'institution communautaire. Cette collusion est une illustration contemporaine de la parabole des marchands du temple. Les princes européens qui nous gouvernent auraient-ils une âme de boutiquiers ?

Mais foin de persiflages. Il est temps de clore cette digression et d'en revenir à notre colloque de décembre 1963.

* * *

Ouvert par un discours du Ministre de la Justice Pierre Vermeylen, clôturé par un discours du Ministre de l'Education nationale et de la Culture, Henri Janne, placé sous la présidence journalière du Gouverneur Richard Declerck, ce colloque avait d'autant plus de raison d'avoir l'oreille du Gouvernement que le premier Ministre, Théo Lefebvre, se trouvait a priori acquis à l'idée d'une importante initiative du pouvoir exécutif en ce domaine.

Invité donc à soumettre au Gouvernement un projet opérationnel, c'est-à-dire un texte rédigé de manière suffisamment ordonnée et précise pour permettre son exploitation législative et réglementaire, j'établis le projet sollicité (voir pages 285 à 315) et convoquai, dans le courant du mois de mars 1964, une commission d'une trentaine de personnes représentatives, afin d'en faire collectivement l'examen. Plusieurs dizaines d'amendements furent retenus. C'est donc un texte ainsi remanié, organisé sous la forme d'un projet de loi, que je remis aux ministres intéressés en mai 1964, après l'avoir présenté à une seconde réunion de la Commission le 12 mai 1964.

Sur quoi vinrent les vacances d'été, puis la rentrée parlementaire, enfin, l'automne s'avançant, un événement brutal qui, pour être banal et commun, n'en devait pas moins remettre en question, dans son entier, le long et patient cheminement de notre démarche : le gouvernement chuta. Pour une raison dont le souvenir m'échappe, le gouvernement de Théo Lefebvre fut contraint à la démission.

Tout était donc à refaire. Du moins, c'est sous cet aspect catastrophique que notre découragement a compris l'événement. Pourtant, à ma surprise, il devait bientôt nous apparaître que notre déception et notre découragement n'étaient pas totalement fondés. Nous allions nous apercevoir qu'une graine perdue avait trouvé le moyen de germer.

L'arrêté royal pris le 10 novembre 1964 par le Secrétaire d'Etat à la Culture flamande, adjoint au Ministre de l'Education nationale, Renaat van Elslande, arrêté créant le Conseil supérieur de la cinématographie (flamande) et la Commission de sélection des films (flamands).

Peu de temps avant que ne tombe le gouvernement, le Secrétaire d'Etat à la Culture flamande Renaat van Elslande, qui fut depuis notre Ministre des Affaires étrangères, mais qui à l'époque se trouvait placé dans une position marginale qui n'attirait pas l'attention sur lui, prit et fit promulguer un arrêté royal portant création d'un Conseil supérieur de la cinématographie (flamande) et d'une Commission de sélection, habilitée à accueillir, au bénéfice d'une aide sélective, les films flamands dont les projets lui seraient soumis. Dotée au départ de moyens budgétaires confidentiels, rien n'interdisait de penser que cette institution était promise à meilleure fortune, que la graine contenait l'arbre en puissance.

Quelle était la signification de l'initiative du Secrétaire d'Etat Renaat van Elslande ? Lors du colloque, en décembre 1963, lors des réunions de la commission, en mars et mai 1964, il était apparu que les représentants de la partie flamande du pays, ainsi M.Joz van Liempt, marquaient plus que de l'inquiétude ou de la contrariété à l'égard du caractère unitariste du projet, concrétisé dans le parti d'en confier le destin à un « institut du film », c'est-à-dire à une entité institutionnelle nationale. En fait, il devait se révéler progressivement au fil des mois que la perspective flamande était celle du dédoublement communautaire des compétences culturelles et que la position adoptée dès 1964 sur la question d'un institut national du film préfigurait déjà le futur processus de dédoublement qui, dès 1965, allait prendre corps avec la création, au sein du gouvernement, de deux Ministères de la Culture. Séparés et autonomes.

Dans le cas précis de la cinématographie, la partie flamande pouvait légitimement nourrir appréhensions et réticences face à un projet qui, à ses yeux, ne pouvait guère échapper aux pesanteurs de la gravitation autour du bloc des puissances cinématographiques de l'époque, à savoir la France et l'Italie. Les forces naturelles d'attraction devaient nécessairement favoriser un axe de coproduction avec la France, ce qui accréditait corrélativement le risque d'une marginalisation des projets émanant de la communauté culturelle flamande.

