

Cahier pédagogique



Blockbuster

Une création du Collectif Mensuel
coécrite avec Nicolas Ancion

Salle de la Grande Main
Du 29-09 > 09-10



**THÉÂTRE
DE LIÈGE**

« Lorsqu'un enfant naît, ses parents s'empressent de le faire rire, en lui faisant des grimaces. Pourquoi ? Parce que, au moment où il rit, cela signifie que l'intelligence est née. Il a su distinguer le vrai du faux, le réel de l'imaginaire, la grimace de la menace. Il a su voir au-delà du masque. Le rire libère l'homme de la peur. Tout obscurantisme, tout système de dictature est fondé sur la peur. Alors, rions ! »

Dario Fo

Entretien avec Paola Genone - publié le 26/01/2006 dans L'EXPRESS.

Le Collectif Mensuel nous parle de son projet	p.5
Notes d'intentions	p.6
Notes dramaturgiques	p 8
- Contexte	p.8
- Pourquoi un blockbuster?	p.9
Synopsis du film	p.11
Notes de mise en scène	p.12
- Intentions scénographiques	p.17
- Note sur la musique	p.19
- Note de l'auteur	p.21
Annexes	
Les métiers du cinéma	p 25
Les différents intervenants des films	p26
Compositeur de musiques de film	p 32
L'Idéologie véhiculée par les blockbusters	p 35
- Procédé de l'analyse	p 36
- La domination du fait technique	p 37
- La société des experts	p 38
- Manichéisme et unilatéralisme	p 39
- Culte de la puissance et mépris de la parole	p 40
Un réveil possible	p 42
- Dix bonnes raisons de faire à nouveau la révolution	p 42
- Les mouvements populaires peuvent-ils changer quelque chose ?	p44
Paris, mai 68	p 44
L'altermondialisme	p 46
Les printemps arabes	p 50
Athènes, après la victoire du non	p 55
Infos pratiques	p 65

*“There’s class warfare, all right, but it’s my class, the rich class, that’s making war,
and we’re winning.”*

“Il y a une guerre des classes, évidemment, mais c’est ma classe, la classe des riches,
qui mène cette guerre. Et nous sommes en train de gagner”
Warren Buffet (*)

Extrait d’une interview le 25 mai 2005 sur la chaîne de télévision CNN

Définition « Blockbuster »

(en anglais, littéralement « qui fait exploser le quartier »)

Il s’agit à l’origine d’un terme du jargon théâtral américain qui qualifiait une pièce remportant un succès important. Un blockbuster serait donc une pièce qui mènerait tous les autres théâtres du voisinage à la banqueroute.

Le terme blockbuster a probablement été tiré du vocabulaire militaire : blockbuster étant le nom de la plus puissante bombe utilisée par les armées anglaise et américaine durant la Seconde Guerre mondiale.

Le terme blockbuster est réutilisé au cinéma pour qualifier les films à gros budgets et à gros revenus, dont le pitch tient en une seule phrase. Ce sont des productions exceptionnelles sur les plans financier, matériel et humain.

(*) Homme d’affaires américain classé, en 2008, comme l’homme le plus riche du monde avec une fortune estimée à 65 milliards de \$.

Le Collectif Mensuel nous parle de son projet

BLOCKBUSTER est une politique-fiction dans laquelle, prenant conscience de la violence de la classe dominante à son égard, le peuple décide de mener la riposte.

BLOCKBUSTER est un « mashup », activité très en vogue sur internet qui consiste à utiliser des scènes de films ou de documents vidéo existant à des fins parodiques. Il s'agit, ici, d'un détournement ; nous nous approprions des extraits de grosses productions du cinéma américain porteuses plus ou moins affirmées de l'idéologie capitaliste, pour créer un « film monstre » au service d'une fable insurrectionnelle. C'est un projet théâtral politique en forme de prise d'aïkido : l'opération consiste à utiliser la force de l'adversaire afin de la retourner contre lui.

BLOCKBUTSER est un spectacle-performance. Nous sonoriserons l'ensemble de notre « super cheap production » en direct-live, à cinq (3 comédiens et 2 musiciens), nous réaliserons tout à la fois le doublage des différents personnages, les bruitages, les musiques,...

BLOCKBUSTER est un spectacle où l'humour devient une arme de contestation, qui permet de traiter avec distanciation et connivence l'amère réalité que nous subissons sans pouvoir prendre de recul.

Nous rêvons d'un spectacle vivant dans lequel l'insurrection qui gronde à l'écran gagne peu à peu le plateau, prend à partie le spectateur en le plaçant dans un scénario catastrophe (ou idyllique) dans lequel une fausse-vraie révolution éclate hors les murs du théâtre.

Note d'intentions

Dans l'Antiquité, il y avait un oiseau légendaire qui portait le nom de Phénix. Cet animal mythique avait pour particularité de se consumer sous l'effet de sa propre chaleur et de renaître de ses cendres, contrôlant toujours mieux le feu à chaque résurrection.

C'est l'histoire de BLOCKBUSTER. L'histoire d'un peuple qui, dans le brasier de sa colère, retrouve son essence, se libère de ce qui l'a tué à petit feu : le confort, la concupiscence, la consommation à outrance, l'isolement, le narcissisme, l'égoïsme, ... Pour qu'un peuple se soulève, il doit s'en rendre capable, se réveiller d'un sommeil mortuaire durant lequel il a confié, abandonné à d'autres l'exercice démocratique.

Soudain il s'émancipe de tous les artifices qui lui ont permis de s'anesthésier lui-même, il se réapproprie la question politique, recommence à penser demain, se réinscrit dans l'aventure d'une civilisation en marche qui au cours de son histoire apprend de ses erreurs et en corrige le tracé.

Certainement parce qu'il demeure un art confidentiel, le théâtre offre l'espace de grande liberté qui nous permet de mettre sur la table, ou plutôt sur la scène, une proposition aussi forte que l'insurrection. Nous croyons en la force symbolique du théâtre, en sa capacité à multiplier les degrés de lecture, de provoquer la réflexion, le débat. Notre insurrection est un fantasme, autant que « le rêve de Debs¹ » la nouvelle dans laquelle Jack London imagine une guerre de la faim menée par les travailleurs contre les nantis de San Francisco. Loin de nous l'idée de couper des têtes et de les brandir au bout de nos piques, mais si nous nous mesurons aux oligarques, ces demi-dieux redeviennent humains dans nos esprits, avec les mêmes devoirs, les mêmes engagements face à l'histoire de l'humanité.

Si nous ne croyons pas naïvement à la bienveillance de ceux qui dominent le monde sur les terrains économique et politique, nous ne prétendons pas que leurs actions soient guidées par une forme de malveillance à notre égard. De toute évidence nos destins sont liés et la guerre qu'ils nous livrent (selon W. Buffet), révèle combien nos enjeux s'opposent. L'équilibre se trouve dans la confrontation, dans le rapport de force.

C'est ce rapport de force qui nous intéresse. Nous ne pouvons savoir ce qu'il y aurait après une révolte, ce n'est pas notre rôle de le prédire. Quelque part, aux questions « Vous révolter ? Pour mettre quoi à la place ? », nous préférons répondre que le présent suffit à se révolter, pour sortir des conditions inacceptables que nous vivons ou que l'on nous promet pour les années à venir. Il s'agit de lutter contre le connu pour un inconnu. Se révolter, c'est reprendre vie, et cette raison devrait déjà être suffisante.

¹Nouvelle d'anticipation signée Jack London, publiée en 1909 avec la nouvelle « Au sud de la Fente » sous le titre « Grève générale ». « Le rêve de Debs » est accessible sur https://fr.wikisource.org/wiki/Le_R%C3%AAve_de_Debs.

Dans BLOCKBUSTER, l'insurrection est le symbole d'un embrasement, contexte nécessaire pour que le collectif renaisse de ses cendres.

Dans son livre « **The anatomy of a revolution** », paru en 1938, l'historien **Crane Brinton** décrit les conditions préalables les plus fréquemment observées pour qu'une révolution éclate :

- mécontentement affectant presque toutes les classes sociales
- sentiment quasi général d'être pris au piège, d'être sans espoir
- désillusion et déception
- solidarité du peuple face à une petite élite détenant tous les pouvoirs
- incapacité du gouvernement à subvenir aux besoins élémentaires d'un grand nombre de citoyens
- crise économique

« Lorsque la situation d'une masse opprimée crie vengeance, il faut que vengeance s'exerce ! Les révolutions, on le sait, tournent presque toujours mal, les victimes se muant en bourreaux d'après-demain : ce n'est pas une raison pour refuser les révolutions. Si l'on me frappe sur la joue droite, je ne tends pas la joue gauche. Je frappe à mon tour. Si l'homme doit faire son salut, c'est ici-bas, parmi les autres hommes, avec eux ou contre eux. Et contre eux. »

Claude Javeau

« le Petit Murmure et le bruit du monde » édition Jacques Antoine 1985

Contexte

« La concentration massive des ressources économiques dans les mains de toujours moins de personnes s'est amplifiée au cours de ces 5 dernières années. (...) Les inégalités économiques extrêmes sont néfastes et inquiétantes à plus d'un titre : elles sont moralement contestables, peuvent avoir des conséquences négatives sur la croissance économique et la réduction de la pauvreté et peuvent exacerber les problèmes sociaux ».

Ainsi commence le rapport d'Oxfam présenté à Davos en ce début 2014.

Pourquoi les chefs d'entreprises et autres financiers de haut vol qui organisent ce désormais traditionnel rendez-vous financier ont-ils proposé à Oxfam de présenter cette étude ayant pour titre : « *En finir avec les inégalités extrêmes ; confiscation politique et inégalités économiques* » ? Il serait pour le moins naïf de penser qu'ils s'inquiètent soudain du sort réservé à 90% de la population. Leurs craintes sont d'un autre ordre : les inégalités qu'ils ont engendrées et qui accroissent inévitablement les tensions sociales sont-elles arrivées à un stade menaçant pour le système économique et pour leur propre sécurité ? La question est légitime !

Mais le rapport d'Oxfam dénonce aussi l'ingérence des plus riches dans les politiques gouvernementales, biaisant les règles en leur faveur et conclut : « *À défaut de solutions politiques courageuses pour réduire l'influence de la richesse sur la politique, les États serviront les intérêts des plus riches, tandis que les inégalités politiques et économiques continueront de se creuser.* »

En effet, hier en Grèce, Espagne, Portugal, Italie, France, et demain en Belgique, nous pouvons nous interroger sur la pertinence des politiques d'austérité menées par nos gouvernements européens. A qui profitent-elles ? Car les chiffres sont là ⁽¹⁾ après quelques années de « rigueur » imposée comme le seul remède possible à la crise, la précarité de la population ne fait qu'augmenter, les chiffres du chômage explosent, la consommation est grippée, les PIB de ces nations chutent, leur dette publique se creuse et le taux de suicide n'y a jamais été aussi élevé. Par ailleurs, le nombre de milliardaires a triplé sur ces 7 dernières années. « *Jadis imposée par des dictatures, comme dans le Portugal d'Antonio de Oliveira Salazar (1932-1968) ou dans le Chili d'Augusto Pinochet (1973-1990), l'austérité est aujourd'hui orchestrée par le « talon de fer » d'organismes supranationaux non élus. En Grèce et au Portugal, la « troïka⁽²⁾ » (Commission européenne et Fonds monétaire international) a envoyé ses agents dans chaque ministère pour contrôler les dépenses publiques* » ⁽³⁾

(1) Taux de chômage :

Grèce : 10% en 2007, 27,9% en 2013 – Espagne : 7,3% en 2007, 26,7% en 2013 – Portugal : 6,1% en 2007, 16% en 2013
Entre 2008 et fin 2013, le PIB de l'Italie a chuté de 8,3%, celui du Portugal de 7,8% et celui de l'Espagne de 6,1%.
La dette publique, depuis 2007, est passée de 25% du PIB à 117% en Irlande ; de 64% à 103% en France ; de 105% à 175% en Grèce

(2) La **troïka (politique européenne)** représentait, avant l'entrée en vigueur du Traité de Lisbonne, l'Union européenne dans les relations extérieures relevant de la politique étrangère et de sécurité commune. Elle désigne à l'heure actuelle les experts représentant la Commission européenne, la Banque centrale européenne et le Fonds monétaire international, chargés d'auditer la situation économique grecque et notamment l'état de ses finances publiques.

(3) Extrait du « Monde diplomatique hors série » « Manuel d'histoire critique. De la révolution industrielle à nos jours »

Si, comme le pensent de nombreux analystes, la situation en Grèce n'est pas le seul fait d'une politique d'austérité aveugle, mais relève plutôt d'une expérimentation politique d'un projet destiné à l'ensemble de l'Europe : « la reconfiguration des politiques économiques et sociales » prélude à la « remise en cause généralisée de l'état social », nous avons de quoi nous alarmer.

De la fermeture de la radiotélévision publique, le 11 juin 2013, à la répression de l'action syndicale en passant par le démantèlement systématique des services publics et de la sécurité sociale, le peuple grec a été soumis à un laminage d'une incroyable violence.

Cette soumission au nouvel ordre économique a été facilitée par un abrutissement préalable de la population grâce aux médias (qui sont tous aux mains des grandes multinationales), par l'affaiblissement du sens critique grâce à la propagande et au conditionnement, par un mode de vie qui ne laisse ni le temps ni l'énergie pour la réflexion.

Aujourd'hui, après plus de cinq ans d'austérité en Grèce, la situation est des plus chaotiques et pourtant pas de marche arrière, pas de remise en question du système, pas d'insurrections généralisées. Mais il est vrai que le peuple grec est plus occupé à organiser sa survie (ce qui demande du temps et de l'énergie) en créant des réseaux de solidarité et des systèmes « D » et que les tentatives de soulèvement ont aussitôt fait face à une répression policière ultra violente et à la mise en place d'un appareil judiciaire extrêmement répressif. Le ton est donné, le mode d'emploi est fourni... A notre tour !

Quand la limite sera-t-elle atteinte ? De quelle manière se traduira-t-elle ? (et toutes ne sont pas séduisantes : montée de l'extrême droite, repli nationaliste, effondrement général de l'économie...). Devons-nous attendre que la dernière limite du supportable, celle qui touche notre dignité humaine, soit atteinte avant de nous y opposer avec fermeté ? Serons-nous la grenouille ébouillantée en douceur ⁽⁴⁾? Que se passerait-il, si dès les premières mesures d'austérité, la population les rejetait avec violence ? Difficile de croire qu'il y aurait beaucoup plus à perdre. Bien sûr nous faisons là de la politique-fiction, mais n'est-ce pas l'un des rôles de la fiction de nous montrer des réalités transfigurées ?

Pourquoi un blockbuster ?

Avant tout, un blockbuster est une opération financière.

Ce qui le caractérise principalement, c'est la somme qu'il a coûté et celle qu'il va rapporter. Nous ne pouvons plus parler d'œuvre : il convient aujourd'hui d'employer un terme marchand tel que « produit ». L'enjeu financier des « grosses machines américaines » les destine à rencontrer un public toujours plus nombreux, ce qui les crédite naturellement d'un caractère populaire. Caractère que nous jugeons arbitraire et infondé dans le sens où les idées qui sont traditionnellement véhiculées dans ces films ne relèvent pas d'une culture des classes populaires.

(4) L'allégorie de la grenouille se fonde sur une observation concernant le comportement d'une grenouille placée dans un récipient d'eau chauffée progressivement pour illustrer le phénomène d'accoutumance conduisant à ne pas réagir à une situation grave.

L'industrie du cinéma, ne l'oublions pas, est aux mains de la classe dominante et à ce titre, en défend les intérêts directs. Sous couvert de n'être qu'un moyen de divertissement, les films commerciaux américains, avec leurs clichés, leurs archétypes, leurs structures narratives modélisées, sont un formidable outil de propagande d'une vision du monde américaine et anti sociale :

« ... Il en résulte la mise en avant de l'inutilité du débat. Toute proposition alternative à celle incarnée par le héros expert est présentée au mieux comme une perte de temps et au pire comme une malhonnêteté. Dans le cinéma des blockbusters, un homme seul, sûr de ses qualités, est toujours plus efficace qu'une assemblée discutant de différentes options possibles. De manière significative, dans les deux films mettant en scène un président militaire (Air Force One et Independence Day), on trouve une violente critique de la discussion, stigmatisée pour son incapacité à mettre en œuvre une solution valable. Dans Air Force One, par exemple, la vice-présidente et l'ensemble de l'état-major américain ne parviennent ainsi jamais à rendre un arbitrage utile au dénouement de la situation de crise que traverse le pays. Le président, en revanche, seul car pris en otage, fait toujours valoir ses compétences militaires à travers des actions qui ne se discutent pas et dont le succès vient démontrer la pertinence.