J'incline à penser que j'ai commis, à l'époque, une erreur d'appréciation. Alors que l'opposition flamande au caractère unitariste du projet, sans être ouvertement déclarée, était néanmoins suffisamment évidente pour convaincre un esprit attentif de chercher une voie alternative, je me suis obstiné à plaider la cause de l'unitarisme dans une longue note que j'ai remise aux participants à la réunion de la commission du 12 mai 1964 (voir ci-après, pages 316 à 327, la note « A propos de l'assistance de l'Etat à la production de films et de la dualité linguistique en Belgique ». J'étais convaincu de la pertinence de mes arguments. Je n'étais malheureusement pas suffisamment conscient qu'ils étaient, au moment même où je les exposais, déjà contredits et dépassés par une évolution politique irréversible.

Le Secrétaire d'Etat Renaat van Elslande, qui avait suivi les travaux du colloque avec intérêt et sympathie, était acquis à l'idée d'une initiative gouvernementale pour soutenir la naissance et le développement des activités de réalisation et de production de films dans le pays. Dans le même temps, il était soucieux de sauvegarder la liberté de manoeuvre de la communauté flamande et de se prémunir contre le risque de voir l'apport budgétaire de la Flandre se dissoudre peu ou prou dans des projets qui ne la concerneraient pas. Confronté à l'urgence,

placé devant l'imminence de la chute du gouvernement, il ne disposait pas du répit nécessaire pour mettre en chantier un projet qui aurait été institutionnellement et budgétairement lourd. Il lui fallait aller vite, improviser avec les moyens du bord. C'est ainsi que, par un arrêté pris in extremis à l'automne 1964, il créa un Conseil (à compétence consultative) et une Commission de sélection, dotant celle-ci d'un budget qui, pour être misérable, avait le mérite de réserver l'avenir. Prenant date et marquant symbole, il plantait la graine, laissant à d'autres le soin de la faire germer et prospérer.

* * *

Le « Comité de coordination du cinéma belge »

Dans la foulée du colloque de 1963 fut créé, sous la présidence du Gouverneur Richard Declerck, un « Comité de coordination du cinéma belge », lequel regroupa d'emblée l'ensemble des secteurs professionnels et des autres organismes implantés dans le giron de la cinématographie. Au long des années, avec la très active participation de personnalités nombreuses – dont Dimitri Balachoff, qui en assurait le secrétariat, mais aussi Luc Hemelaers, Henri Storck, Hervé Thys, Lucien Deroisy, Francis Bolen, Costia de Renesse, Georges Lust pour ne citer que ceux-là – ce Comité allait multiplier les démarches, hanter les antichambres ministérielles et déployer au sein du milieu politique, une action persévérante visant tant à une prise de conscience de l'enjeu cinématographique (et audiovisuel) qu'à obtenir corrélativement des majorations successives de la mise budgétaire des pouvoirs publics, l'initiative privée se trouvant dans l'incapacité de relever, seule, les défis d'un marché complètement engorgé par les films étrangers.

En 1967, autant que je me souvienne, je pris l'initiative d'écrire un « Manifeste » qu'il me fallut préalablement négocier avec toutes et chacune des nombreuses parties signataires, afin de permettre au Comité de fonder sa démarche revendicative sur une plate-forme commune et, ce faisant, d'affermir l'unité de ses multiples composantes (le texte de ce « Manifeste » se trouve reproduit ci-après, aux pages 345 à 354).

L'institution en 1965 des deux Ministères de la Culture (française et flamande)

L'arrêté royal du 22 juin 1967 pris par le Ministre de la Culture française

Le gouvernement mis en place en 1965 institue deux nouveaux ministères : le Ministère de la Culture française et le Ministère de la Culture flamande, lesquels reçurent au berceau compétence sur le domaine cinématographique. Soucieux de leur donner des moyens d'existence en ce domaine, le gouvernement les dota de la promesse de se partager par moitiés le budget de l'ex-Service cinématographique du Ministère de l'Education nationale, dont il ordonna le transfert. Les crédits budgétaires quittèrent comme prévu l'Education nationale, mais n'arrivèrent jamais aux Ministères de la Culture. L'aléa bureaucratique voulut que, cheminant dans l'univers labyrinthique et courtelinesque du Ministère du Budget – dont le Ministre de tutelle était à l'époque Willy Declercq -, ils furent happés dans une chausse-trappe dont ils ne ressurgirent jamais, laissant nus, frileux et démunis les jeunes départements cinématographiques qui tels des prématurés, venaient d'éclore trop tôt.

Le Ministère de la Culture française se trouva d'emblée confronté à la nécessité de fixer un cadre institutionnel à son action dans le domaine cinématographique. Sans plus se poser de questions ou songer à ouvrir débat ou consultation, sans plus davantage s'attarder sur l'idée de la création d'un institut autonome (à l'exemple du « Centre national de la Cinématographie française »), il prit dans l'improvisation le parti de la facilité, celui d'aligner sa politique sur celle inaugurée en 1964 par la Communauté flamande. Pourtant, c'est seulement par un arrêté royal du 22 juin 1967 que furent tardivement institués les organes homologues, c'est-à-dire le « Conseil supérieur de la Culture cinématographique » et la « Commission de sélection des films ». Ce retard est dû pour l'essentiel à d'interminables – et minables – atermoiements politiciens, entretenus par la manie de désigner, dans chaque corporation représentée (producteurs, distributeurs, auteurs, etc.), trois personnes à leur tour représentatives des trois partis politiques dits « nationaux ». Pauvre Belgique, comme disait l'autre.