Les régimes politiques soumis aux décisions d'une assemblée législative sont alors généralement blâmés pour leur faiblesse. Dans La Guerre des étoiles : Episode I, l'Assemblée de la République est montrée comme un lieu livré aux manipulations, un endroit où la ruse et la duplicité règnent sans partage. La fragilité de ce type de gouvernement est finalement responsable de l'établissement d'un empire maléfique. Gladiator emprunte une voie similaire pour décrire le Sénat romain. Incapables de s'opposer aux volontés d'un dictateur, les membres de l'assemblée s'en remettent à un homme providentiel pour rétablir leurs prérogatives. Paraissant montrer la lutte contre le pouvoir absolu, ce film milite in fine pour la supériorité du gouvernement d'un seul, une fois encore incarnée par un chef de guerre. Le régime parlementaire est donc stigmatisé pour son incapacité à faire preuve des qualités essentielles à l'exercice d'un bon gouvernement : la compétence, la force et le courage. »⁽⁵⁾

BOCKBUSTER a pour vocation de rétablir une justice, en « fictionnalisant », cette fois, les enjeux du prolétariat. A l'instar de Dario Fo qui, en 1974, détourne, avec *Faut pas payer !*, les codes du théâtre bourgeois pour mettre en scène un cinglant vaudeville prolétarien, nous voulons utiliser les ingrédients de la forme cinématographique la plus médiatisée pour les mettre au service d'un propos progressiste. Et par là même, mettre en critique par un procédé parodique ce genre cinématographique monopolisant, qui masque mal ses discours impérialistes, ultralibéraux et anti-démocratiques.

Le Collectif Mensuel

(5) *Les blockbusters américains* - Essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé. Franck Bousquet (École Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse) - Congrès International des Sciences de l'Information et de la Communication, Bucarest, 2003. Archives du Centre National de Recherche Scientifique (France).

Synopsis du film

La société est en crise, le gouvernement entreprend des réformes économiques. Il est, notamment, sur le point de mettre fin aux intérêts notionnels⁽¹⁾ dont jouissent les entreprises et d'instaurer une taxe sur les transactions financières. Le tout-puissant Directoire de la Fédération des Entreprises prépare sa riposte...

Dans le même temps, une journaliste, Corinne Lagneau qui travaille pour le quotidien *Le Scoop*, (incarnée par Julia Roberts) finalise un papier sur les entreprises richissimes qui ne paient aucun impôt sur leurs bénéfices. L'article est presque bouclé et la veille de sa publication, cherchant, en tant que bonne journaliste à donner la parole à « toutes les parties », elle interroge le Président de la Fédération des Entreprises, Monsieur Mortier (interprété par Michael Douglas). Pour toute réponse, ce dernier lui demande de lui rappeler le nom du journal pour lequel elle travaille.

Et, surprise : il se trouve que l'article ne paraîtra pas dans *Le Scoop*. Les informations contenues dans le papier de Corinne Lagneau, dénonçant et prouvant que l'ensemble du système est corrompu, impliquent notamment trois actionnaires du journal. Devant la colère de ces derniers, le rédacteur en chef a obtempéré et conseille alors à Corinne de reprendre son dossier sur *les régimes sans sucre !*

Ulcérée par cette réaction d'impuissance, Corinne Lagneau décide d'écrire son virulent article sur les réseaux sociaux. Elle y dénonce le système, invite les citoyens à prendre conscience de l'importance de l'enjeu et les incite à entrer en résistance. L'effet est immédiat, l'audience inespérée, son article est traduit dans 16 langues et fait le tour du monde... Les citoyens réagissent, tout se précipite et l'effet « boule de neige » se traduit par de multiples actions.

Pour le Directoire de la Fédération des Entreprises, il faut réagir, vite et fort. Mortier, le patron des patrons va utiliser les grands moyens. Il contacte un ex-agent du service de renseignements, Trautman, le nettoyeur (interprété par Sylvester Stallone)...

Parviendront-ils à stopper cette vague de révolte ? Les jeux de pouvoir réussiront-ils à faire taire les sans-voix qui parlent enfin ? Les coups les plus bas suffiront-ils pour que tout redevienne comme avant ?...

(1)Les **intérêts notionnels** sont une disposition de la fiscalité des entreprises et professionnels, à ce jour appliquée de manière généralisée uniquement en Belgique. Leur appellation juridique précise est « déduction pour capital à risque ». Le régime des intérêts notionnels déductibles bénéficie aux entreprises depuis le 1er janvier 2006. Ce système permet aux entreprises de déduire de leurs bénéfices imposables un intérêt fictif calculé sur leur capital à risque. L'idée officielle, en 2005, était d'encourager une meilleure solvabilité des entreprises en mettant fin à la discrimination entre les investissements qu'elles réalisent via des emprunts (dont les intérêts sont exonérés) et ceux réalisés via un autofinancement à partir de leurs fonds propres, qu'il s'agisse de capital injecté ou de bénéfices non distribués aux actionnaires. Pour ces seconds investissements à risque, un intérêt (entre 3 et 4 %) notionnel, c'est-à-dire fictif, peut-être déduit. La mesure profite surtout aux multinationales, donnant lieu, dans certains cas, à une exonération totale de l'impôt des sociétés. Parallèlement, aucune évaluation objective n'a jamais démontré un impact positif des notionnels sur l'économie réelle, notamment en terme d'emplois.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Int%C3%A9r%C3%AAts_notionnels

<http://www.lalibre.be/economie/actualite/qu-est-ce-que-l-interet-notionnel-51b73066e4b0de6db97509e2>

<http://www.levif.be/actualite/belgique/les-interets-notionnels-au-pilori-europeen/article-normal-18711.html>

Sur la scène, fait face aux spectateurs un écran d'une dimension permettant une projection type cinéma. En dessous, un dispositif hétéroclite composé d'instruments de musique, de divers objets agencés sur une table, au sol des surfaces de matières différentes, plusieurs micros sont disposés çà et là. Malgré ses aspects chaotiques, rien de cet endroit ne semble avoir été laissé au hasard. Chaque emplacement semble avoir été méticuleusement choisi et l'utilité de chacun de ces objets sera révélée au fil de la représentation.

BLOCKBUSTER est l'histoire d'un conflit, aussi avons-nous souhaité que dans les formes mêmes du spectacle, des cultures s'affrontent. S'il est important pour nous que le scénario du film repose sur les ressorts usuels des films commerciaux contemporains, autrement dit qu'il en adopte l'efficacité, il nous semble tout aussi nécessaire que soit affirmées avec art, la pauvreté de nos moyens (en regard de ceux du cinéma hollywoodien), ainsi qu'une pratique artisanale propre au théâtre.

De plus, l'« ici et maintenant » de la représentation permet d'affirmer des liens plus forts entre la fable et le réel, que s'il s'agissait d'une simple projection. Notre ambition étant d'amener le spectateur à aborder la fiction en la considérant comme une éventualité. Aussi pour figurer ce que sera ce spectacle, il convient de distinguer « le projet film » du « projet plateau », puis d'appréhender comment ces deux intentions frayeront de manières antagonique et complémentaire.

1/ Le projet film

- Tout comme, avant nous, Paul Verhoeven et son mythique *Starship Troopers* ou encore John Carpenter dans l'ensemble de sa filmographie, nous voulons utiliser le genre pour en infirmer l'idéologie, en ce sens, il est un enjeu d'en maîtriser les ficelles. Pour concevoir le scénario de BLOCKBUSTER, nous avons utilisé « la bible » des scénaristes hollywoodiens, « Anatomie du scénario - cinéma, littérature, séries télé », et respectons strictement les 7 étapes incontournables proposées par John Truby pour composer un authentique « carton » musclé et efficace.
- Afin d'amener le genre à notre mesure et de manière à en affirmer le détournement, nous avons imaginé un subterfuge qui nous permette de rassembler un improbable et inestimable casting ainsi que de nous offrir tous les décors et effets spéciaux désirés. En adéquation avec nos moyens, nous allons constituer un long métrage à partir de morceaux de films existants. Nous effectuerons un important et minutieux travail de montage pour que ce film « patchwork » puisse s'appréhender avec la même facilité qu'un long métrage classique. Pour doter notre *Blockbuster* des qualités de montage à la hauteur de ses ambitions, nous pourrons compter sur le savoir-faire de Juliette Achard, membre du Collectif Mensuel et par ailleurs monteuse de cinéma.

- Le procédé que nous utilisons nous permet une grande latitude quant au choix des sources à exploiter. Le marché étant juteux, les majors¹ américaines produisent à foison et nos salles obscures sont inondées de films usant des ficelles du genre. Néanmoins, afin de rendre la fable lisible sans effort, chaque personnage récurrent devra être aisément identifiable. Nous devons pour cela, à la manière d'un véritable casting, attribuer un acteur à chaque personnage. Nos choix seront guidés par les caractères des héros bien sûr, mais aussi par ce que représentent les acteurs comme êtres politiques à travers leurs parcours publics et cinématographiques. Par exemple, des acteurs « bankables » qui ont consacré leur carrière à booster les ventes de films commerciaux et impérialistes, tels que Tom Cruise ou Michael Douglas, auront notre préférence pour incarner les représentants de la classe dirigeante, Sylvester Stalone sera, quant à lui le personnage idéal pour incarner le colonel Trautman, tête brûlée, ex-agent des renseignements. Tandis qu'un acteur au parcours plus trouble, plus complexe, comme Clint Eastwood, qui aura oscillé entre « grosses machines » et films d'auteurs, sera un choix plus judicieux dans un rôle plus ambigu...
- L'issue de cette insurrection nous importe peu. Comme nous l'avons développé dans la note d'intention, c'est plus ce qu'elle révèle et réveille chez ceux qui la vivent que la révolte en elle-même qui nous intéresse. Aussi le film sera interrompu par des événements qui viendront perturber le plateau. Les dernières images que nous en verrons montreront des émeutes. Les perspectives de ce soulèvement populaire seront confiées aux bons soins de l'imaginaire du spectateur.

2/ Le projet plateau

- Ce « blockbuster du pauvre » sera entièrement sonorisé en direct. Toutes les voix, toutes les musiques et tous les bruitages seront produits au plateau, par les acteurs et musiciens, en synchronisation avec les images. Nous multiplions ici les disciplines : travail d'acteur, doublage, bruitages et accompagnement musical. Il s'agit d'une performance qui demandera un travail considérable pour que le résultat soit éloquent. Nous devons apprendre (avec l'aide d'un doubleur professionnel) à maîtriser des techniques qui nous sont étrangères, nous mettre en danger, aller vers l'inconnu. C'est un aspect du spectacle qui comporte une force symbolique ; nous nous rendons capable de jouer le spectacle, comme, vraisemblablement, nous devons nous rendre capables de nous insurger.
- Au-delà de la prouesse technique et artistique, ce qui nous intéresse, c'est l'opposition de l'opulence hollywoodienne et de la modestie d'une pratique artisanale. C'est parce qu'il est limité, physiquement (tout se passe en direct, la scène est circonscrite, ...) autant que financièrement, que le théâtre impose aux artistes la recherche de moyens propres, touchant l'imaginaire du spectateur dans une dimension poétique.

¹Trois types d'acteurs composent l'industrie cinématographique américaine : les *majors*, leurs filiales, et les producteurs indépendants. Les *majors* sont représentées par la Motion Picture Association of America (MPAA) à l'intérieur des États-Unis, et par la Motion Picture Association (MPA) à l'étranger.

Ici aussi, de manière symbolique, le spectacle, mettant en tension l'artisanat du théâtre et les moyens du cinéma commercial, rend hommage aux petits métiers et à leurs praticiens qui depuis plus de deux siècles doivent résister pour survivre face au tsunami de l'industrialisation. Aussi est-il nécessaire pour nous de n'employer, pour les bruitages, que des techniques « bricolées ». A titre d'exemple, nous avons été particulièrement intéressés par un reportage montrant un bruiteur frapper une planche de bois à l'aide d'un poireau pour imiter le son d'une gifle à l'écran. De même, toutes les musiques seront « performées » en direct, excluant tout ajout électronique ou préenregistré.

- Il y a dans l'immédiateté de la représentation une prise directe avec la réalité qui confère à la fable une vraisemblance. Elle passe généralement par la conscience de l'acteur que tel ou tel élément de fiction qu'il livre au spectateur fait écho à des réalités contemporaines partagées. Il s'installe alors une connivence entre l'histoire, l'acteur et le spectateur.

Nous voulons jouer de ce phénomène et le pousser plus loin en proposant au public de participer au spectacle ; dans une scène d'émeute où nous ne sommes plus assez nombreux pour jouer toutes les voix, la salle prendrait part au doublage et, du même élan, se rendrait complice de l'insurrection racontée.

De même, nous voulons faire exister comme si elle était effective, concrète, palpable, l'influence de la réalité sur la représentation, ou l'inverse. Par exemple, il y a une séquence dans le scénario où les événements provoquent un blackout. Nous avons imaginé une panne générale au même moment dans le Théâtre, nous contraignant à continuer le spectacle avec un générateur. Dans une autre séquence, il y a une explosion et simultanément, une déflagration issue de l'extérieur fera trembler la salle ...

De manière plus affirmée, nous voulons, en parallèle du soulèvement populaire proposé en fin de scénario, simuler une prise d'assaut du théâtre. Ces accidents auront lieu en symétrie dans le film et en direct. Dans le film, un groupe d'insurgés force les portes d'un théâtre pour en interrompre la représentation. En direct, nous travaillerons avec un ingénieur du son pour créer l'illusion que des émeutiers ont pénétré dans les lieux avec fracas et qu'ils se rapprochent progressivement (éclats de voix, bris de glace, altercation avec le personnel du théâtre...) jusqu'à venir frapper violemment aux portes de la salle.

Dans ce chaos final, diverses machineries permettront de feindre un « cataclysme » dans la salle et sur le plateau, chute de l'écran, chute d'une perche, de divers projecteurs, de morceaux de plafonds, ... à l'ouverture de la porte le film s'arrête, les lumières se coupent, tandis que les acteurs et musiciens dans une orchestration acoustique et minimaliste, entonnent *Le temps des cerises*, cette chanson nous interroge sur notre capacité à la révolte.

En conclusion, nous voulons proposer un spectacle qui place le spectateur dans un siège de train fantôme. Si celui-ci n'est jamais dupe, il a plaisir à se jouer de lui-même, comme on peut avoir plaisir à se faire peur à la foire tout en sachant pertinemment que le spectacle est chiqué. Il semble que le jeu de « on dirait que », ne soit pas si éloigné de celui de « et si c'était vrai », ce qui nous semble être un bon point de départ pour une réflexion sur les réalités politico-économiques que nous aurons à affronter dans un avenir proche.

Le Collectif Mensuel

Pourquoi chanter *Le temps des cerises*

Le Temps des cerises est une chanson dont les paroles furent écrites en 1866 par Jean Baptiste Clément et la musique composée par Antoine Renard en 1868. Cette chanson d'amour romantique, bien qu'antérieure à la Commune de Paris⁽¹⁾ de 1871, lui a été rattachée sentimentalement : dédiée par son auteur, célèbre communard ayant combattu pendant la Semaine sanglante, à une ambulancière de la Commune. Elle parle d'une « plaie ouverte » au temps des cerises, qui correspond à l'époque de la Semaine sanglante

LE TEMPS DES CERISES

Quand nous chanterons le temps des cerises,
Et gai rossignol, et merle moqueur
Seront tous en fête !
Les belles auront la folie en tête
Et les amoureux, du soleil au cœur !
Quand nous chanterons le temps des cerises,
Sifflera bien mieux le merle moqueur !

Mais il est bien court, le temps des cerises
Où l'on s'en va deux, cueillir en rêvant
Des pendants d'oreilles...
Cerises d'amour aux roses pareilles,
Tombant sous la feuille en gouttes de sang...
Mais il est bien court, le temps des cerises,
Pendants de corail qu'on cueille en rêvant !

Quand vous en serez au temps des cerises,
Si vous avez peur des chagrins d'amour,
Évitez les belles !
Moi qui ne crains pas les peines cruelles,
Je ne vivrai point sans souffrir un jour...
Quand vous en serez au temps des cerises,
Vous aurez aussi des peines d'amour !

J'aimerai toujours le temps des cerises :
C'est de ce temps-là que je garde au cœur
Une plaie ouverte !
Et dame Fortune, en m'étant offerte,
Ne pourra jamais fermer ma douleur...
J'aimerai toujours le temps des cerises
Et le souvenir que je garde au cœur !

(1)La **Commune de Paris** était un éphémère gouvernement insurrectionnel qui a gouverné la ville de Paris pendant 60 jours, du 18 mars au 28 mai 1871, il a établi un projet politique autogestionnaire, qui, pour certains auteurs, se rapprochait des concepts anarchistes et communistes. Elle est pour partie une réaction à la défaite française de la guerre franco-prussienne de 1870 et à la capitulation de Paris. Elle prend fin lors de la Semaine sanglante où 6 000 à 30 000 communards seront tués (au combat et prisonniers fusillés) et 43 522 seront arrêtées et déportées.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Commune_de_Paris_\(1871\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Commune_de_Paris_(1871))

« Dans tous les soulèvements populaires vient un moment où les idées rétrogrades et les systèmes décadents, jugés inattaquables quelques jours plus tôt, sont dévoilés au grand jour et discrédités par une population jusqu'ici restée craintive et apathique. »

Chris Hedges in « Jours de destruction, jours de révolte »

Intentions scénographiques

Claudine Maus/Collectif Mensuel

Quand on m'a parlé d'un film et de doublage en direct, j'ai pensé d'abord qu'il s'agirait seulement pour moi d'organiser les accessoires et de faciliter le déménagement du matériel.

Puis, j'ai considéré les lieux dans lesquels ce spectacle va s'inscrire, le défi que ça représente d'investir aussi bien le grand plateau du Théâtre de Liège que des salles moins équipées.