Le « Conseil supérieur de la Culture cinématographique »

La pédanterie de cette surprenante appellation doit m'autoriser, à l'exemple de tous ceux qui furent mes collègues au sein de cette institution, à l'appeler plus familièrement le « Conseil supérieur ». Une fois mis en place, le Conseil supérieur, donc, siégea quelques années durant sous la présidence de William Ugeux, prolongeant même son existence au-delà du mandat de ses membres, pour finalement mourir de sa belle mort, faute d'un renouvellement des mandats, dans le milieu des années septante.

Ce trépas d'une instance consultative créée pour donner, d'initiative ou à sa demande, des avis au Ministre, fait entendre de manière assourdissante que les ministres de tutelle de la cinématographie qui se sont succédés depuis 25 ans ont estimé n'avoir besoin de l'avis de personne, préférant conduire désormais à leur guise leur politique cinématographique et audiovisuelle.

Avant qu'il ne trépasse, j'avais toutefois pris l'initiative de soumettre deux notes au Conseil supérieur, à la délibération de mes collègues :

- le 21 janvier 1974, une note intitulée 'Pour un réaménagement de certaines modalités de l'aide gouvernementale à la production cinématographique » (ce texte se trouve reproduit ci-après, aux pages 355 à 364) ;

- le 18 mars 1974, un « Projet de recommandations à discuter en séance du 27 mars 1974 » (ce texte est reproduit aux pages 365 et 366).

Les propositions de recommandations contenues dans ces notes furent discutées au cours de multiples réunions du Conseil (en 1974, séances des 6 février, 13 mars, 27 mars, 24 avril, 3 mai, 5 juin, 21 juin ; en 1975, séances des 24 février, 30 avril, ...). Le débat s'est cependant focalisé sur deux sujets, faisant l'objet des recommandations n° 5 et n° 8 du projet mentionné ci-avant du 18 mars 1974.

La recommandation n° 5 concernait la création d'ateliers de production auprès des écoles de cinéma-télévision. Au terme des débats du Conseil, cette recommandation a abouti à un avis donné par le Conseil supérieur au Ministre de la Culture française en juin 1974, préconisant la création de ces ateliers de production (le texte de cet avis est reproduit ci-après, aux pages 367 et 368).

Après approbation par le Ministre de cet avis, l'« Atelier de réalisation et de recherches cinéma-vidéo » fut créé auprès de l'INSAS en novembre 1974. J'en ai assuré la présidence pendant 25 ans.

Cela dit, il convient d'observer que la création des ateliers a rencontré la résistance prolongée de plusieurs représentants des milieux professionnels de la production et de la distribution au sein du Conseil. Inquiets de ce que les ateliers pourraient préfigurer le développement d'un tiers secteur associatif subsidié, susceptible de se révéler compétitif dans le partage des ressources budgétaires disponibles, leur résistance a multiplié les détours dilatoires et ne fut surmontée qu'à l'usure et face à l'évidence d'une majorité favorable.

Il convient encore de se rappeler que divers membres du Conseil, mais aussi et d'abord l'Administrateur général du Ministère de la Culture française, Monsieur Jean Remiche, n'ont cessé d'insister sur le fait qu'il n'appartenait en aucune manière au Ministère de la Culture de suppléer aux carences du Ministère de l'Education nationale. Conséquemment, si l'on pouvait consentir à créer les ateliers « auprès » des écoles, il fallait par contre s'interdire de les considérer comme des ateliers « d »'écoles, c'est-à-dire comme des instruments scolaires au service d'un propos pédagogique ou d'une activité relevant des programmes scolaires.

En dépit qu'elle fut affirmée solennellement et qu'elle soit plus que fondée en droit et en fait, cette condition fixée initialement à l'existence des ateliers et confirmée par leur autonomie statutaire, a été constamment ignorée par les écoles. Par le biais de la coproduction (mise à disposition de leurs matériels et installations techniques) et par leur poids administratif (disponibilité des équipes définie par leur programmation), elles ont continuellement cherché à scolariser le propos des ateliers, à réglementer leur démarche, tendant à les considérer comme des organes-satellites chargés passivement de la production des films de fin d'études de leurs étudiants.

Là où il aurait fallu accueillir les libres initiatives, les projets spontanés, le talent et l'invention, l'humeur libertaire de la véritable création, l'école a fait régner la justice distributive, les règlements, cahiers de charges et autres chicanes. Elle a d'abord songé à battre diplôme sur le pactole du Ministère de la Culture, lequel, il faut le regretter, sinon le dénoncer, ne s'en est pas autrement formalisé, oubliant de la sorte l'esprit de l'acte fondateur.

La recommandation n° 8 visait, quant à elle à <u>équilibrer le rapport de forces entre le producteur et le réalisateur</u>, que la pratique établie par la Commission de sélection avait laissé dériver au détriment de ce dernier, en réservant au seul producteur le statut d'interlocuteur agréé. Seul le producteur était admis à soumettre à la Commission le dossier du projet de film (essentiellement le scénario et le devis). Seul encore le producteur était placé en situation de bénéficier de la promesse d'une avance sur recettes. Seul enfin, et c'était là le seul aspect normal de la procédure, il était habilité à recueillir et à gérer cette avance sur recettes.

Dans le même temps qu'elle écartait le réalisateur du dialogue avec la Commission, cette pratique la positionnait en situation de quémandeur vis-à-vis du producteur. Avec pour seul bagage son scénario, il lui appartenait de solliciter et de convaincre le producteur de vouloir bien s'entremettre pour présenter son projet à la Commission, moyennant adjonction d'un devis et de quelques informations susceptibles de parfaire le dossier.

Dans l'hypothèse où la Commission accueillait le projet, ce n'est pas le réalisateur-auteur du scénario qu'elle intronisait – en dépit qu'elle fondait généralement son intime conviction sur

la lecture du scénario -. C'était au producteur qu'elle faisait la promesse de l'avance sur recettes. Muni de cette promesse, le producteur devenait le partenaire obligé du réalisateur, lequel, sous peine de perdre le bénéfice de l'avance consentie à son projet, se voyait interdire de changer de producteur, ce qui revient à dire qu'il se voyait contraint de subir la loi contractuelle de son partenaire. Pour peu que ce dernier soit enclin à prendre quelque licence avec la moralité – ce qui, à l'époque, arrivait malheureusement plus souvent qu'il n'était souhaitable -, le réalisateur se voyait raboter son salaire ou ses droits d'auteur, se voyait rejeté en participation sur la recette, voyait son projet réduit à la portion congrue : durée de tournage comprimée, allocation de pellicule rabattue, choix de comédiens et techniciens refusés, etc.

Ma recommandation visait à instituer une procédure alternative, autorisant le réalisateur, au même titre que le producteur, à présenter lui-même et directement son projet à la Commission et à le faire admettre au bénéfice d'une avance sur recettes. Cette modification de procédure suffisait à renverser le rapport de forces. Elle devait permettre au réalisateur d'aborder le producteur avec cette promesse en poche, non plus seulement en sa qualité d'auteur du scénario, mais aussi en sa qualité de titulaire d'un projet bénéficiaire d'une avance, dont chacun savait qu'elle constituait l'apport financier fondamental de la production du film.

La recommandation rencontra une âpre opposition des producteurs en place et le débat finit par s'enliser. Mais en dépit de cette issue confuse, il influa sur le cours des choses, contribuant à multiplier le nombre des réalisateurs-producteurs, à dynamiser leur mouvement, lequel devait prendre forme associative et marquer jusqu'à ce jour l'histoire de la production de films en Belgique.

L'épisode des contrats d'emploi et de la convention collective entre producteurs et techniciens

Dans le même temps, on peut rappeler que divers producteurs entretenaient une autre controverse, un autre conflit, devrait-on dire, avec, cette fois, les techniciens.

Les producteurs dont nous parlons avaient adopté la pratique d'engager tout ou partie des techniciens formant les équipes de réalisation au contrat d'entreprise et non pas au contrat d'emploi.

Cette pratique leur permettait, et c'est en quoi elle était très lucrative, de faire l'économie des cotisations patronales qu'ils auraient autrement dû verser aux caisses de la sécurité sociale, cotisations substantielles dont l'importance atteignait quelque 40 % des rémunérations.

Symétriquement, cette pratique conférait aux techniciens le statut d'entrepreneurs indépendants, ce qui les privait des avantages attachés à la condition salariée, ainsi du bénéfice des assurances sociales instituées par la loi en faveur des travailleurs salariés, spécialement de l'assurance chômage et de l'assurance vieillesse (pensions de retraite).

Dommageable et pour tout dire scandaleuse an plan de l'équité sociale, cette pratique était aussi illégale au point de vue de la norme juridique. Il était en effet incontestable qu'en dépit du statut prétendûment indépendant dans lequel ils entendaient cantonner leurs techniciens, les producteurs concernés continuaient de s'arroger le droit exclusif de fixer pour chacun d'eux les programmes, les lieux, les dates et les horaires de leurs prestations, ce qui suffisait à

établir surabondamment la réalité du rapport d'autorité hiérarchique qui caractérise en propre le contrat d'emploi aux yeux de la loi.