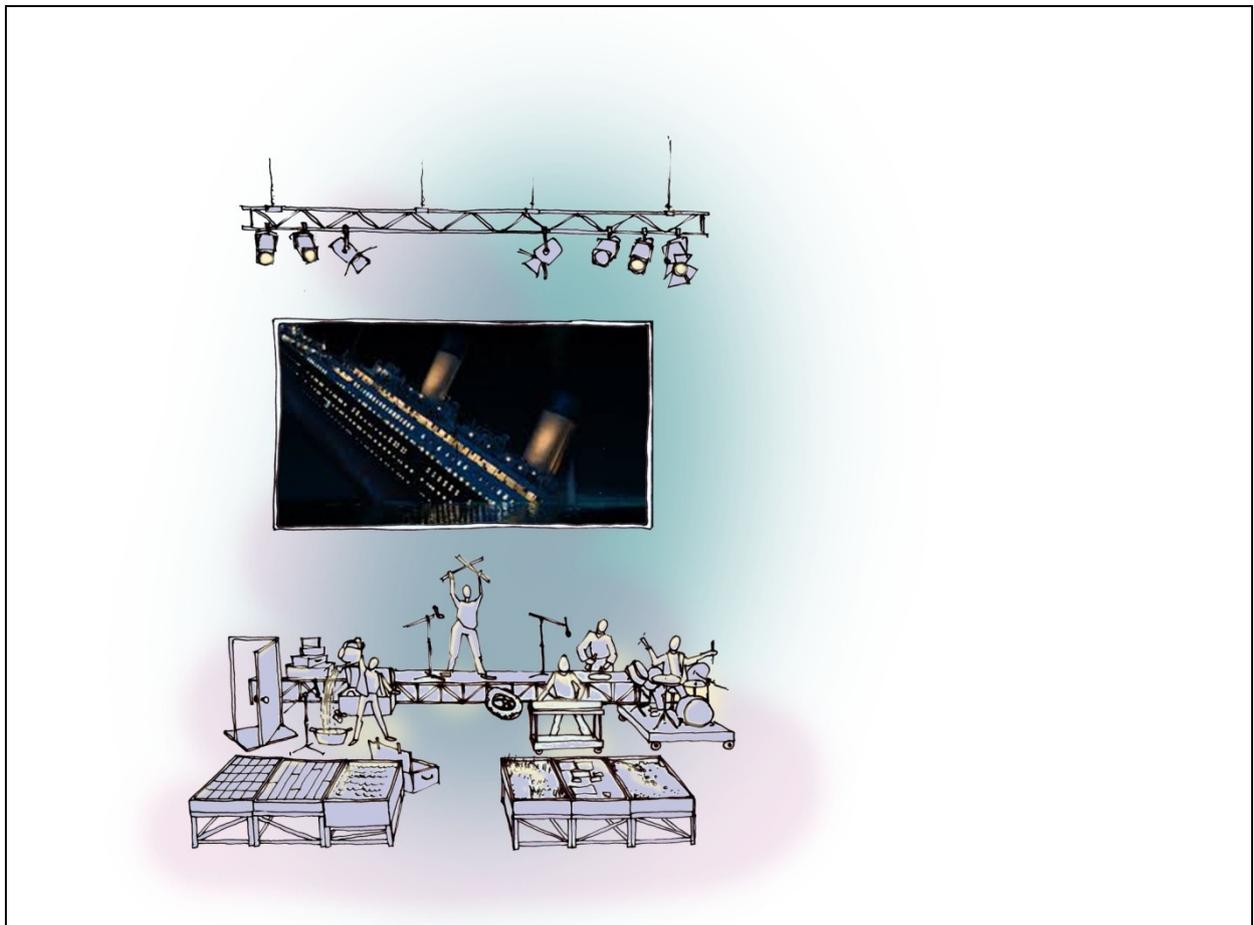
Ensuite, sur une scène, la place du hasard doit être restreinte au possible, sous peine de laisser prendre aux choses un sens involontaire, voire contraire aux intentions des concepteurs. Et il en est de même quand il s'agit de construire un capharnaüm d'objets et de matières.

Et enfin, l'évolution du scénario a concocté une fin qui fait appel au trucage... et donc un dispositif plus élaboré.

Un plateau. Vide. Un écran. Grand. Très grand.

Dessous, de l'espace pour produire la bande son en direct.

L'espace doit avoir l'air désordonné, improvisé, tel un atelier d'artisans imaginatifs en veine d'inspiration... On a ouvert les malles au fur et à mesure des besoins, afin de trouver le bon objet pour produire le bon son, et on n'a pas eu le temps de ranger parce que le film continue...



Bricolage. Fouillis. Désordre. Chantier...

Autant de mots à propos desquels il ne faut pas s'arrêter aux consonances négatives.

Je revendique le bricolage créatif, lorsqu'il permet de faire aussi bien, voire mieux mais différemment, que la réalisation dispendieuse. Le bricolage n'est pas l'antonyme de professionnalisme.

Le fouillis est, dans ce cas-ci, la source de l'imagination sonore, et on peut penser qu'en raison de son abondance, le désordre sera une conséquence de son utilisation.

Le chantier raconte le travail, plutôt manuel, comme l'atelier d'ailleurs. Et c'est bien aussi cela que les spectateurs verront.

Et tout ce qui sera sur scène servira à la représentation. C'est pourquoi, plus qu'un décor, nous pouvons parler ici d'un outil.

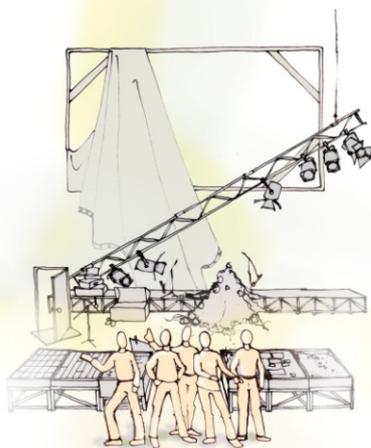
Il y aura comme des îlots, divers matériaux organisés autour d'un micro, d'un écran de retour (chaque doubleur doit voir le film projeté en fond de scène)... On peut imaginer que certains de ces îlots se déplaceront, se rapprocheront pour certaines séquences, s'écarteront pour d'autres, en fonction des nécessités du scénario. Je n'exclus rien, et nous avons pu précédemment tester les avantages du praticable à roulettes.

Cette sensation d'îlots sera renforcée par l'éclairage. Une projection de qualité a besoin d'obscurité, mais les sonorisateurs doivent voir ce qu'ils font. De petites lampes de bureau ou de lutrin, allumées en temps utile, seront pour le public autant de points de repères.

Il y aura des praticables à hauteur de table, pour servir de plan de travail, de passerelle ou de scène très ponctuelle, pour structurer l'espace surtout.

Il y aura des « bacs à sons » avec des sols de matières différentes. Ça nous sera très utile, et puis c'est beau. Avez-vous déjà vu un studio de bruitage ?

Un autre intérêt très pratique de cette organisation en modules indépendants est qu'on peut en modifier l'organisation pour s'adapter à des situations différentes. Parce que ce spectacle doit facilement tourner.



Bien sûr, nous devons prendre sérieusement conseil pour concevoir des dispositifs qui produiront un son identique quel que soit le lieu d'implantation, quelle que soit la résonance du plancher d'accueil.

Et pour ce qui est du final, il nous faut encore un peu travailler avant de savoir comment ça va se passer... il y a des envies de gravats qui tombent du plafond, de perche d'éclairage qui s'effondre... ce serait bien si l'écran était soufflé de son cadre...

Note sur la musique

Philippe Lecrenier / Collectif Mensuel

Composer et interpréter de la musique pour un film ou pour une pièce de théâtre ont des besoins communs. Comme créer un impact émotionnel chez le spectateur, ou structurer la narration en attribuant des phrases musicales à des personnages, des décors, des situations. Leitmotifs qui peuvent varier et évoluer avec le récit. Ces finalités obligent à sortir de l'esthétique musicale pure pour intégrer une œuvre plus large et se mettre à son service. Dans ce cadre, la musique, par la place qu'elle prend, peut avoir deux fonctions.

D'une part, elle peut préserver une liberté relative, un ton qui lui est propre, et s'inscrire dans une dialectique avec le récit. Elle ne cherche alors pas à paraphraser ce qui est évoqué, mais à l'éclairer par un autre chemin. Cela permet des écarts, des distorsions, des distanciations, et parfois des rapprochements soudains. Un bel exemple d'un tel écart reste l'utilisation de *Singing in the rain* dans l'une des scènes les plus violentes d'*Orange Mécanique* de Stanley Kubrick.

D'autre part, la musique peut être réduite à sa seule fonction illustrative. Elle devient redondante, raconte l'image en la surlignant, et participe de la monopolisation de l'attention du spectateur, sans chercher à l'éveiller dans un nouvel espace.

Quand un personnage pleure, des violons discrets ou un piano triste accompagnent ses larmes. S'il a peur, les violons se font plus tendus et le piano dissonant et haletant, etc. Cette place de la musique lui est souvent attribuée dans les blockbusters hollywoodiens. Car si ce cinéma suit de son propre aveu des schémas narratifs minutés et devient un produit rationnel, sa musique suit un même canevas. Lors de notre composition, nous chercherons à comprendre ces codes musicaux « mainstream⁽¹⁾ » pour nous les réapproprier et les détourner. Après tout, c'est un blockbuster que nous créerons. Si une scène triste nécessite une mélodie « tire-larmes », nous jouerons une mélodie « tire-larmes ». La mise à distance, le détournement, et donc l'humour et la poésie viendront de la différence de moyens avec l'industrie hollywoodienne.

En montrant à l'écran l'entrée de la *20th Century Fox* tout en jouant le thème au ukulélé et à la derbouka, même les musiciens les plus virtuoses de cette planète ne pourraient rendre la force impériale et triomphale de cet orchestre de cuivres et de timbales conquérants.

Cette esthétique musicale détermine jusqu'au choix des instruments. Nous nous limiterons à des instruments électro-acoustiques, comme des éléments de percussion, un piano, des orgues hammond⁽²⁾, des instruments à cordes et à vent, etc.

(1) Le mainstream est un courant du jazz apparu au milieu des années 1950 et qui continue encore aujourd'hui.

(2) L'orgue Hammond est un instrument électromécanique inventé dans les années 1930 par Laurens Hammond. Il s'inspire de l'orgue traditionnel et était initialement destiné à équiper des églises n'ayant pas la place ou les moyens financiers pour disposer d'un orgue à tuyaux.

Si nous choisissons de les déformer, ce sera avec des procédés visibles par le spectateur (pédales de réverbération, distorsions, delay⁽³⁾, et looper⁽⁴⁾, qui permet d'enregistrer en direct plusieurs lignes mélodiques en les superposant).

Nous affirmerons par cette installation dépareillée la débrouille et l'ingéniosité de l'artisanat. Esthétiquement et dramaturgiquement, une telle installation a du sens dans cette pièce puisque, visuellement, elle rejoint ce que raconte la musique jouée. Il n'y aura pas de « tricherie ». Pas de bande préenregistrée, pas de samplers ou de synthétiseurs. Tout ce qui sera entendu sera joué sur scène, et générera une « poétique du bricolage » à laquelle nous tenons pour rendre compte de ce blockbuster ramené à notre niveau.

Le mutisme à l'écran, le son au plateau

« Le moment le plus passionnant, c'est celui où j'ajoute le son... A ce moment, je tremble. »

Akira Kurosawa

« La véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence. »

Miles Davis

Ce détournement aura donc de la force et du sens justement parce que, comme le reste de la bande sonore, la musique sera produite au plateau. BLOCKBUSTER kidnappe et séquestre des films porteurs de l'idéologie dominante pour les forcer au mutisme et prendre la parole à leur place. C'est une mise à distance qui permet de dévoiler les mécanismes des discours et des musiques qui envahissent la bande sonore des blockbusters. Ce n'est pas rien. L'espace sonore d'un film hollywoodien est souvent complètement saturé. Il y a au fil des années, dans ce cinéma, une peur grandissante du silence, en même temps que de la lenteur. L'urgence et le bruit gagnent toujours plus de terrain et deviennent totalitaires. Car en évitant le silence, le divertissement total est continu et n'offre aucun espace de liberté. L'attention et le sens critique des spectateurs sont monopolisés. Symboliquement, réduire des blockbusters au silence, c'est se réapproprié un espace et un temps pour penser et pour dialoguer à nouveau.

L'apport de sens par la transgression des espaces diégétiques

La diégèse est cinéma, mais cela peut s'appliquer à toute forme d'art qui crée un monde pour le raconter. Il peut y avoir plusieurs niveaux diégétiques. Le niveau intradiégétique correspond au monde des personnages, à leurs pensées et leurs actions. Le niveau extradiegétique contient tout ce qui est extérieur à la fiction, par exemple un narrateur ou une musique illustrative, et enfin, le niveau métadiégétique est le cadre d'un narrateur qui est lui-même un personnage de la fiction.

(3)Le **delay** est un effet audio basé sur le principe de la chambre d'écho. Il permet de décaler un signal dans le temps entre son arrivée à l'entrée du delay et sa sortie, puis de le répéter régulièrement.

(4)En musique, une **boucle** ("loop" en anglais) est une partie d'une séquence musicale ou d'une onde répétée plusieurs fois. Souvent utilisée en musique électronique, on l'utilise également souvent en rap ou en hip-hop par exemple.

(5)**La diégèse** : selon Gérard Genette, est l'univers spatio-temporel désigné par le récit

Dans BLOCKBUSTER, plusieurs niveaux diégétiques coexisteront et interagiront. La fiction à l'écran ; ce que raconte cette fiction, mais qui ne fait pas partie de son univers ; et le plateau. L'intérêt de créer des ponts entre ces univers est multiple. Outre la cohérence, ces ponts permettront d'asseoir l'idée de l'interaction entre ce qui se passe dans le film, au plateau, et dans la conscience du spectateur.

La musique, entre autres, oscillera sur plusieurs niveaux diégétiques en transgressant leurs frontières. Par exemple, une même musique peut être jouée comme si elle venait d'un poste de radio vu dans le film avant de s'étendre et de devenir omnisciente. Elle a dès lors une nouvelle fonction, narrative cette fois, et sort de la fiction pour atteindre un niveau extradiégétique. D'un élément précis de la fiction, la musique finit par l'englober totalement. Techniquement, un jeu sur la stéréo et sur les fréquences du son suffisent à donner au spectateur les codes pour interpréter la source de la musique (qu'elle vienne d'un élément de la fiction ou qu'elle soit extradiégétique).

Dans cet exemple, la musique joue un rôle de liant entre les différents personnages, leurs trajectoires, leurs enjeux. En passant de la radio à l'omniscience, elle relie le particulier à l'universel, l'isolé à une collectivité. Enfin, dans le cas de BLOCKBUSTER, la musique peut également exister dans une autre couche de la fiction, celle qui se déroule au plateau. Par exemple lors de la coupure d'électricité, la musique s'arrêtera avec tout le reste. Elle sera un moyen évident de sortir le spectateur du film pour le ramener à l'ici et maintenant. La portée de l'insurrection évoquée à l'écran sera étendue, la fiction débordera sur le réel.

Note de l'auteur :

Écrire *Blockbuster* par Nicolas Ancion

« Rappelons sans nous laisser que l'expérience continue. »

Paul Nougé

Il n'y a qu'une seule chose que je refuse de faire, avec l'écriture, c'est répéter ce que j'ai déjà entrepris par ailleurs. Avec le Collectif Mensuel, c'est strictement impensable. À chaque nouveau projet, tout est remis à plat : les méthodes de travail, la place du texte dans le processus de création, le registre, le format, le rapport au public, le tempo...

Le cinéma, un langage codé

Il ne faut pas se fier à l'apparence potache d'un détournement de film : BLOCKBUSTER doit reposer sur une écriture scénaristique irréprochable. Le cinéma utilise un langage narratif extrêmement codé, les constructions de scènes, de séquences et de dialogues prennent appui sur des canons stéréotypés, qu'il s'agit de maîtriser pour permettre ensuite à l'écriture de les détourner.

Depuis une dizaine d'années, je m'intéresse de près à l'écriture pour écrans : quelques contrats pour de très mauvaises émissions de télévision et des projets de longs-métrages m'ont amené à potasser les manuels américains qui enseignent les méthodes de rédaction. J'ai entre autres eu la chance de suivre à Paris une masterclass de John Truby,

l'un des gourous du scénario hollywoodien. Ce qui me frappe, dans l'écriture pour le grand écran telle qu'elle est pratiquée dans l'industrie américaine, c'est le côté mécanique et minutieux de la fabrication d'histoires. Comme en horlogerie fine, il s'agit de ciseler chaque élément, pour que l'ensemble fonctionne harmonieusement. Quitte à abandonner en cours de route tout ce qui fait la chair de la littérature, pour le livre comme pour la scène : la nuance, la subtilité, le doute.

Dans notre BLOCKBUSTER, le dispositif de représentation (un film projeté dont le son est entièrement bricolé en direct) permet à la fois de faire appel aux codes du cinéma et de souligner leur artificialité. Tenir un discours critique sur le langage des blockbusters n'est pas la vraie difficulté : le plus épineux est de raconter l'histoire de bout en bout et d'y intéresser les spectateurs, malgré les multiples crocs-en-jambe que le bruitage et les dialogues bricolés tendront sur sa route.