A l'initiative de Gilbert Breemans, Jacqueline Louis, Charlie Van Damme et quelques autres, un syndicat se constitua au sein de la FGTB, rassemblant d'emblée nombre de techniciens. Il demanda aux producteurs de généraliser l'usage du contrat d'emploi et d'engager la négociation d'une convention collective. Devant le refus persévérant et pour tout dire arrogant des producteurs d'entendre leurs arguments et revendications, il fallut que les fonctionnaires des services ministériels de l'inspection du travail, alertés, viennent constater sur place les infractions à la loi, à savoir que les contrats qui liaient les techniciens de l'équipe aux producteurs étaient improprement et abusivement dénommés par ces derniers des contrats d'entreprise, alors que les éléments de fait et de droit commandaient de les considérer comme des contrats d'emploi.

Du jour au lendemain, les producteurs concernés se trouvèrent mis en demeure de régulariser leur situation et placés sous la menace d'avoir à payer, à concurrence de sommes considérables, des rappels de cotisations arriérées, impayées depuis des années, et des amendes plusieurs fois supérieures aux cotisations éludées.

Ce coup de semonce ouvrait sur un cataclysme financier. Battant précipitamment en retraite, les producteurs échappèrent à la punition légale grâce à la volonté de conciliation et d'apaisement dont fit preuve le syndicat des techniciens. Ils se tirèrent de ce mauvais pas en acceptant d'adopter le contrat d'emploi dans les rapports de travail avec les techniciens et de signer une convention collective avec ces derniers.

Il n'est pas indifférent, par ailleurs, de rappeler que le Ministère de la Culture, qui a compétence de tutelle sur la cinématographie, a toléré des années durant cette situation connue de chacun, sans jamais trouver à y redire, sans jamais songer à suspendre ses avances aux producteurs fautifs, ni à retenir sur celles-ci les cotisations éludées, en dépit que cette situation fut lourdement illégale et abusive.

L'épisode du groupe de réflexion dit du « Palais royal »

A l'instar de ce que fit la Reine Elizabeth dans le domaine de la musique, le Roi Baudouin et la Reine Fabiola avaient conçu en 1980 le projet d'associer leur nom et leur autorité morale à la cause d'un vigoureux essor de la cinématographie nationale et d'initier le mouvement par une grande manifestation, qui aurait réuni au Palais, autour de ce projet, les milieux de la culture et de la presse, de la politique et de l'économie, de manière à frapper l'opinion et à interpeller, sinon à bousculer, les décideurs.

Encore fallait-il que ce projet, nécessairement adossé aux missions de la puissance publique, prenne la forme d'un programme ou d'un manifeste, l'idée étant acquise que celui-ci devait être l'occasion de repenser les dimensions institutionnelle et budgétaire de l'intervention des pouvoirs publics.

Henri Storck, qui avait l'oreille des souverains et qui avait dès l'origine joué le rôle d'animateur de ce projet, fut chargé de réunir quelques personnes susceptibles de former un petit groupe de réflexion, qui serait placé sous la présidence du secrétaire particulier de la

reine, Monsieur Cardon de Lichtbuer. C'est ainsi qu'Henri Storck a invité, hors de tout souci de représentativité, André Delvaux, Dimitri Balachoff, Chantal Akerman, Jean-Jacques Andrien et moi-même à le rejoindre et à partager avec le roi et la reine, au Palais de Laeken, un déjeuner où fut longuement évoqué le projet.

Réuni par la suite de proche en proche, débattant sans protocole ni formalisme en la seule présence de notre président, notre petit groupe, restreint par souci d'efficacité et tenu à la discrétion par devoir de déférence, traita nombre de sujets relevant de sa mission. Considéré comme ayant la plume alerte, je fus chargé de donner une formulation à nos débats, mêlant à mesure ce qui était proposé et ce qui était acquis. Le texte que l'on trouvera ci-après (voir pages 398 à 403) rend compte de l'avancement de nos travaux, au stade où, sans avoir abouti à un document final, ils furent brusquement interrompus.

Il n'y a plus aujourd'hui d'indiscrétion à les rendre publics, d'autant qu'ils ne recèlent rien qui puisse accréditer le moindre soupçon d'humeur comploteuse.

Pour en revenir aux incidents auxquels je viens de faire allusion, j'ai le souvenir que le secrétaire de la reine nous avisa, à l'ouverture de ce qui devait être la dernière de nos réunions, qu'il était assailli d'appels téléphoniques émanant de personnages qu'il ne connaissait pas et qui se situaient dans le monde professionnel de la production cinématographique. Ces personnages s'en prenaient à une entreprise à laquelle ils reprochaient de n'avoir pas été associés, ils dénonçaient la composition de notre petit groupe et le secret de nos délibérations, se réservant d'apporter le trouble dans la manifestation projetée par le Palais et dont ils avaient eu vent.

Devant de possibles incidents qui auraient mis en cause le principe de l'unanimité de la profession dont nous nous étions fait les garants, face à une véhémence qui faisait craindre quelque scandale public à l'éventualité duquel on ne pouvait exposer les souverains, le secrétaire de la reine nous fit comprendre – et nous ne pouvions que partager son souci -, qu'à son grand regret, il convenait d'interrompre nos travaux et de renoncer à pousser plus avant le projet initial.

J'ai cru comprendre à l'époque que les perturbateurs devaient être recherchés parmi les producteurs implantés dans le champ de fonctionnement des aides cinématographiques du Ministère des Affaires économiques, personnages susceptibles de craindre que nos « conciliabules » en viennent à menacer les rentes de situation, les niches de profits dont ils s'étaient ménagé le bénéfice. Le fonctionnement de ces aides était en effet structurellement générateur de phénomènes de parasitisme.

Quoi qu'il en soit, cette initiative historique du roi et de la reine se transforma en une grande occasion manquée pour la cinématographie nationale.

Les ateliers de production et/ou de réalisation

Je m'en tiendrai ici à évoquer brièvement les étapes qui ont marqué la genèse du projet et le cheminement de sa mise en oeuvre, telles que je les ai rappelées le 23 novembre 1998, à l'occasion de la matinée de conférences et débats tenue au Botanique sur le sujet des structures d'accueil et ateliers de production.

1. L'idée des ateliers, dont on a bien voulu me créditer la paternité, trouve son origine dans l'humeur de mai 1968 et dans les débats intellectuels qui ont marqué cette période. A l'époque, j'ai passé beaucoup de temps à sillonner les assemblées, celles des étudiants de l'Insas et de l'IAD, celles des réalisateurs et des techniciens de la RTBF, notamment pour y discourir sur la notion de l'autogestion devant des gens généralement peu familiers de la pensée de Proudhon et de Bakounine.

Appliqué au domaine de l'audiovisuel, mon discours proposait de réfléchir au modèle de petites unités de production, organisées dans un cadre associatif ou coopératif plutôt qu'à celui de l'entreprise commerciale traditionnelle, d'essence lucrative ; conçues selon un mode consensuel (avec une grande autonomie interne de ses diverses entités) plutôt que selon le système de la hiérarchie pyramidale ; de petites unités de production autogérées par des communautés de créateurs, réalisateurs et producteurs associés et unies par un propos d'activité professionnelle à forte connotation éthique e/ou esthétique, d'une activité professionnelle vouée a priori à la production légère, cinématographique ou vidéographique (courts métrages en ordre principal, mais tous autres produits audiovisuels de coût modeste).

2. L'idée chemina pour prendre corps en 1973. Membre à l'époque du Conseil supérieur de la cinématographie, j'ai été amené, comme je l'ai rappelé ci-avant, à proposer au Conseil un cahier de dix propositions dont celle d'instituer la formule d'ateliers de réalisation à établir auprès des écoles supérieures de cinéma et de télévision. On sait que ce projet fini par être adopté en juin 1974. Après agréation par le Ministre de la Culture française, le projet fut mis en oeuvre à mon initiative par la création le 9 décembre 1974 de l'« Atelier de réalisation et de recherches expérimentales cinéma-vidéo » sous la forme d'une asbl, établie auprès de l'Insas, dont j'ai assumé la présidence pendant une vingtaine d'année, le temps de produire une centaine de petits films, dans le domaine de la fiction en ordre principal.

Premier du genre à être institué, cet atelier se présentait comme un instrument de production au service des premières oeuvres de jeunes réalisateurs. Il s'agissait le plus généralement de courts métrages de 10 à 30 minutes, réalisés à l'issue du cycle scolaire, sans que ce fut là une règle. L'atelier jouait le rôle d'un banc d'essai, d'un lieu de confrontation avec une réalité plus proche de la réalité professionnelle, d'un lieu d'initiation qui les invitait à faire leurs premières armes, mais aussi le rôle d'un banc d'épreuve qui leur donnait la possibilité de faire, aux yeux des tiers, la preuve d'un savoir-faire (voir extrait du texte de présentation de l'Atelier en pages 422 à 427).

3. Après une période de mortes-eaux, la question des ateliers devait refaire surface dans les années 1977-1978. Invité par le Ministre de la Culture Pierre Falize (si ma mémoire ne me trahit pas) à présenter un rapport sur la politique culturelle cinéma-vidéo aux « Assises culturelles des socialistes francophones » à La Marlagne les 26 et 27 février 1977, je consacrai un chapitre de ce rapport à une plaidoirie visant à encourager la mise en place d'un tiers secteur associatif dans le domaine de la production audiovisuelle, privilégiant les structures légères, les petites entreprises autogérées par un noyau animateur, développant leurs activités dans le cadre d'une convention d'agréation avec le pouvoir public de tutelle et dans la ligne d'un choix éditorial de répertoire (voir ce rapport en pages 369 à 397).