Détourner le divertissement

Étymologiquement, « divertir » signifie « détourner », c'est-à-dire détourner l'attention de ce qui est essentiel, bien entendu. Notre monde actuel, colonisé par les écrans et l'information à flux continu, nous détourne de notre devoir de réflexion. Les infos s'enchaînent à un tel rythme qu'il est impossible de prendre le recul préalable à l'élaboration d'une pensée et d'une opinion. Comme nous n'avons plus le temps ni l'opportunité de nous en forger une, nous nous rallions à celle qui nous semble la plus convenable. Les médias censés nous informer nous présentent les nouvelles du monde sous des formes simples et scénarisées, avec des gentils et des méchants, des objectifs à atteindre et des obstacles à lever, faisant appel à la même rhétorique que les films les plus stéréotypés.

Détourner le divertissement, c'est dissiper l'écran de fumée, c'est remettre le monde et le propos au centre du récit, en lieu et place des pantins habituellement mis en scène. C'est aussi refuser les invariants idéologiques de ce type de cinéma : les bons qui défendent le système en place (sous prétexte de défendre la liberté et le monde libre), les méchants qui veulent tuer les innocents et qui complotent dans l'ombre pour transformer le monde en dictature cauchemardesque.

Détourner le divertissement, c'est faire de la représentation un lieu d'éveil et de questionnement. C'est raviver l'esprit critique et la distanciation chez les spectateurs, tout en les amusant. Car il s'agit bien de proposer un texte à grand spectacle, avec courses poursuites et retournements, coups de théâtre et trahisons, dialogues qui frappent et situations inextricables. Mais qui amène ailleurs qu'à l'éternelle conclusion qu'un héros providentiel sauvera l'équilibre du monde.

L'humour, comme acte de résistance

L'écriture est toujours une forme de résistance. C'est une conviction intime que je porte depuis longtemps et que je tente de défendre de projet en projet. Ici, c'est l'humour qui servira de levier pour rendre du sens à des images, des scènes et des confrontations tellement stéréotypées qu'elles en sont usées jusqu'à la corde.

La parodie permet aussi de se sortir des situations intenable. Dès que le discours se fait pompeux, dès que l'émotion pure risque de déborder, dès que les personnages sont sur

le point de se poser en donneurs de leçons, l'écriture permet de pirouetter, de rebondir, de décaler le ton, le point de vue, le propos, pour éviter l'enlèvement.

En clair, si l'humour n'est pas l'enjeu du spectacle, il en est l'un des ressorts fondamentaux. L'allusion, le clin d'œil, la caricature et la satire permettent de rendre digeste un propos qui, sans ces bulles d'air, serait sans doute bien trop lourd pour être avalé sans mâcher. Et offrent au petit auteur que je suis une panoplie formidable d'où tirer l'arme idéale pour porter le coup le plus efficace.

Multiplier les codes pour unir les inconciliables

Je dois bien avouer que cette forme inédite d'écriture pour l'écran et la scène en même temps est grisante. C'est une première pour moi et la multiplication des codes (ceux du cinéma, bien entendu, mais aussi ceux de la télévision, du théâtre en rapport frontal, de l'animation de salle, et de tous les genres cinématographiques convoqués) permet de tisser un spectacle dense et truffé de rebondissements, où le spectateur suivra non pas une histoire mais deux ou trois, sur l'écran, dans les coulisses du film et dans le monde à l'extérieur de la salle.

Il s'agira d'écrire pour de vrai un faux film ; de faire ressentir réellement une insurrection imaginaire ; de donner à voir, en direct, une projection bricolée qui échoue peu à peu, mais coïncide en temps réel avec un chaos généralisé, de l'autre côté des murs du théâtre.

Pour le résumer, il s'agira en un seul mouvement de saboter les frontières qui séparent le réel et l'imaginaire, le rêve collectif et le cauchemar éveillé, le sérieux et le ridicule, le probable et l'impossible. En d'autres temps, on aurait parlé de « surréalisme ». Le mot s'est un peu encroûté, malheureusement, car le programme n'a pas changé, il s'agit toujours d'émanciper les hommes par la magie de l'art, pour leur rappeler à quel point la vraie liberté est un territoire qui se conquiert par les armes, y compris celles de l'imagination.

Écrire, enfin

J'ai été beaucoup trop bavard jusqu'ici. S'il en est encore temps, il vaudrait mieux sauter tout ce que j'ai raconté jusqu'ici et se limiter à l'essentiel : dire que je suis ravi de partir dans cette nouvelle aventure avec le Mensuel serait un euphémisme. Tous les ingrédients sont présents pour que ce nouveau spectacle soit total. Si je peux, avec mes mots et mes phrases, contribuer à sa réussite, c'est pour moi un immense honneur.

Et un plaisir, bien évidemment, car écrire avec et pour le collectif est un parcours stimulant et sans cesse renouvelé. Depuis les premières idées embryonnaires jusqu'aux derniers ajouts de texte lors du travail au plateau, j'ai l'impression qu'à chaque fois que je travaille avec le Collectif Mensuel écrire et vivre sont presque synonymes.

Les textes que j'écris prennent vie sur la scène. Les vies imaginaires qui fourmillent dans les têtes s'incarnent dans des phrases et des mots. Dans un sens, comme dans l'autre, c'est un miracle profane qu'on ne voudrait jamais interrompre.

Annexes

Les métiers du cinéma sont nombreux, il suffit pour s'en convaincre de lire entièrement le générique d'un film. Si certaines fonctions paraissent évidentes : preneur de son, caméraman, éclairagiste, maquilleuse... d'autres semblent beaucoup plus énigmatiques : étalonneur, perchman, mixeur, scripte...

Liste alphabétique des métiers du cinéma

1. Accessoiriste
2. Acteur
3. Administrateur de production
4. Assistant de production
5. Assistant monteur
6. Assistant réalisateur et 2^e assistant réalisateur
7. Bruiteur
8. Cadreur ou opérateur de prise de vues
9. Cantinier
10. Cascadeur
11. Chargé de production
12. Chef-électricien et électricien
13. Chef-machiniste et machiniste
14. Chef-opérateur du son ou Ingénieur du son
15. Chef d'équipe
16. Directeur de la photographie ou Chef-opérateur de prise de vues
17. Conseiller des programmes
18. Conseiller technique
19. Coiffeur
20. Costumier
21. Chef décorateur
22. Dialoguiste
23. Directeur de casting
24. Directeur de production
25. Directeur de postproduction ou Superviseur de postproduction
26. Directeur technique
27. Distributeur
28. Éditeur DVD ou VOD
29. Étalonneur
30. Exploitant de salle de cinéma
31. Figurant
32. Groupman
33. Habilleuse
34. Ingénieur
35. Ingénieur de la vision pour le cinéma et les films de télévision
36. Maquilleur
37. Mixeur
38. Monteur ou Chef-monteur
39. Monteur son
40. Musicien de film
41. Opérateur Steadicam ou steadicameur
42. Perchman
43. Photographe de plateau
44. Premier assistant opérateur ou pointeur et 2^e assistant opérateur
45. Producteur
46. Projectionniste
47. Réalisateur
48. Régisseur général
49. Responsable du doublage
50. Responsable technique
51. Scénariste
52. Scripte
53. Technicien de maintenance
54. Truqueur
55. Ventouseur
56. Vendeur international

I

Avant le tournage, différents intervenants vont œuvrer à la réalisation d'un film.

- **La Production** : directeur de production, chargé de production, assistant de production, administrateur de production, secrétaire de production

Le **producteur de cinéma** choisit les projets et réalisateurs avec lesquels il souhaite travailler. Il accompagne et épaulé le réalisateur dans les choix artistiques importants du film (scénario, casting, montage, etc.) ainsi que dans toutes les étapes de la fabrication d'un film.

Il réunit les éléments financiers, juridiques et administratifs nécessaires à la réalisation du film. Il est en général le représentant d'une société de production. Le producteur est représenté sur le tournage par le directeur de production, lequel négocie et met en œuvre les moyens techniques et humains pour mener à bien le tournage dans le cadre du budget fixé.

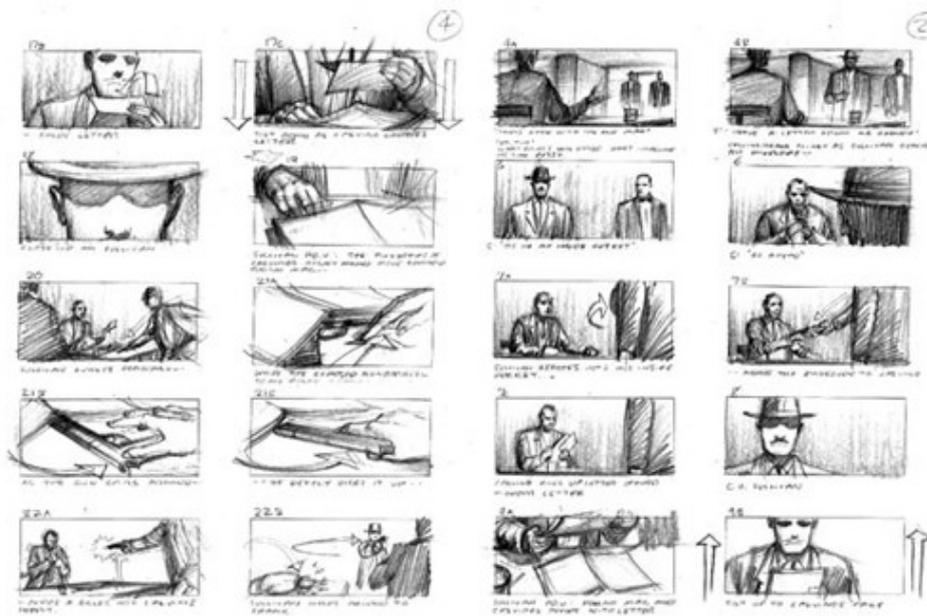
Le **scénariste** d'un film écrit ou coécrit le scénario (description détaillée des scènes qui constitueront un film). Cela peut être une fiction de long métrage ou de court métrage, une publicité, un téléfilm, un clip ou une série. Il assume généralement de nos jours la fonction de **dialoguiste** (il écrit les répliques des acteurs). Souvent, il invente la totalité de l'histoire. Il peut travailler à partir d'un livre et en faire une adaptation : il fait alors acheter une option sur les droits de l'œuvre par le producteur. Le scénariste découpe son histoire en scènes et en séquences, qui correspondent à tout changement de décors, de temps ou d'action.

Ce métier est très souvent solitaire, et implique souvent de longues recherches personnelles. Cependant, comme c'est un travail complexe qui demande une bonne connaissance de la dramaturgie, les scénaristes travaillent parfois à plusieurs pour stimuler leur imagination. Les scénaristes peuvent faire appel à des documentalistes, par exemple dans le cas d'un film à contexte historique.

Le **réalisateur** d'un film est rémunéré par une société de production qui a accepté de produire le film ou qui l'a engagé dans ce but. Il assure la responsabilité d'ensemble de la création artistique du film. C'est lui qui, à l'instar d'un architecte, a l'idée générale du projet. Très souvent, le réalisateur a un style et un univers spécifiques. C'est quelquefois en fonction de ses films précédents qu'un producteur choisit tel ou tel réalisateur.

C'est le réalisateur qui détermine à l'avance à partir du scénario la façon dont le récit est « découpé » en plans, quels types de plans, quels éclairages, quels rythmes il adopte. Il propose une interprétation personnelle du récit, un « point de vue » moral. Le découpage peut être « storyboardé ». C'est le cas couramment pour les films publicitaires où il sert, avec la note d'intention, de cahier des charges.

Un **storyboard**, parfois francisé **scénarimage**, est la représentation illustrée d'un film avant sa réalisation. Il s'agit d'un document technique généralement utilisé au cinéma en pré production afin de planifier l'ensemble des plans qui constitueront le film. On y décrit l'ensemble des paramètres cinématographiques (cadrages, mouvements de caméra et de personnages, raccords, etc.) avec la plus grande exactitude possible, afin de visualiser et planifier le tournage du film. Il est très pratique car il améliore la circulation des informations entre les équipes de tournage, et constitue donc un outil de référence lors de la production du film. Les dessinateurs chargés d'illustrer chaque plan du découpage d'un scénario sont les **storyboardeurs**, ils sont de proches collaborateurs du réalisateur.



ARCHI [®] Image		Client	Séquence
		EFF L'INTELE	
		Projet	VH 2 o DEMONSTRATION
Panneau	Temps	Panneau	Temps
Objets	Système d'annonce visible au dessus de l'entrée L'EFFET DISPARAIT	Objets	CADRAGE FERMANT LA PORTE DE L'ESPACE DE JARDIN
Action	DEP. Courants on lève la tête	Action	FAIRE UN ZOOM SUR CADRAGE POUR PERMETTRE DE VOIR CE QUE C'EST
Remarques		Remarques	
Panneau	Temps	Panneau	Temps
Objets	BALCON NE SOIT PAS ETRE PERMETTANT RIEN		
Action	LEVER LA TETE VERS BALCON -> PAS DE VOIR FACILE SOUS BRUIER.		
Remarques		Remarques	
Storyboard ©www.arch-image.com		Page 3 /	

II

Pendant le tournage, outre les acteurs, les cascadeurs, les doublures, les figurants, les coiffeurs, les maquilleurs et les habilleurs, de nombreux métiers techniques interviennent sur un plateau de cinéma.

- **Pour l'image** (prises de vues cinématographiques) : chef opérateur de prises de vues (ou directeur de la photographie), cadreur (ou opérateur, ou cameraman), 1^{er} assistant opérateur, 2^e assistant opérateur, opérateur steadicam, photographe de plateau, ingénieur de la vision
- **Pour le son** : chef-opérateur du son ou ingénieur du son, perchman (ou assistant son, parfois perchiste)
- **Pour le décor** : chef décorateur, ensemblier, accessoiriste

Un **cadreur, cameraman, ou opérateur de prises de vues** est un technicien qui a une caméra en main et qui la dirige lors de prises de vues pour le cinéma ou la télévision, qu'il s'agisse de films ou d'émissions en direct ; il est responsable du cadrage. Sur un tournage, l'**opérateur steadicam**, ou « cadreur steadicam », est un technicien spécialisé dans la manipulation du steadicam ou stabilisateur de caméra, un système portatif qui permet de stabiliser les prises de vues en cinéma et télévision.

Le **photographe de plateau** n'intervient pas dans le déroulement d'un tournage de film et ne participe en aucune façon à la fabrication même du film. Il est présent afin d'assurer les images qui serviront à l'affichage à l'entrée des salles et de fournir aux supports fixes de la presse (journaux et magazines) des illustrations qui permettront la promotion du film avant sa sortie en salle ou en DVD et Blu-Ray. Il est censé fournir également des photos montrant des scènes de tournage (comédiens, techniciens, caméras, etc.) et des portraits des principaux comédiens (réalisation de l'affiche, photographique ou dessinée).

Le **perchman** (faux anglicisme, en anglais : *boom operator*), également appelé **assistant son** ou **perchiste**. C'est l'assistant du chef-opérateur du son (ingénieur du son). Il est responsable du placement du microphone principal, à savoir celui placé au bout d'une perche légère et télescopique. Ainsi, le perchman place et déplace le micro « en temps réel » afin de recueillir le son des voix de chaque comédien pendant les prises. Il est garant de la qualité du son qu'il transmet au chef opérateur du son. Il doit aussi veiller à ce que, ni la perche, ni le micro ne rentrent dans le champ (*ou le cadre*) de l'image ou à ne pas faire d'ombre *visible*. C'est pourquoi il travaille également *en collaboration* avec le cadreur et le directeur de la photographie (qui éclaire les scènes) et son équipe d'électriciens. Il assiste le chef-opérateur du son dans l'élaboration de sa prise de son : il peut avoir à installer des micro-cravates sans fils (micro-HF) sur les acteurs, poser des microphones d'appoint ou encore étendre des moquettes au sol pour des raisons acoustiques. Il s'occupe du matériel, particulièrement lors de son installation et rangement en début et fin de journée.

Le perchman gère ainsi les *contingences techniques* quand le chef opérateur du son gère les *contingences artistiques*.

Pour faire une analogie avec les métiers de l'image, le perchman est au son ce que le cadreur est à l'image.

L'ensemblier, est chargé de réunir et d'organiser les meubles et les accessoires nécessaires au décor, sur un tournage, il assiste le chef décorateur et est aidé dans sa tâche par l'accessoiriste. Membre de l'équipe décoration, l'accessoiriste gère les petits éléments de décor lors du tournage et les objets suggérés par le scénario. Il assure aussi les raccords de continuité des accessoires en collaboration avec la scripte.

Le ou la scripte est « responsable de la tenue des documents et de la continuité de la réalisation ». C'est un métier d'observation minutieuse et d'organisation détaillée : la scripte assure la continuité des scènes et leur conformité au scénario. Elle note tous les détails du tournage. Elle doit assurer un parfait raccord entre les plans, les scènes et les séquences. Elle travaille aux côtés du réalisateur, avec une pensée constante du montage.

Le ventouseur réserve des emplacements pour les tournages, en particulier sur la voie publique. Le ventouseur se présente par exemple la veille du jour du tournage prévu dans une rue (muni des autorisations d'effectuer les prises de vues délivrées par les autorités de police). Il doit alors, au fur et à mesure que les véhicules présents libèrent un espace de stationnement, occuper cette place et la garder précieusement jusqu'à l'arrivée de l'équipe le lendemain.