Les circonstances me conduisirent à revenir sur ce même sujet (toutefois élargi) l'année suivante, à l'occasion d'une intervention au colloque sur « Le Cinéma et l'Etat » organisé par le Conseil de l'Europe à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne du 14 au 16 juin 1978 (voir le texte de cette intervention en pages 431 à 437).

4. Précédemment, le 15 novembre 1977, j'avais cependant remis sur sa demande au Ministère de la Culture française une note circonstanciée précisant mon point de vue sur la formule des ateliers de production, sur la distinction entre ateliers promoteurs (structures d'accueil de projets extérieurs) et ateliers créatifs, sur leur statut civil et institutionnel, sur leurs fonctions et domaines d'activités, sur leur mode d'administration et de fonctionnement, sur la sélection et la production des projets (voir le texte de cette note en pages 428 à 430).

Pour l'essentiel, ce point de vue a été retenu et institutionnalisé par le Ministère de la Culture française lorsqu'il décidera, dès 1978 et au cours des années suivantes, de susciter la création successive du « Centre bruxellois de l'Audiovisuel » (C.B.A.), de « Wallonie-Images-Productions » (W.I.P.), des ateliers « Graphoui », « Dérives », etc. et d'agréer ces divers ateliers dans un cadre réglementaire.

Par la suite, mais nous sortons ici de la période qui est celle de la genèse du projet, j'ai eu l'occasion de m'expliquer une fois de plus et de prolonger ma réflexion sur la formule des ateliers à l'occasion des « Journées sur les ateliers et structures d'accueil » tenues au Botanique à Bruxelles en septembre 1985, à l'initiative de la manifestation annuelle « Filmer à tout prix » organisée par le Ministère de la Culture française (voir le texte de ma communication, tel que publié par le n° 80 d'octobre 1985 de la revue « Videodoc », en pages 438 à 431).

5. Les ateliers les plus importants, à savoir le C.B.A. et le W.I.P., ont été institués comme « structures d'accueil ». Leur objet et leur pratique les ont conduits à accueillir en ordre principal des films documentaires. Le problème du rapport de l'auteur à la réalité s'est avéré d'emblée un problème central dans leurs débats et dans leur choix éditoriaux. Quelle place, quel rôle reconnaître à la personne, à la personnalité, à la préméditation de l'auteur dans cette démarche de « composition » de/avec la réalité qui aboutit à ce que l'on a appelé les documentaires de création. C'est ce problème qu'a voulu aborder la SACD lorsqu'elle a organisé, le 13 avril 1991, un Séminaire-rencontre sur les « scénarios du réel ». Je crois bon de joindre au présent dossier la « Contribution au débat » qui m'avait été demandée (voir le texte de cette contribution en pages 442 à 451).

6. Je ne veux pas clore le sujet des ateliers sans revenir sur la matinée de débats organisée au Botanique par le Ministère de la Culture française le 13 novembre 1998 et sans rompre une lance, comme je l'avais fait ce matin-là, en faveur de la création d'un atelier consacré à la production d'oeuvres de fiction, qui soit institué comme « structure d'accueil » et fasse équilibre aux structures d'accueil existantes principalement vouées au documentaire.

Il me semble utile et rentable que l'intervention de la Commission de sélection, qui amorce la filière professionnelle de la production de longs métrages, puisse être précédée, puisse être préparée en amont par une activité d'atelier susceptible de majorer significativement le taux des réussites, tant sur le plan artistique que sur le plan financier. Ainsi présentée, l'argumentation en faveur de la création d'un atelier consacré à la production de fiction doit être comprise comme une argumentation de stratégie financière. En fournissant à la Commission des documents probatoires sous la forme d'oeuvres audiovisuelles dont il aurait assuré la production, un tel atelier lui permettrait de mieux fonder ses jugements, en positif comme en négatif, et de réduire les erreurs de financement.

Rien, par exemple, n'interdit d'imaginer que tel ou tel réalisateur sollicite pareil atelier de l'aider à réaliser, à titre probatoire, quelques séquences d'un film de long métrage dont il envisagerait de présenter le projet à la Commission.

Plutôt que de placer la Commission de sélection en situation contrainte de financer des projets à l'aveugle – au vu, principalement, du document littéraire qu'est un scénario ou même un découpage -, la voie de la raison ne serait-elle pas de multiplier, dans le cadre d'un atelier, les investissements sur des projets de production légère et de gabarit modeste, courts métrages de fiction au premier chef, mais aussi et pourquoi pas des pilotes de séries ou de feuilletons et, de manière générale, tous produits conçus pour être réalisés dans le style d'une production « dégraissée », en équipe réduite, en caméra vidéo, en décors simples et peu nombreux, en fixant a priori les limites aux cachets des comédiens, en ayant possibilité de recourir à une unité d'appareillages techniques image/son/montage dont l'atelier serait doté, etc., quitte à demander au réalisateur et à son producteur de suppléer à la modicité des moyens par un surcroît d'ingéniosité et d'invention créative, par un talent et une valeur intellectuelle ajoutée qui permettent de résoudre les difficultés de l'équation.