III

Les techniciens et artisans qui interviennent avant et/ou pendant le tournage

Chef électricien, électricien, groupman (le **groupman** ou **groupiste** est un électricien spécialisé, responsable du groupe électrogène de tournage indispensable pour les tournages en extérieur). Le groupman conduit le groupe, généralement un véhicule poids lourd, assure son fonctionnement, son entretien et son réglage. Sur le tournage, quand il n'est pas occupé par le groupe électrogène, il renforce l'équipe d'électriciens/éclairagistes.

Chef machiniste, machiniste (au cinéma, le machiniste est responsable des systèmes de fixation de la caméra – du simple pied aux grues les plus évoluées – et des déplacements d'appareils effectués avec ces systèmes). Ainsi, dans le cadre d'une caméra montée sur travelling, c'est lui qui installe le système et pousse le chariot pendant les prises.

Chef constructeur, menuisier traceur, constructeur, serrurier.

Chef peintre, peintre patineur, peintre en découverte, **tapissier**, **chef staffeur**, sculpteur, staffeur.

IV

Lorsque le film a été tourné, c'est l'équipe de postproduction qui prend le relais

- **Chef monteur ou monteur, monteur son, mixeur, étalonneur, directeur de postproduction, truqueur, bruiteur** (le bruiteur n'a pas le statut de technicien mais il est affilié à celui de comédien).

Le truqueur, les effets spéciaux sont des techniques utilisées au cinéma pour créer l'illusion d'actions et simuler des objets, des environnements, des personnages ou des phénomènes qui n'existent pas dans la réalité ou qui ne pourraient pas être filmés au moment du tournage. On parle aussi de « trucages ».

Le monteur assure l'assemblage des plans et séquences d'un film. Il procède généralement en deux étapes : une première étape de choix des rushes (ou des bonnes prises) avec le réalisateur suivi d'une mise en ordre des séquences conformément au plan du scénario et en fonction du tournage. La fin de cette première étape aboutit à un premier bout à bout, surnommé « l'ours », lequel permettra d'organiser une première projection en continuité du film.

L'**étalonnage** consiste à doser les quantités du rouge, vert et bleu de la tireuse à lumières additives qui vont traverser la pellicule négative, afin d'avoir un rendu équilibré dans l'espace sensitométrique et colorimétrique de la pellicule positive lors du tirage.

Le monteur son rassemble et assemble, d'une façon harmonieuse et en rapport avec le contexte, les éléments sonores d'un film : dialogues synchrones (*son direct*), dialogues en son seul (*enregistrés sur le tournage, hors caméra*), dialogues postsynchronisés, bruitages, ambiances, effets sonores, musiques, dont la somme, mise en œuvre et mélangée par le mixeur, deviendra le mixage final du film.

La **postsynchronisation** est une technique permettant de réenregistrer en studio le dialogue ou la voix off d'une œuvre audiovisuelle (film, série, etc.), dans la même langue et les mêmes conditions que lors du tournage, et avec le même comédien.

Elle est souvent confondue avec le **doublage** qui, bien qu'utilisant les mêmes techniques de réenregistrement en studio comme la bande rythmo permet de réaliser l'adaptation synchronisée des dialogues dans une autre langue et est donc le plus souvent interprétée par un autre comédien. La bande rythmo est une bande calligraphiée défilant à la vitesse du film permettant aux comédiens d'être parfaitement synchrones avec l'image lors du réenregistrement.

Le bruiteur est la personne chargée de produire les bruits après le tournage et le montage de l'image d'un film. Le **bruitage** est une des étapes de la fabrication d'un film. Il se réalise en postproduction et, en général, après le montage définitif de l'image, dans des auditoriums spécialisés, et équipés de différents sols, pour recréer les bruits de pas sur toutes les surfaces possibles ou d'autres accessoires. Les bruiteurs recréent des sons concrets, à partir d'objets hétéroclites qu'ils possèdent et accumulent, ainsi qu'avec leur corps. La difficulté principale réside dans le fait qu'il faut souvent raccorder le son du bruitage avec un son réel enregistré pendant le tournage. La transition doit, en principe, ne pas s'entendre. On distingue deux types de bruitages:

- **Bruitages pour la VO (version originale)**, ce sont les bruitages rendus indispensables en cas de postsynchronisation des dialogues, ou rendus nécessaires notamment en raison des problèmes d'ambiance sonore pendant le tournage.
- **Bruitages pour la VI (version internationale)**, destinés à la version dite internationale, pour laquelle il faut rebruitier toutes les séquences ou parties de séquence dialoguées de la VO.



Auditorium de bruitage

L'intérêt du public pour le bruitage vient essentiellement du détournement d'objets utilisés pour produire des sons : parmi les plus connus, la fécule de pomme de terre, qui sert à imiter le craquement des pas sur la neige, ou les noix de coco pour reproduire le sabot du cheval, mais ce n'est pas là l'essentiel du travail du bruiteur. Le plus difficile est de produire des sons crédibles et indétectables en tant que tels. Un bon bruitage ne doit pas se faire remarquer et doit être parfaitement intégré aux autres sons, du direct ou du montage son. Les bruits de pas sont les sons majoritaires dans une session d'enregistrement et sont aussi les plus difficiles à faire. Il faut que le son « colle » parfaitement à l'acteur, quels que soient son sexe, son âge, sa démarche, l'endroit où il marche, les chaussures qu'il ou elle porte, et ce son doit raccorder parfaitement avec les sons réels du direct quand ils sont audibles.

Il faut distinguer le bruitage proprement dit, opération manuelle et fabrication « sur mesure » de sons pour chaque plan ou séquence du film, du montage son et du design sonore, qui utilisent des sons de sonothèques, des sons d'ambiances enregistrés sur le tournage ou sur d'autres lieux. Le son ajouté au bruitage peut être diégétique ou extradiégétique selon que le son est entendu par les personnages ou qu'il ne l'est pas (comme la musique de film, par exemple)

Le mixeur a la charge de mélanger, équilibrer, harmoniser toutes les pistes sonores afin d'élaborer la bande sonore finale du film. Il doit mettre en œuvre les choix esthétiques et techniques qui répondent aux attentes du réalisateur et du producteur.

Sources : *Les métiers du cinéma*

https://www.google.be/?gws_rd=ssl#q=les+m%C3%A9tiers+du+cin%C3%A9ma
 [Pour en savoir plus https://www.youtube.com/watch?v=u892ah_NCyg

Chaque compositeur a probablement une façon personnelle de procéder pour composer la musique d'un film, voici le témoignage de deux compositeurs.

Une musique peut détruire une scène comme la sublimer

Par Greco Casadesus

Compositeur de musiques de films

Dans ce métier, la première note qu'on écrit n'est pas pour la musique, mais pour le film, pour traduire une émotion, un ressenti demandé par le réalisateur ou par la nécessité de l'image : je dirais que cette première note est une note d'intention !

Nous, les compositeurs, nous sommes là un peu comme une interface entre ce que ressent le maître d'œuvre (le réalisateur, qui a une idée bien précise de la mission de son film) et la manière dont on peut répondre à cette demande qui est souvent très secrète, très obscure.

Car une musique, aussi belle soit-elle, si elle ne correspond pas à la scène, peut détruire celle-ci. Comme la sublimer, dans le cas inverse. La musique touche à l'inconscient. "Elle est la part d'ombre du film", comme le disait Oliver Stone.

Trouver la bonne musique du film est souvent mystérieux : il faut décoder bon nombre de facteurs et bien comprendre dans quelle direction elle doit aller. C'est pourquoi le tandem entre réalisateur et compositeur est primordial, la musique étant en quelque sorte la traduction de ce que souhaite dire le cinéaste en plus de ce qui est inscrit à l'image, c'est-à-dire le jeu des acteurs, la manière de filmer, les décors, le montage, etc. De cette bonne entente peut dépendre la réussite artistique du film. Ainsi Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann ont toujours su se comprendre à merveille, en tout cas sur le plan musical.

<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/802926-musique-et-cinema-comment-composer-la-musique-d-un-film-et-traduire-des-emotions.html>

Interview de Pascal Le Pennec compositeur de musiques de films

Comment travaillez-vous ?

- Pour chaque film, je visionne plusieurs fois les images, puis plus rien, j'éteins tout, jusqu'à ce que j'entende quelque chose... J'enclenche un processus de création avec deux temps majeurs : avant l'idée et après l'idée.

Avant l'idée, il s'agit de s'abandonner complètement, de lâcher prise... C'est une expérience qu'on peut comparer au zen, il faut laisser venir une idée à partir de l'image. Cela n'a rien à voir avec un processus intellectuel. Agir de façon cérébrale est même selon moi très nocif à la création.

Je laisse donc venir le plus naturellement possible la musique en m'interdisant de partir de concepts, de grandes théories. C'est un moment où je considère que tout est permis, tout est possible. Il s'agit de ne pas se brider, d'être dans un état d'ouverture où seul l'instinct intervient. Cette recherche d'un état d'abandon est nécessaire. J'ai le sentiment que tout ça est affaire de vibrations.

Après l'idée, et seulement alors, viennent les questions : est-ce que je trahis le sens voulu par le réalisateur ? La vitesse de la musique est-elle adaptée ? La musique n'est-elle pas redondante, ou si elle l'est, pourquoi ? N'est-elle pas trop envahissante par rapport à l'image, aux dialogues, aux bruitages ?... Et ces questions se posent jusqu'à la fin du travail.

Souvent, il y a des renoncements nécessaires et parfois, comme chez tous les artistes, des regrets. Les réalisateurs et les compositeurs en ont beaucoup. C'est difficile de lâcher une idée, mais si elle n'est pas en rapport évident avec l'image, on doit s'en séparer.

- Au-delà des images, un film se compose aussi de sons et notamment de voix. Comment vous situez-vous par rapport à cette bande sonore ?

- J'aime instaurer un rythme au sens musical du terme entre dialogues, bruitages et musique. La musique a une respiration propre, mais elle est complémentaire des voix et des bruits.

On peut du reste trouver un équivalent ou un prolongement musical, particulièrement dans l'animation, au timbre d'une voix, aux couleurs d'une image... C'est logique d'ailleurs, on parle très souvent de « couleurs » dans les deux disciplines, image et orchestration. Dans le film *Le Tableau*⁽¹⁾, par exemple, le thème musical de *La Forêt Maudite* est pour moi « vert sombre », indication que m'avait donnée Jean-François Laguionie.

Quant au silence au cinéma, je pense qu'il est souvent plus pertinent que la musique ! C'est à la musique de le mettre en valeur.

(1)*Le Tableau* est un film d'animation français réalisé par Jean-François Laguionie sorti en France le 23 novembre 2011. Il mêle des séquences d'animation en deux dimensions ou en images de synthèse à rendu 2D et des prises de vue réelles.

- A quel moment intervenez-vous en tant que compositeur ?

- C'est une question extrêmement importante. Le plus fréquent est d'être choisi et d'intervenir en postproduction et ça n'a pas que des désavantages. Sur un film terminé, on dispose de tous les éléments qui entrent en complémentarité : images, dialogues, bruitages. Tout cela, en plus de la musique, devra constituer une partition.

Et puis aussi, à travailler dans l'urgence, on développe d'autres choses, qu'on ne produirait pas dans le confort. On laisse plus de place à l'instinct et j'y crois beaucoup. Cela a sans doute à voir avec l'adrénaline... Mais bien sûr, l'inconfort occasionné par l'urgence peut être éprouvant !

Le cas idéal, mais hélas rare, est d'être choisi comme compositeur très en amont, dès que le scénario est écrit, et même si possible avant !

- Pour *Le Tableau*, votre première collaboration avec Jean-François Laguionie, comment cela s'est-il passé ?

- En ce qui nous concerne, on peut parler d'harmonie, nous ressentons les choses de la même manière. Pour *Le Tableau*, j'ai eu trois mois pour fournir une heure de musique symphonique, sans possibilité de délai supplémentaire car des festivals étaient programmés. Je disposais de l'animatique⁽²⁾ et de musiques temporaires : **Stravinsky, Prokofiev, Poulenc...**, ce qui déjà indiquait la voie. Les réalisateurs ont souvent recours à des musiques provisoires pour rythmer et colorer leur film. Jean-François, qui est passionné de musique, en a toujours besoin pour bâtir ses films. Il me fallait comprendre ce qui, dans cette musique temporaire, l'avait intéressé et pourquoi. Puis je devais m'en nourrir sans la copier.

<http://filmsenbretagne.org/pascal-pennec-rapport-limage-affaire-vibrations/>

(2)L'**animatique** est un enregistrement du storyboard synchronisé sur la bande-dialogues. Le principe est l'élaboration d'une maquette visuelle permettant de vérifier notamment la correction du minutage et la pertinence des raccords.

La moindre recherche sur ce thème offre un vaste choix d'analyses diverses, dont certaines très fouillées. Cet essai nous a paru pertinent et assez concis. En voici quelques extraits.

Les *blockbusters* américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé.

Congrès International des Sciences de l'Information et de la Communication, Bucarest, 2003.

Franck Bousquet. École Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse (Toulouse II)

L'industrie cinématographique s'est affirmée, dès son apparition, en tant que pourvoyeuse de spectacles à vocation mondiale¹. De fait, les entreprises américaines de ce secteur se sont rapidement organisées pour empêcher la concurrence étrangère sur leur territoire national (ainsi la constitution du premier trust en 1908 entraîna-t-elle l'adoption d'un sceau, délivré aux films par une commission de censure, composée d'associations œuvrant à la sauvegarde des bonnes mœurs et de distributeurs, qui jugeait systématiquement les films européens immoraux, lesquels, par voie de conséquence, étaient refusés par les salles). Par la suite, les studios américains ont réussi à exporter leurs films partout dans le monde (d'abord à la faveur de la Première Guerre mondiale et de la chute de la production européenne, puis, dans les années vingt, grâce à la politique volontariste de William Hays, le premier patron de la nouvellement créée MPPDA², qui se transforma en commercial hollywoodien auprès des pays européens songeant alors à adopter des restrictions à l'importation). Ce mouvement vers l'exportation n'a cessé ensuite de croître, car, année après année, les marchés du reste du monde sont devenus de plus en plus nécessaires à la rentabilité des films américains. Tant et si bien qu'après la Seconde Guerre mondiale certains observateurs³ se sont accordés pour penser que le contenu idéologique des grosses productions hollywoodiennes se résumait à un éloge du capitalisme, et surtout que toute référence nationale en était soigneusement gommée.

Aujourd'hui, un type de film appelé *blockbuster*⁴ domine totalement l'industrie hollywoodienne. Ces productions, extrêmement coûteuses, ne peuvent être rentables

¹ Voir par exemple Glenn Myrent, " Les opérateurs Lumières à Chicago ", *Cahiers de la Cinémathèque* n°22, Editions Cinémathèque Française, automne 2002.

² La *Motion Picture Producers and Distributors of America*, un groupe de pression fondé en 1922 pour défendre les intérêts des principaux studios hollywoodiens.

³ À l'image de Thomas Guback qui conclut à la disparition des particularités idéologiques du cinéma hollywoodien classique dans un ouvrage intitulé *The international film industry, Western Europe and America since 45*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.

⁴ Le terme " *blockbuster* " désigne les films américains bénéficiant d'un budget de production et de promotion très important (au moins supérieur à 50 millions de dollars) et qui, le jour de leur sortie nationale, sont distribués sur le territoire américain avec un minimum de 3 000 copies. Au départ réservées à la saison estivale, ces productions occupent aujourd'hui les écrans durant toute l'année. (1)

que si elles obtiennent un grand succès international. Elles sont donc entièrement pensées pour le marché mondial. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elles ne sont le plus souvent analysées que d'un point de vue économique, par des experts en marketing ou en gestion. Étonnés par l'absence d'intérêt généralement manifestée pour leur contenu, il nous a donc paru pertinent d'essayer d'en explorer le discours durant la dernière décennie du vingtième siècle.

Procédé de l'analyse

Nous avons isolé 51 films correspondant aux critères reconnus comme définissant le *blockbuster*. Chaque année, de 1991 à 2000, nous avons sélectionné tous les films classés dans les 20 premiers du box-office possédant un budget de production d'au moins 50 millions de dollars. Nous avons ensuite éliminé de cette liste les productions ouvertement destinées aux enfants afin de travailler sur un corpus plus raisonnable. Au final, nous nous sommes attelés à l'analyse de ceux dont les sujets comportaient un certain intérêt politique⁵. Nous n'affirmons pas que les films sélectionnés reflètent l'ensemble de la production américaine, ils sont uniquement les représentants des plus gros investissements des principales sociétés du secteur. Ils correspondent à ce que les spécialistes hollywoodiens estiment être des investissements rentables. Ce choix nous semble donc seulement témoigner d'une certaine tendance du cinéma hollywoodien majoritaire, il n'est qu'une étape d'un travail pour lequel le tâtonnement est un passage obligé.

Nous avons ensuite soumis ces films à une série de 5 questions :

1. À travers la première, nous avons cherché à déterminer les caractéristiques définissant les personnages importants de la fiction.
2. La seconde question concerne le nombre et la nature des problèmes que ces personnages ont à résoudre.
3. La troisième interroge les solutions envisagées et les raisons expliquant leur échec ou leur réussite.
4. Par la quatrième, nous avons essayé d'identifier le détenteur de la solution efficace et la légitimité au nom de laquelle il agit.
5. Enfin, la cinquième et dernière question nous a amené à décortiquer le mode de prise de décision valorisé.

De cette façon, nous avons obtenu une série de résultats tendant à démontrer qu'il existe un système politique et social idéal promu par les *blockbusters*. Par la suite, dans un souci de discussion, nous avons juxtaposé certains des axes idéologiques à l'œuvre dans les *blockbusters* avec ceux qui gouvernent la politique de Washington.

Certains historiens datent l'apparition de ces films du début des années soixante-dix, notamment avec la sortie du *Parrain* de Francis Ford Coppola. Pour être encore plus précis, nous ajouterons que, d'un point de vue stylistique, les *blockbusters* sont marqués par la recherche de scènes d'action spectaculaires, l'exacerbation de tout sentiment et la transformation de tout événement en une situation de crise potentielle. Leur modèle artistique se situe donc du côté des films catastrophes et fantastiques qui se sont affirmés dans les années soixante-dix comme l'avenir du cinéma populaire.

⁵ Afin d'être le plus rigoureux possible, nous avons choisi, dans un premier temps, de privilégier les films mettant en scène un homme politique ou un représentant important de l'État fédéral.

La domination du fait technique.

Pour commencer, sans s'attarder sur cet aspect, il est aisé de remarquer que la plupart des films analysés possèdent une intrigue dont les enjeux scénaristiques sont réductibles à un problème posé en terme technique, ou sont résolus grâce à une solution techniquement définissable (83% du total des 51 films).

[...]

Une autre originalité de ces films est constituée par la présence régulière en tête d'affiche de deux nouveaux types de personnages.

Durant plusieurs décennies deux professionnels ont occupé les écrans américains, **le policier enquêteur et le spécialiste des agences gouvernementales**. Ils ont succédé aux deux premiers héros de la culture populaire américaine désignés par leur activité professionnelle : **le trappeur et le cow-boy**. Le policier enquêteur est apparu au milieu des années 30 dans des films mettant en scène les hommes d'un FBI à peine institué⁶. Le spécialiste des agences gouvernementales est de création plus récente. Le succès, en 1962, de l'adaptation cinématographique de James Bond, le personnage romanesque de Ian Fleming, peut être considéré comme le point de départ de la multiplication exponentielle de ce genre de héros dans les quarante années suivantes. Mais, à la fin de la décennie soixante-dix, l'hégémonie du policier enquêteur et de l'expert des agences gouvernementales est battue en brèche par la mise en scène de deux nouveaux types de spécialistes dont la place s'est élargie tout au long des années quatre-vingt-dix, **les scientifiques et les techniciens**.

[...]

Il est une autre particularité forte des individus mis en scène dans les *blockbusters*, la sujétion de leur personnalité à leur rapport au travail. Ainsi, significativement, les personnages issus d'une minorité ethnique, aujourd'hui très bien représentés dans le cinéma majoritaire, voient leur intégration sociale et leur statut (héros positif ou négatif) directement liées à la manière dont ils exercent leur profession. Systématiquement, les Afro-américains et les Hispaniques sans travail sont des délinquants, petits ou grands. En revanche, pour interpréter un rôle positif, ils doivent faire preuve d'une dévotion sans faille à la mission qu'ils ont choisi de remplir. Ils servent alors le bien public sans restriction.

De manière similaire, les méchants caractéristiques du cinéma des années quatre-vingt-dix, les tueurs en série et les terroristes, sont définis par un rapport au travail erratique.

Les tueurs en série, dont l'archétype est Hannibal Lecter dans *Le Silence des agneaux*, sont des passionnés qui refusent de mettre leur talent au service d'un travail efficace et qui préfèrent le meurtre comme grand œuvre. In fine, leur comportement est assimilable à celui d'artistes se laissant guider par l'inspiration au détriment de toute activité productive. Le rapprochement de l'art et du meurtre en série en dit long sur l'idéologie du travail développée dans les *blockbusters*.

De leur côté, les terroristes sont généralement des experts, de bons professionnels identiques aux employés des agences gouvernementales, mais qui ont perdu leur emploi et qui ont adopté une carrière délictueuse pour le profit (*Une journée en enfer*) ou par

⁶ Le désir de plaire à Edgar Hoover s'ajoutait alors à celui de faire oublier les scandales provoqués par les films de gangsters du début de la décennie.

vengeance (*Etat de siège*). Dans les deux cas, c'est le rapport au travail qui est en jeu, et c'est lui qui détermine le degré de malveillance du terroriste. S'il veut se venger ou récupérer son emploi (*Etat de siège*), il sera moins proche du Mal absolu que s'il ne désire que s'enrichir pour ne plus jamais avoir à travailler (*Speed* ou *Une journée en enfer*).

La société des experts

Dans tous les films représentant le pouvoir politique produits durant les années quatre-vingt-dix, on rencontre un personnage primordial, le technicien conseiller du prince. Il peut avoir plusieurs spécialités [...] Mais, in fine, il est toujours celui qui est à l'origine de l'ensemble des positions adoptées par l'homme politique. Sa compétence en fait un partenaire incontournable. La valeur de l'élu du peuple est alors directement liée à celle de ses conseillers. Que ceux-ci ne soient pas les meilleurs dans leur domaine et la crédibilité du dirigeant est entamée (*Armageddon*, *The Rock*). En revanche s'il sait se séparer des incompetents et recruter des spécialistes irréprochables, alors son lustre réapparaît (*Independence Day*). Néanmoins, l'homme politique ne bénéficie que très rarement d'une image positive. Il est en effet souvent envisagé comme un homme faible et veule, dont le seul objectif est de conquérir ou de conserver le pouvoir, quels que soient les moyens à employer.

Le seul type de dirigeant disposant des faveurs du cinéma des *blockbusters* est le président chef de guerre. Le modèle idéal du chef de l'État américain est alors incarné par un ancien militaire, spécialiste de la prise de décision dans l'urgence.

[...]

Le dernier point important de ce survol des usages et des partis pris du cinéma commercial américain contemporain réside dans l'examen du type de prise de décision valorisée. Généralement, les choix auxquels sont confrontés les personnages possèdent une solution et une seule, toujours parée d'un vernis de rationalité. Ainsi existe-t-il le plus souvent une réponse juste, correcte et unique, entre les mains d'un spécialiste, le meilleur dans sa catégorie, qui de plus est pétri de la certitude de ses compétences et de l'infaillible validité de son action.

Il en résulte la mise en avant de l'inutilité du débat. Toute proposition alternative à celle incarnée par le héros expert est présentée au mieux comme une perte de temps et au pire comme une malhonnêteté. Dans le cinéma des *blockbusters*, un homme seul, sûr de ses qualités, est toujours plus efficace qu'une assemblée discutant de différentes options possibles.

[...]

Les régimes politiques soumis aux décisions d'une assemblée législative sont alors généralement blâmés pour leur faiblesse.

[...]

Le régime parlementaire est donc stigmatisé pour son incapacité à faire preuve des qualités essentielles à l'exercice d'un bon gouvernement : la compétence, la force et le courage.

Manichéisme et unilatéralisme

Dans le discours sur l'état de l'Union de Georges Bush en janvier 2002, pour la première fois, le président américain parle d'axe du mal. Cette expression, qui depuis a fait florès, semble démontrer la montée en puissance de la position de conseillers tels que Richard Perle ou Paul Wolfowitz, qui depuis des années militent pour une politique étrangère agressive fondée sur une dichotomie simple entre les pays malveillants et potentiellement dangereux et les États-Unis, porteurs d'un modèle de société *à priori* indépassable. D'un point de vue politique cela se traduit par un positionnement agressif envers les États susceptibles de menacer cet empire de la morale. Cela signifie aussi pour les États-Unis la revendication d'une légitimité à intervenir n'importe où dans le monde afin de faire triompher leur vision, y compris par une action violente pour construire ou reconstruire des nations⁷ (*nation-building*).

Notons d'abord que ce discours n'est pas très éloigné des racines religieuses de la notion de destinée manifeste, si importante dans la pensée américaine⁸. On reconnaît en effet là l'idée puritaine d'une " cité sur la colline " entourée par les ténèbres et ayant pour mission de les éclairer. Cet idéal politique est présent dans tout le cinéma hollywoodien du siècle dernier. [...] Le manichéisme, toujours plus ou moins latent, atteint dans les *blockbusters* une ampleur singulière car la lutte est alors celle du Bien absolu contre le Mal absolu. Tous les dangers affrontés mettent en effet en jeu l'équilibre même de la société, quand ils ne menacent pas la planète d'anéantissement. Cette surenchère dans les périls justifiant les scénarios (des extra-terrestres prédateurs, des comètes destructrices ou des tueurs en série messianiques) est d'ailleurs l'un des éléments de définition de ce cinéma superlatif.

L'unilatéralisme est une seconde particularité que les observateurs reconnaissent dans la position américaine. Il est vrai que les *think tanks* conservateurs aujourd'hui influents, tels que *l'American Enterprise Institute* ou le *Center for Security Policy*, développent dans leurs publications et leurs conseils une analyse de la situation mondiale qui justifie toujours une action unilatérale américaine, au détriment de tout accord ou compromis internationaux. La souveraineté de l'État américain est ainsi considérée comme unique, et surtout incomparable à celle de tout autre État au monde. Les États-Unis, non seulement peuvent, mais même doivent agir seuls pour ne pas être entravés par les attentes ou les faiblesses de leurs partenaires. Sans afficher systématiquement une position aussi extrême, il semble que Washington succombe parfois à ce type d'arguments. La diplomatie américaine, dans la préparation de la seconde Guerre du Golfe, n'a ainsi pas fait grand cas de l'avis de la communauté internationale.

D'une manière très proche, le cinéma des *blockbusters* est quant à lui incapable de se figurer le monde autrement que comme américain. Les intérêts des États-Unis sont en effet inmanquablement assimilés à ceux du reste de la planète. Un système alternatif ou des préoccupations différentes sont tout simplement inimaginables.

[...]

⁷ Le concept de *nation building*, rejeté par Bush durant sa campagne électorale, est redevenu une option envisageable après les attentats du 11 septembre 2001.

⁸ Ce qui n'est pas vraiment surprenant lorsque l'on connaît la proximité du président avec des groupes religieux chrétiens évangélistes, et notamment son amitié avec le pasteur Billy Graham et son fils Franklin qui a déjà présidé plusieurs offices à la Maison Blanche.

Culte de la puissance et mépris de la parole

Le culte de la puissance et le mépris de la parole sont les corollaires de la volonté hégémonique d'un pays qui n'hésite désormais plus à se penser comme un empire devant préserver sa place dans le monde.

Ainsi, la guerre préventive, concept que l'on rencontre sous la plume de Paul Wolfowitz dès le début des années quatre-vingt-dix, se trouve-t-elle désormais inscrite dans le document de défense stratégique publié par le Pentagone en septembre 2002. Issue du courant néoconservateur, cette idée, inenvisageable avant les attentats du 11 septembre 2001, est désormais devenue un point important de la doctrine étrangère de Washington. C'est en effet au nom de la puissance et de sa conservation qu'une guerre peut dorénavant être imaginée. Les États-Unis disposent d'une force militaire sans égale (la moitié des dépenses mondiales en la matière sont américaines), et c'est à ce titre que certains estiment qu'ils détiennent la légitimité de l'utiliser. Le politologue Robert Kagan, auteur de *La Puissance et les faiblesses*⁹, est devenu une référence dans certains cercles de Washington. Son discours est simple et peut se résumer à la transformation d'une formule qu'il emprunte à l'auteur à succès John Gray: " *les Américains sont de Mars et les Européens de Vénus* ". Détenteur de la puissance, il est dans l'intérêt des États-Unis de l'utiliser et de la mettre en avant, alors que l'Europe ayant fait le choix de la protection sociale et de la négociation, il est dans son intérêt de minimiser les avantages du recours à la force.

[...]

La puissance technique et militaire devient en outre le signe d'élection qui fait des États-Unis les dépositaires du bonheur et de la sécurité mondiale.

[...]

L'unilatéralisme est un autre point de convergence entre Washington et Hollywood. Ainsi, la négociation internationale autour de la recherche d'armes de destruction massive en Irak s'est-elle soldée par le refus américain d'envisager la position de la majorité du Conseil de sécurité de l'ONU. Plutôt que de s'engager dans un débat contradictoire et de risquer une défaite, les États-Unis ont décidé d'intervenir sans consulter les Nations-Unies. En politique intérieure, il existe parfois la volonté de faire régner un climat similaire. Ainsi a-t-on tenté pendant plusieurs mois de stigmatiser toute contradiction, qu'elle vienne de la majorité républicaine ou de l'opposition démocrate, comme antiaméricaine, comme nuisant aux intérêts de la nation. Non seulement toute pensée différente est envisagée comme hérétique par certains idéologues, mais en outre, depuis le 11 septembre 2001, elle est désormais présentée comme relevant presque de la trahison. Cette haine du débat et de la négociation est aussi, nous l'avons déjà démontré, une constante des scénarios hollywoodiens.

En effet, toute assemblée débattant, qu'elle soit informelle ou représentation politique, est systématiquement ridiculisée pour son inefficacité, voire condamnée pour sa présumée malhonnêteté. Les députés sont toujours représentés comme des êtres veules, préférant débattre stérilement plutôt que de prendre les décisions qui s'imposent. Toute velléité de discussion est alors dévalorisée et opposée à l'action efficace (et souvent guerrière) d'un chef investi de tous les pouvoirs.

⁹ R. Kagan, *La puissance et la faiblesse : L'Europe et les États-Unis ont-ils encore un avenir commun ?*, Plon, Paris, 2003 pour la traduction française.

Par conséquent le bon choix est celui d'un seul, choisi pour son courage, sa compétence et sa puissance, les trois valeurs fondamentales de la politique selon Hollywood.

Contrairement à l'opinion générale qui voudrait que le cinéma américain commercial ne transmette rien d'autre que l'amour de l'argent et du succès, il nous est donc apparu que les films dominant le box-office possèdent une certaine cohérence idéologique et expriment une vision politique et sociale assez claire de l'idéal national américain. Il n'est en aucun cas question ici de faire des hypothèses sur le degré de pénétration dans la société américaine de cette vision nationale, pas plus que de mesurer l'intentionnalité politique des créateurs hollywoodiens, mais seulement de constater qu'une idéologie caractéristique d'un certain type de fiction et une pratique politique réelle se sont à un moment rencontrés.

La question découlant de cette constatation s'impose : l'idéologie décrite ici, que l'on identifie facilement aujourd'hui du fait de la visibilité des néoconservateurs, de leur provocation et des manières brutales de l'administration Bush, ne serait-elle pas l'une des composantes traditionnelles de l'esprit national américain, toujours présente de manière larvée, mais que l'on omet souvent de remarquer ? Le cinéma aurait ainsi seulement joué le rôle d'une caisse de résonance exprimant ce que les politiques de Washington n'osaient pas toujours formuler clairement avant le choc du 11 septembre 2001.

Pour approfondir le propos

Category: Articles de cinéma / Tags: cinéma et idéologie, propagande
<http://lesensdesimages.com/2012/06/05/le-cinema-vecteur-dideologie/>

BARDECHE, Maurice et BRASILLACH Robert. 1948. *Histoire du Cinéma*. Paris : André Martel.
BOURGET, Jean-Loup. 1983. *Le Cinéma Américain 1895-1980, De Griffith à Cimino*. Paris : PUF.
CHOMSKY, Noam. 1988. *Manufacturing Consent*. New York : Pantheon Books.
Morgane Jourden. 03/2010. "Le Rêve Imposé ou la Machine Hollywoodienne au Service de l'Idéologie Dominante".

La Clé des Langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029. Mis à jour le 22 mars 2010.
Url : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/le-reve-impose-ou-la-machine-hollywoodienne-au-service-de-l-ideologie-dominante-89737>.
http://cle.ens-lyon.fr/anglais/le-reve-impose-ou-la-machine-hollywoodienne-au-service-de-l-ideologie-dominante-89737.kjsp?STNAV=&RUBNAV=&RH=CDL_ANG100100

Un réveil possible

*La révolution est parfois contagieuse.
Dans une ville, une étincelle : les barricades du peuple qui exige un changement de régime se dressent
contre les fusils de la garde royale.*

*La contestation s'étend, gagne un pays voisin, bientôt tout un continent...
L'Europe, en 1848. <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/05/GARRIGOU/20479>*

BLOCKBUSTER est une politique-fiction dans laquelle, prenant conscience de la violence de la classe dominante à son égard, le peuple décide de mener la riposte.

Quelle riposte ? Le spectacle ne nous donne pas une solution clé sur porte — ce qui est rassurant — mais il peut nous inciter à imaginer certaines ripostes. Différents peuples en ont fait l'expérience récemment, plusieurs pays arabes ainsi que la Grèce.

Est-ce un vent nouveau ? En 2003 déjà, un site (© syti.net, 2003) titrait :

10 bonnes raisons de faire à nouveau la Révolution

« Les causes de la Révolution de 1789 sont à nouveau réunies : injustices criantes et accaparement du pouvoir par une caste de privilégiés. Voici donc 10 bonnes raisons de faire à nouveau la Révolution... »

Ces 10 raisons évoquaient :

1/ **La hausse des prix** avec comme corollaire la pauvreté et notamment la pauvreté de toute une catégorie de travailleurs.

2/ **Les deux poids, deux mesures concernant les travailleurs salariés et les grands patrons**, relevant ceci : *« En 2002, le salaire moyen des PDG des grandes entreprises françaises était de 2.070.000 euros par an. Pour gagner la même somme, un salarié de base devrait travailler pendant 172 ans. »*

3/ **L'inégalité devant la loi**. La disparité des sanctions selon que l'on est un « citoyen de base » ou un haut dignitaire.