On me dira : il y a l'Atelier des Jeunes Cinéastes. Mais correspond-t-il au schéma ? Est-il en situation d'avoir une ligne éditoriale et de pratiquer une politique de répertoire ? Est-il acquis au concept de "production légère", étant entendu par ailleurs que celui-ci n'implique aucune concession réductrice qui martyrise le style ou le traitement du sujet ? Enfin et surtout, dispose-t-il de cadres aguerris de production et de moyens budgétaires à la mesure d'une ambition d'excellence et d'un volume de production significatif ? J'ai tout lieu de craindre qu'on puisse répondre de manière satisfaisante à ces interrogations.

A l'heure des bilans et des conclusions

A considérer, en cette fin de siècle, le chemin parcouru au cours des 35 dernières années, on ne saurait s'abandonner au triomphalisme. Sans doute n'est-ce assurément pas sans plaisir que je constate que nombre de propositions dont j'avais pris l'initiative au cours de ces décennies ont finalement abouti à des réalisations concrètes, ainsi l'institution des aides sélectives, la création d'un fonds du cinéma et de l'audiovisuel, l'organisation de la coproduction entre le cinéma et la télévision, la mise en place du réseau des ateliers, l'institution du registre public de la cinématographie, l'adoption de la formule des aides à l'écriture et au dossier de production,...

Même si les choses ne se sont pas réalisées exactement comme je l'aurais souhaité, l'événement a eu lieu. Je serais mal venu de marquer de la contrariété, quant bien même je ne peux me dissimuler que nombre d'activités fonctionnent cahin-caha, que nous avons pris, chemin faisant et au gré des atermoiements politiques, de nombreuses années de retard et, surtout, que la dotation budgétaire des pouvoirs publics reste tragiquement insuffisante, tout au moins au regard des enjeux. Cela dit, on peut soutenir à bon droit que la Belgique en a fait autant, sinon plus, que la plupart des autres pays européens.

Aussi, lorsque je m'alarme d'une certaine inconscience devant la gravité des enjeux, c'est bien l'Europe communautaire qu'il convient d'interpeller.

L'Europe, dont la Belgique ne peut toutefois dissocier sa cause, demeure pathétiquement aveugle, en cela qu'elle considère le problème fondamental, celui de la domination absolue du marché audiovisuel européen par les produits des multinationales américaines, comme une péripétie de la bataille économique que se livrent les nations et les continents ; aveugle aussi en cela que nombre de ses représentants sont tout disposés à accueillir le point de vue hâtif et superficiel selon lequel il n'y a aucune raison de récuser, en l'occurrence, la loi du marché, car il leur semble patent qu'elle épouse démocratiquement les choix spontanés du public ; aveugle encore et surtout en cela que les Etats européens considèrent leur politique dans le domaine de la promotion des œuvres audiovisuelles comme une politique étroitement sectorielle, occupant un créneau, un créneau parmi d'autres de leur politique culturelle, elle-même marginalisée aux confins des priorités gouvernementales.

Le pouvoir politique n'aperçoit pas ou ne veut pas comprendre que l'enjeu du défi concerne le destin même de la civilisation européenne.

Qui ne voit que la confrontation journalière, trois heures durant - en moyenne -, de quelque six cents millions d'habitants de l'Europe avec l'écran de leur télévision, en proie à la marée des films, téléfilms, séries et feuilletons de la fiction américaine (je parle de ces produits industrialisés, aseptisés, stéréotypés et non des œuvres des talentueux réalisateurs américains), qui ne voit que cette confrontation ne génère un phénomène de lente et profonde imprégnation des consciences privées et de l'inconscient collectif. Qui ne voit que l'instillation quotidienne, répétée de jour en jour depuis l'enfance et le temps d'une vie, d'images, de paroles, de valeurs, de modèles et de thématiques multiples ne finisse par saturer les champs de l'imaginaire et par corrompre les mémoires originelles, bouleversant par cette transsubstantiation l'univers mental, moral et esthétique du grand nombre et rapprochant chaque jour l'échéance d'une rupture de civilisation.

Là est l'immense enjeu historique. Il serait temps que l'Europe se réveille et se reprenne, et d'abord arrête de se donner le ridicule du complaisant discours sur la diversité culturelle de ses nations, dans le temps précisément où une massive américanisation des esprits voue cette diversité à une progressive homogénéisation.

Mais ces inquiétudes et ces interrogations ouvrent sur un autre dossier, celui d'une politique commune européenne dans le domaine de la production et de la diffusion des œuvres audiovisuelles. J'y reviendrai, par ailleurs.

Bruxelles, janvier 2001.