4/ **Le décalage entre les impôts élevés et l'inefficience croissante des services de l'état** (éducation, médecine, services sociaux...)

5/ **Le sabotage organisé des services publics pour justifier leur privatisation**. Voici ce que l'on peut lire à propos de l'éducation publique dans un document de l'OCDE⁽¹⁾, qui est également à l'origine de l'AMI (Accord Multilatéral sur l'Investissement) :

*"Si l'on diminue les dépenses de fonctionnement, il faut veiller à ne pas diminuer la quantité de service, **quitte à ce que la qualité baisse**. On peut réduire, par exemple, les crédits de fonctionnement aux écoles et aux universités, mais il serait dangereux de restreindre le nombre d'élèves ou d'étudiants. Les familles réagiront violemment à un refus d'inscription de leurs enfants, mais non à une baisse graduelle de la qualité de l'enseignement. Cela se fait au coup par coup, dans une école et non dans un établissement voisin, de telle sorte qu'on évite un mécontentement général de la population." (extrait du "Cahier de politique économique" n°13 de l'OCDE)*

⁽¹⁾ L'OCDE (Organisation de coopération et de développement économiques) est un organisme international qui observe les échanges commerciaux entre pays. Les pays adhérents doivent avoir un régime politique démocratique et une économie de marché. L'OCDE, souvent présentée comme un club des pays riches, comprend actuellement 34 membres.

6/ **La corruption à tous les niveaux de l'État.**

7/ **Les subventions abusives distribuées par l'État aux entreprises.**

8/ **La collusion entre les gouvernements et les multinationales.** « *Les diktats des multinationales engendrent misère croissante, envolée des prix, précarité généralisée, privatisation des biens publics, destruction de l'environnement, tiers-mondisation des pays occidentaux... De même, les seuils autorisés pour la pollution, les mises sur le marché des médicaments, ou encore les normes pour les produits alimentaires correspondent aux souhaits des industriels et non aux nécessités de la santé publique* ».

9/ **Les accords multilatéraux négociés dans le dos des citoyens et qui vident la démocratie de son contenu** [...] « *le pouvoir réel a été transféré progressivement et discrètement vers des organisations non-élues (OMC, FMI, OCDE, Commission Européenne...). Les accords multilatéraux (AMI, AGCS...) élaborés dans le secret et l'opacité par ces mêmes organisations ont vidé la démocratie de son contenu.* »

10/ **Le saccage de l'environnement par les entreprises, en toute impunité** . « *L'homme et l'environnement sont sacrifiés aux intérêts économiques des multinationales, et un avenir bien sombre se dessine pour les générations futures. Le point de non-retour écologique est sur le point d'être franchi.* »

<http://www.syti.net/>



"La liberté guidant le peuple" de Delacroix

Les mouvements populaires peuvent-ils changer quelque-chose ?

Paris mai 1968



Mai 68 a été l'un des mouvements sociaux français les plus importants, que cela concerne les étudiants ou les ouvriers. Dans différents pays du monde, tels que l'Allemagne, le Brésil, l'Italie, la Tchécoslovaquie et le Japon, plusieurs manifestations d'étudiants ont également lieu ce même printemps. Mais c'est bien la France qui va connaître une grande révolte étudiante, et la plus grande grève générale depuis 1936.

NB/ La Belgique fut également le lieu de nombreuses actions. Le 13 mai 1968, 400 étudiants occupent le grand auditorium de l'Université Libre de Bruxelles, et se réunissent en assemblée. On assiste également à des réunions de contestation composées d'ouvriers, d'étudiants, d'employés, de professeurs... C'est en fait tout le système de la société qui est remis en cause par les étudiants.

Quelques slogans de mai 68

Cours camarade, le vieux monde est derrière toi

La base doit emmener la tête

On ne revendiquera rien, on ne demandera rien, on prendra, on occupera

Causes

Elles se situent à la fois sur le plan social, économique et culturel selon que l'on considère les revendications des étudiants ou celles des ouvriers.

Etudiants

- Les jeunes condamnent l'impérialisme nord-américain face à l'atrocité de la guerre du Vietnam.
- Ils s'opposent à la dégradation de leurs conditions matérielles : la vétusté et le manque d'universités par exemple.
- Ils dénoncent la rigidité du pouvoir en général (absence de mixité dans les écoles, système des diplômes injuste, absence de libertés individuelles...)
- Ils découvrent également la très grande misère près des universités, notamment à Nanterre où il existe encore des bidonvilles.
- Ils rejettent la société de consommation dans son ensemble.
- La situation de guerre froide entre les capitalistes et les communistes fait naître des idées anti-nucléaires chez les jeunes.
- Certains militants critiquent le PCF pour son manque de prise de position envers l'URSS quant à l'existence des goulags.

- Quelques groupes de jeunes comme les scouts de France décrient la rigidité du Vatican (refus de la contraception...).

Ouvriers

- Après la période euphorique des "30 glorieuses" qu'a représenté la reconstruction de la France après la Seconde Guerre mondiale, la France connaît une détérioration de sa situation économique : montée du chômage, baisse des salaires (les plus bas de la CEE)...
- Dès 1967 et début 1968, les ouvriers font la grève et occupent des usines. Le 16 mai, une cinquantaine d'usines sont occupées par les ouvriers. Le 25 mai, on dénombre neuf millions de grévistes (déjà 6 millions en 1936). Une grève générale paralyse la France puisqu'elle touche tous les secteurs (pénurie d'essence, téléphone, agriculture, lieux culturels...). Le 30 mai, De Gaulle dissout l'Assemblée Nationale.
- La classe ouvrière revendique une hausse des salaires et une diminution de la durée du travail (52 h par semaine à cette période).
- Les ouvriers veulent mettre fin à l'autoritarisme des patrons.
- Les ordonnances décrétées en 1967 sur l'aménagement de la sécurité sociale doivent selon eux être abrogées.

Conséquences de mai 68

Amélioration des conditions de travail

- Les accords de Grenelle ont amélioré les conditions de travail des ouvriers, augmentation du SMIC de 35 % (600 Ff par mois), hausse de 10 % des salaires, création d'une section syndicale d'entreprise, 4^{ème} semaine de congés payés.

Influences sur le plan socio-culturel

- Valorisation de l'individu, de sa créativité, refus de l'autorité, libération sexuelle avec l'arrivée des contraceptifs, du mouvement féministe MLF, qui permettra en 1975 la loi sur l'avortement, dénonciation des régimes communistes, à l'école, l'enfant peut désormais s'exprimer et participer aux décisions.

Influences sur le plan économique et social

- Création du système d'auto gestion d'entreprise, remise en cause de l'armée et du nucléaire, avec l'apparition de mouvements écologiques, sur le plan religieux, bouleversement dû au refus du Vatican de la contraception, au mouvement de prêtres ouvriers. On constate une diminution du nombre de pratiquants.
- Les Français adoptent progressivement une position critique à l'égard de la politique et se méfient du militantisme politique. Lors du référendum sur la régionalisation par lequel le général De Gaulle veut décentraliser les lieux de décisions et modifier le rôle du Sénat, il promet de quitter la présidence si les Français optent pour le "non". Dès le résultat du référendum, De Gaulle part.

Conclusion

Mai 68 marque une ouverture brutale de la culture française au dialogue social et médiatique. C'est une étape importante dans la prise de conscience de la mondialisation de cette société moderne, et une remise en cause de la société de consommation.

<http://www.lemondepolitique.fr/culture/mai-68>

L'altermondialisme



Les **mouvements altermondialistes** regroupent divers acteurs qui, opposés à ce qu'ils appellent le « mondialisme néolibéral », jugé injuste et dangereux, revendiquent la mise en place d'une autre mondialisation. Leur diversité incite à parler davantage de mouvance que de mouvement au singulier. L'altermondialisme met en avant des valeurs comme la démocratie, la « justice économique et sociale », la protection de l'environnement et les droits humains. Il s'agit donc pour ses acteurs de concevoir et d'œuvrer à une mondialisation maîtrisée et solidaire, par opposition à la mondialisation actuelle ou mondialisme.

Hétérogène, le mouvement oscille entre un réformisme (par exemple à travers la revendication d'une Taxe Tobin⁽¹⁾ proposée par Attac) et un radicalisme, mais se rassemble autour du slogan « Un autre monde est possible » ou plus récemment, « D'autres mondes sont possibles ».

Néanmoins, on distingue des prises de position et des revendications communes à de nombreuses organisations concernant :

- une contestation de l'organisation interne, du statut et des politiques des institutions mondiales, telles que l'Organisation mondiale du commerce (OMC), le Fonds monétaire international (FMI), l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE), le G8 et la Banque mondiale ;
- des revendications de démocratie selon les différentes orientations politiques ;
- la justice économique ;
- l'autonomie des peuples ;

(1) La **taxe Tobin**, suggérée en 1972 par le lauréat du « prix Nobel d'économie » James Tobin, consiste en une taxation des transactions monétaires internationales afin de limiter la volatilité du taux de change. Par extension, le terme désigne aujourd'hui une taxe sur les transactions financières. Elle est aussi appelée par certains : **taxe Robin des bois**.

- La surexploitation des ressources pas, peu, lentement, difficilement ou coûteusement renouvelables. Par exemple certains auteurs, face au constat que la libre concurrence et les subventions ont aggravé la surpêche, plaident pour une « *altermondialisation halieutique* » (disciplines traitant des problèmes de la pêche);
- la protection de l'environnement ;
- les droits humains fondamentaux ;
- une recherche d'alternatives, globales et systémiques, à l'ordre international de la finance et du commerce.

Ces thèmes se retrouvent d'une part dans un certain nombre d'ouvrages, de films ou encore de médias, d'autre part dans des textes de diverses organisations du mouvement altermondialiste : plate-forme proposée par Attac, manifestes ou rapports élaborés durant les forums sociaux mondiaux, dont le manifeste de Porto Alegre, des textes de l'Organisation des Nations unies de déclarations de droit et d'autonomie dont les altermondialistes « réformateurs » veulent l'application concrète.

Introduction d'un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.
Pour plus d'infos / <https://fr.wikipedia.org/wiki/Altermondialisme>

En quelques mots : l'altermondialisme pour les nuls

Zoom sur ce mouvement contestataire qui prône une autre forme de mondialisation

Ce mouvement né dans les années 90 regroupe diverses organisations (associations, ONG, collectifs, syndicats,...) et des citoyens du monde entier qui partagent le même rejet de la mondialisation libérale, certaines organisations ayant été spécialement créées pour la contrer (comme ATTAC ⁽²⁾), d'autres soutenant simplement les valeurs portées par le mouvement "alter" qui sous tendent leurs activités de prédilection, bien que le militantisme antilibéral ne soit par leur but premier.

De façon générale, l'altermondialisme rassemble toute personne reprochant à la mondialisation libérale d'être source de déséquilibres et d'accentuer les injustices dans le monde, notamment à travers la déréglementation des économies nationales, la libéralisation exagérée des échanges, l'hégémonie des grandes entreprises multinationales, la normalisation des rapports humains, la disparition des particularités, l'émergence d'un standard culturel... et qui tente de trouver et de créer des alternatives plus équitables et justes.

(2)L'Association pour la taxation des transactions financières et pour l'action citoyenne, généralement connue par son acronyme **Attac** (ou **ATTAC**), est une organisation altermondialiste créée en France en 1998. Elle est présente dans 38 pays.

"Le monde n'est pas une marchandise" et "Un autre monde est possible", sont les slogans les plus récurrents et emblématiques du mouvement altermondialiste, qui témoignent d'une intention farouche de faire barrage à la mondialisation libérale et de réinventer un monde / des échanges mondiaux plus justes.

Le Manifeste de Porto Alegre, écrit au Forum Social Mondial de 2005 au Brésil et présentant "douze propositions pour un autre monde possible" constitue un socle minimal sur lequel s'accordent les altermondialistes : annuler la dette publique, mettre en place des taxes internationales sur les transactions financières, démanteler progressivement toutes les formes de paradis fiscaux, faire du droit à l'emploi une priorité, lutter contre toutes formes de discrimination, prendre des mesures urgentes pour mettre fin au saccage de l'environnement, promouvoir les formes de commerce équitable, garantir le droit à la souveraineté alimentaire, interdire toute forme de brevetage des connaissances et du vivant, garantir le droit à l'information, exiger le démantèlement des bases militaires, et réformer et démocratiser en profondeur les organisations internationales.

A partir de ce socle commun se différencient deux branches politiquement divergentes : l'une réformiste souhaite par des réformes donner à la mondialisation libérale un visage plus humain en la soumettant à des objectifs sociaux et l'autre plus radicale, souhaite avant tout renverser le capitalisme qui déshumanise la mondialisation en intensifiant l'exploitation des travailleurs au profit des détenteurs de capitaux.

D'autre part, le Zapatisme⁽³⁾ du Commandant Marcos constitue une référence et une source notable d'inspiration pour l'ensemble des altermondialistes, l'insurrection Zapatiste de 1994 ayant joué pour beaucoup dans l'émergence du mouvement altermondialiste.

Pour promouvoir leurs opinions et contester les dérives de la mondialisation, les organisations altermondialistes mettent en place des formes d'actions très variées : grandes manifestations, notamment à l'occasion des sommets de type G8 ou G20 et autres réunions organisés par des acteurs de la mondialisation libérale comme l'OMC, le FMI, lobbying auprès des grandes firmes multinationales et des partis politiques, organisation de campagnes de pétitions, désobéissance civile, organisation de festivals, de concerts de soutien, communication (conférences, livres, films,...) réalisation d'actions illégales symboliques (fauchages d'OGM, arrachages de publicités, piratages informatiques...) et enfin organisation de forums sociaux mondiaux, qui depuis 2001 rassemblent tous les ans des militants du monde entier, leur permettant de s'informer, d'échanger et de s'organiser en réseaux.

(3) Le terme **zapatisme** peut être pris en deux sens. Il renvoie d'abord à la lutte d'Emiliano Zapata et de l'Ejército libertador del Sur, dans les années 1910-1919. Mais il est également devenu d'un usage courant pour désigner le mouvement impulsé par l'EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) à partir du 1er janvier 1994. Le « zapatisme » n'est pas une idéologie ni un dogme, ni non plus un modèle. On peut considérer le mouvement zapatiste comme une expérience de transformation sociale et politique radicale. Il englobe la construction de l'autonomie dans les territoires du Chiapas où est implantée l'EZLN, des perspectives à l'échelle du Mexique et une dimension internationale.

Mais ce mouvement, bien qu'il demeure marginal, est aussi en pleine évolution, et on peut actuellement voir apparaître dans le paysage politique international de nouveaux acteurs et autres entités militantes proches des Indignés, ou bien des Anonymous, qui, bien que ne se revendiquant pas explicitement du mouvement altermondialiste, luttent pour un certain nombre d'idées partagées par les altermondialistes. De plus, l'expansion d'Internet donnent aux luttes un aspect nouveau, permettant à la fois aux militants de communiquer et de s'organiser plus facilement, voire de lancer des cyber-attaques. Reste à espérer que ces nouvelles générations de militants pour un monde plus juste réussissent là où les premiers n'ont fait que commencer...

Emilien Carillo

Quelques dates clés du mouvement altermondialiste

-1er janvier 1994 : insurrection Zapatiste au Chiapas, le jour de l'entrée en vigueur des accords de l'ALENA.

-Nov - déc 1995 : émergence de "la gauche de la gauche" française au cours des grèves contre le plan Juppé de réforme de la Sécurité Sociale et des régimes spéciaux de retraites.

-9 juin 1998 : création de l'association Action pour une Taxe Tobin d'Aide aux Citoyens (ATTAC).

-12 août 1999 : "démontage" du Mc Donald's de Millau par des militants de la Confédération paysanne.

-30 nov - déc 1999 : 1^{ères} grandes manifestations internationales en marge du sommet de l'OMC à Seattle.

-25-30 janvier 2001 : 1^{er} Forum Social Mondial (FSM) à Porto Alegre au Brésil.

-Fév-mars 2001 : marche des Zapatistes sur Mexico. Négociations avec le Congrès mexicain.

-8-10 août 2003 : rassemblement au Larzac contre l'OMC qui réunit plus de 300 000 altermondialistes.

-26-30 janvier 2005 : rédaction du Manifeste de Porto Alegre au 5^e FSM.

-6-11 février 2011 : 11^e FSM à Dakar.

SOURCES : *Altermondialisme*, Wikipedia / *L'altermondialisme aujourd'hui*, Fiche 83
<http://storage.canalblog.com/52/21/961118/75103395.pdf>

Pour approfondir : <http://france.attac.org>

Accueil du site > Savoirs > Economie > Marchés et crises > Crises économiques et financières. Le mouvement altermondialiste et la crise de la mondialisation article publié le 4/12/2008 auteur : Gustave Massiah

Les printemps arabes



L'année 2011 a été riche en manifestations.

De gauche à droite et de haut en bas :

Le [9 février place Tahrir](#) au [Caire, Égypte](#) ;

le [14 janvier Avenue Habib-Bourguiba](#) à [Tunis, Tunisie](#) ;

le [22 juillet, El Beïda, Libye](#) ;

le [3 février](#) à [Sana'a, Yémen](#) ;

le [24 avril, Damas, Syrie](#) ;

le [8 juillet](#) à [Karrana, Bahreïn](#)

Le « **Printemps arabe** » est un ensemble de contestations populaires, d'ampleur et d'intensité très variables, qui se produisent dans de nombreux pays du monde arabe à partir de décembre 2010. L'expression de « Printemps arabe » fait référence au « Printemps des peuples⁽¹⁾ » de 1848 auquel il a été comparé, tout comme le Printemps de Prague. Ces mouvements révolutionnaires nationaux sont aussi qualifiés de **révolutions arabes**, de **révoltes arabes**, ou encore de « **réveil arabe** », certains vont jusqu'à parler d'une **révolution Facebook**, d'une **révolution Twitter** voire d'une **révolution 2.0** tant l'usage des réseaux sociaux aurait été important. Avec le recul, le pluriel « **Printemps arabes** » a également été privilégié pour mieux rendre compte de la diversité des mouvements regroupés sous cette appellation.

Ces événements ont commencé le 17 décembre 2010 dans la ville de Sidi Bouzid par la révolution en Tunisie qui a conduit Zine el-Abidine Ben Ali à quitter le pouvoir. D'autres peuples reprennent à leur tour le slogan « Dégage ! » (ou *Erhal !* en arabe) devenu le symbole de ces révolutions. Outre le départ des dictateurs et l'instauration d'une démocratie, les manifestants exigent un partage des richesses qui leur assure de meilleures conditions de vie, des emplois, et la dignité (« *karama* » en arabe)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Printemps_arabe

(1) Le **Printemps des peuples** ou **Printemps des révolutions** est un ensemble de révolutions que connaît l'Europe en 1848. Bien que réprimées, ces crises ont souvent été déterminantes pour l'évolution des pays concernés, notamment en Allemagne qui, en dépit de l'échec du traité de Francfort, s'est mise sur la voie de l'unification qui se réalisera en 1871. Le *Risorgimento* (mot italien signifiant « renaissance » ou en français « résurrection ») est la période de l'histoire de l'Italie dans la seconde moitié du XIX^e siècle au terme de laquelle les rois de la maison de Savoie unifient la péninsule italienne.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Printemps_des_peuples

Retour sur le « printemps arabe »

par **Gilbert Achcar**, mai 2012, Le Monde Diplomatique

Qui sont les moteurs des révoltes arabes ? Des ouvriers aux membres des professions libérales, chacun a joué un rôle, mais bien différent selon le pays.

Lors d'un mouvement populaire de grande ampleur, uni autour de l'opposition à un régime despotique et de la revendication d'un changement démocratique, il est fréquent de voir s'associer la majorité des couches moyennes et les catégories les plus démunies de la société.

Marchand ambulancier de condition précaire et misérable, Bouazizi présentait le profil type des protestataires du « printemps arabe », cette masse composée de millions de jeunes et de moins jeunes appartenant soit au secteur dit informel – celui des « chômeurs déguisés » vivant d'expédients en attendant de trouver un emploi –, soit au groupe des chômeurs formels. A ces masses se sont jointes, en Tunisie et en Egypte, les forces organisées ou inorganisées des travailleurs salariés, du fait de l'existence dans les deux pays d'un mouvement ouvrier dont les luttes ont constitué le préambule du « printemps arabe ».

Là où se sont produits des soulèvements massifs (Bahreïn, Egypte, Libye, Syrie, Tunisie et Yémen), ce vaste front des groupes les plus défavorisés de la société a été rejoint par l'essentiel des couches moyennes : travailleurs individuels, tant traditionnels (artisans et boutiquiers) que modernes (professions libérales, notamment avocats, ingénieurs et médecins), salariés apparentés – enseignants du supérieur, journalistes, cols blancs (fonctionnaires et employés des services commerciaux ou financiers) et petits entrepreneurs.

Quand le régime n'avait pas imposé un climat de terreur paraissant exclure toute protestation – c'est-à-dire en Tunisie et en Egypte principalement –, une recrudescence des luttes politiques et sociales a précédé les mouvements de révolte.

<http://www.monde-diplomatique.fr/2012/05/ACHCAR/47669>

Printemps arabe : pourquoi la Tunisie s'en sort mieux que les autres ?

samedi 1^{er} mars 2014 **Siham Mengad**, Doctorante en Droit international et Sciences politiques au GERPAD, Université de Fès (Maroc) Publié en collaboration avec LibreAfrique.org

Aujourd'hui, les Tunisiens, avec un minimum de violence et un maximum de raison, ont réussi à rédiger une nouvelle constitution la plus progressiste dans le monde arabe et qui a sorti le pays de la crise politique. Mais si « la révolte du Jasmin » a retrouvé de l'élan et a ressuscité l'espoir en Tunisie, pourquoi les autres pays du fameux "Printemps arabe" ont toujours des difficultés à trouver le chemin démocratique ?

Le "Printemps arabe" a conduit à des résultats divers. En Tunisie, en Egypte et en Libye, les révoltes ont provoqué le renversement des dictateurs et le changement du régime. Dans certaines parties du sud de la Méditerranée, les révoltes ont obligé l'élite dirigeante à apaiser la population en déversant des subventions et des aides économiques ciblées, ou en engageant des réformes limitées du système politique. Pourquoi donc cette différence dans les résultats ?

Le cas tunisien était dès le départ révélateur

Le "Printemps arabe" dans ce pays a pris le temps de s'installer. La Tunisie est un pays maghrébin qui a des particularités en termes géographique, historique, démographique, économique, social, politique et géopolitique. A ce titre, le facteur géographique a été un facteur non négligeable dans le déclenchement de la révolution du "Jasmin", notamment en termes de facilités de communication et de rassemblement. Déclenché dans les villes du Sud-Ouest, le mouvement de protestation a vite gagné en intensité par « un effet cliquet » et s'est rapidement étendu à toutes les régions. Les nouvelles technologies (Facebook et Twitter) ont, à cet égard, joué le rôle de courroie de transmission des informations en temps réel.

La Tunisie est une société largement urbanisée, et aussi éduquée, à l'instar du Liban, de la Palestine et de la Jordanie. La femme s'est taillée une place méritée dans la société tunisienne et dans le mouvement pour le changement. La condition féminine y est relativement avancée par rapport aux autres pays du Maghreb. Il est clair que la Tunisie a beaucoup bénéficié des acquis de la période de Bourguiba, qui avait aboli la polygamie, encouragé l'instruction des femmes, et amélioré le statut juridique de la femme tunisienne.

Jonction entre la jeunesse et une armée au service du pays

Mais au-delà, ce qui caractérise surtout la Tunisie par rapport à l'Égypte et à la Libye, c'est l'homogénéité de sa population. Une société compacte qui n'est pas traversée par des lignes de fortes fractures linguistiques (francophones-arabophones-berbérophones), ethniques (arabes, berbères, kabyles, kurdes ou noirs), religieuses (chrétiens, musulmans, chiites-sunnites), voire tribales. Par rapport à l'Égypte ou la Libye, le clivage au sein de la société tunisienne n'est pas aussi fort que dans les autres sociétés d'Afrique du nord. Ce qui a contribué dans le cas tunisien au renforcement de l'aspect pacifique de la transition démocratique dans ce pays. On a assisté dans cette révolution à moins de conflits, de violences, plus de coordination et de compromis.

Cela dit, deux attitudes ont été décisives : celles de l'armée et du parti islamiste Ennahda. Ainsi, le rôle de l'armée était déterminant dès le départ, car fraternisant avec la population. Ce sont plutôt la police et les services de renseignement qui ont eu droit à toutes les attentions du régime et auxquels ont été confiées les tâches les plus ingrates de surveillance, de verrouillage, de contrôle et de répression. C'est la jonction entre la jeunesse et une armée au service du pays et non asservie à un régime, qui a sans doute permis la déroute du régime tunisien. Contrairement à l'Égypte, l'armée tunisienne a gardé sa neutralité historique depuis l'ère Bourguiba, et ce depuis le début de la révolte jusqu'à aujourd'hui. Sa marginalisation par Ben Ali au profit des forces de renseignement, son retrait par rapport à la vie politique, son absence du secteur économique contrairement à l'Égypte (pas d'enjeux pour elle afin de contrôler la rente), tout cela lui a permis de ne pas s'immiscer dans le processus de transition politique et ne pas bloquer sa marche vers la démocratie.

Réalisme et caractère moderniste de la révolution tunisienne

Le profil de la mouvance islamiste en Tunisie est aussi un facteur explicatif de la réussite relative de la transition tunisienne. La mouvance islamiste Ennahda tient un discours empreint de réalisme et de modération et appelle à une Tunisie démocratique et non à une République islamique. Les mouvements islamistes tunisiens ne sont pas les acteurs dominants de la scène politique. Et s'ils parvenaient à occuper le devant de la scène, c'est

davantage le modèle turc qui serait leur source d'inspiration, et non le « modèle wahabite » ou celui « des Frères musulmans ». Les islamistes en Tunisie ont adopté un profil plutôt réaliste, à aucun moment, nous n'avons pu entendre un slogan de type religieux, tel que « le Coran est la solution ». Cela atteste du réalisme de la révolution tunisienne et son caractère moderniste.

Enfin, on peut toujours rappeler la tradition réformatrice de la Tunisie : c'est le premier pays arabo-musulman à se doter d'une constitution au sens moderne du terme dès 1861. La tradition pionnière de la Tunisie dans les réformes politiques à travers son histoire explique dans une large mesure la consolidation de sa transition démocratique actuelle.

Comme elle a été le déclic des révoltes, la Tunisie aujourd'hui est le laboratoire de la transition démocratique dans le monde arabe. Tunisiens et Tunisiennes, de par leur culture, histoire, et conscience collective, ont pu relativement éviter les dérives et les pièges des révoltes. Néanmoins le chemin reste long, et la Tunisie d'aujourd'hui est confrontée aux défis de la mise en place d'une réelle démocratie, par l'application de l'esprit de sa nouvelle Constitution, et surtout la sortie de la crise économique.

<http://www.afrik.com/printemps-arabe-pourquoi-la-tunisie-s-en-sort-mieux-que-les-autres>

Les attentats du Bardo (18 mars 2015) et de Sousse (26 juin 2015)

Attentat à Tunis : L'impact «terrible» de l'attentat sur le tourisme

Le soulèvement de la population lors du « printemps arabe » avait déjà détourné les touristes de la Tunisie depuis quatre ans. L'attaque terroriste qui a frappé le musée du Bardo à Tunis, tuant 20 touristes étrangers dont deux Français, est un coup de massue. Survenue au début de la saison touristique, elle aura un impact économique «terrible», a déclaré le Premier ministre, Habib Essid.

Le tourisme est un secteur-clé du pays. Il est l'un des principaux moteurs de l'économie et génère 7% du PIB. Il fait aussi vivre un 10% de la population (400.000 emplois directs), en générant entre 18 et 20% des recettes en devise par an. Essentiellement familial ou de groupes, le tourisme « a un effet d'entraînement sur une grande partie des secteurs économiques: commerce, transports, artisanat, communications, agriculture et bâtiment », selon le gouvernement.

<http://www.20minutes.fr/monde/1566771-20150319-attentat-tunis-impact-terrible-attentat-tourisme>

Entretien

Michael Ayari, analyste principal à Tunis pour l'International Crisis Group (ICG), répond aux questions de « L'Orient-Le Jour » sur les conséquences politiques majeures de l'attentat du 26 juin. Propos recueillis par Lina KENNOUCHE | OLJ

L'attentat de vendredi a été revendiqué par Daech, il se produit quelques mois après l'attentat du Bardo. Quelle lecture faites-vous de la situation sécuritaire en Tunisie ?

On aurait pu croire au moment de l'attentat du Bardo qu'il s'agissait d'un cas isolé, mais cette seconde attaque avec le même mode opératoire sur un lieu touristique révèle quelque chose de plus profond. Le terrorisme remet en cause certains acquis. Au moment de l'attentat en mars, nous étions dans un contexte où les élections s'étaient bien

déroulées. On testait la cohabitation gouvernement et l'alliance parlementaire entre Nidaa Tounes, qui a été élu sur un programme sécuritaire et de prestige de l'État, et al-Nahda. Personne n'avait renvoyé la faute à l'autre, les deux partis étaient dans le même bateau, et on préférait regarder en arrière et se concentrer sur ce qui avait fonctionné : le dialogue national, la Constitution démocratique, les élections libres, l'exception tunisienne sur le plan international puisqu'il s'agit du pays qui s'en est le mieux sorti après les printemps arabes.

Après l'attentat de vendredi, il y a un changement radical. Sur le plan international, on se demande maintenant si la Tunisie n'est pas victime de son succès. Sur le plan interne, les indicateurs sont au rouge. Les problèmes structurels comme l'économie, le social et le sécuritaire, relégués pendant un temps au second plan, ressurgissent. L'attentat a révélé toutes les divisions. Les fractures internes commencent à s'exprimer, avec des clivages identitaires, sociaux et régionaux entre l'Est et l'Ouest, le Sud et le Nord. Le mouvement de protestation social prend de l'ampleur, les tensions entre élites politiques sont visibles, il y a également clivage entre la base populaire et les leaders des partis politiques, la direction est de plus en plus discutée, les discours des élites de la classe moyenne et des couches supérieures sont coupés des réalités quotidiennes des Tunisiens de l'intérieur.

L'objectif recherché par les terroristes est d'affaiblir l'État, de réveiller toutes les tensions sous-jacentes, d'isoler la Tunisie de l'Europe. On constate que cette stratégie redoutable fonctionne. On assiste à la résurgence d'un discours de polarisation islamiste/anti-islamiste qui avait disparu au début de la coalition.

<http://www.lorientlejour.com/article/932121/de-quoi-lattentat-de-sousse-a-t-il-le-nom-.html>

Après l'attentat de Sousse, la Tunisie annonce la construction d'un mur à la frontière libyenne

Le président Essebsi décrète l'état d'urgence après l'attentat de Sousse.

Douze jours après l'attentat jihadiste le plus sanglant de l'histoire tunisienne contre un hôtel de Sousse, où 38 personnes ont été tuées le 26 juin, le chef du gouvernement, Habib Essid, a annoncé la construction d'un mur de 168 km le long de la frontière avec la Libye. Une mesure destinée à endiguer la menace terroriste, a déclaré mardi 7 juillet Habib Essid, le chef du gouvernement tunisien aux médias du pays.

Ce mur sera construit entre les villes de Ras Jedir, au bord de la mer, et Dehiba, dans le sud du pays, a annoncé Habib Essid à la radio ShemsFM. Le projet devrait aboutir à la fin de l'année 2015.

© Kenzo Tribouillard, AFP / Texte par [FRANCE 24](#) / Dernière modification : 08/07/2015

Athènes, après la victoire du NON (dimanche 5 juillet 2015)



Nous étions tous impatients de connaître l'issue des négociations après ce référendum qui nous a laissés espérer que les peuples pouvaient encore être souverains. Nous avons tous espéré que le bon sens l'emporterait, que l'austérité et son cortège de misères prendraient fin. Que l'on reconnaîtrait enfin qu'un autre chemin est possible. Que le vieil adage qui dit : *qui sème la misère récolte la colère* freinerait une politique aveugle. Et bien non, l'Europe financière a prononcé son diktat : la reddition de la Grèce et, par-delà, l'arrêt de mort des politiques sociales en Europe.

Le président du Conseil européen dit sa satisfaction après cet accord

Intervention du président du Conseil européen, Donald Tusk à l'issue du sommet de la zone euro du 12 juillet 2015 consacré à la Grèce.

« Bonjour. Aujourd'hui, nous n'avons qu'un seul objectif: obtenir un accord. Au terme de dix-sept heures de négociations, nous y sommes finalement parvenus. On dira que nous avons obtenu un "agreement". [...]

Toutefois, cette décision offre à la Grèce une chance de se remettre sur les rails grâce à l'aide de ses partenaires européens. Cette décision permet également d'écartier les conséquences sociales, économiques et politiques qu'aurait eues une issue négative. Je me félicite des progrès accomplis et je salue l'esprit constructif dont a fait preuve la Grèce, qui contribue à rétablir la confiance entre les partenaires de la zone euro.

[...]

Je tiens à remercier le président de la Commission européenne, Jean-Claude Juncker, et le président de l'Eurogroupe, Jeroen Dijsselbloem, pour leur dévouement et leur engagement qui ont permis d'accomplir ces progrès. Sans votre action, l'accord auquel nous sommes parvenus aujourd'hui n'aurait pas vu le jour. Merci.»

13/07/2015 | 09:30

<http://www.consilium.europa.eu/fr/press/press-releases/2015/07/12-tusk-final-remarks-euro-summit/>

Tandis que certains se félicitent du succès remporté, d'autres vivent ce tournant de l'histoire comme une défaite.

Un accord ? Non, un diktat ! titrait le magazine français Marianne (n° 952)

[...] L'accord, puisque l'on nous parle d'accord, signe la reddition sans conditions d'Alexis Tsipras au diktat allemand humiliant : un programme punitif et tout aussi contre-productif que ses versions précédentes pour l'économie grecque, et sans contrepartie, c'est-à-dire sans restructuration de la dette. Mais, de plus, au lendemain de ce compromis aux relents toxiques d'un traité de Versailles qui humilia jadis l'Allemagne – et à quel prix -, on a choisi de mettre en péril un édifice bien fragile, sur lequel les premières lézardes étaient apparues au lendemain du référendum escamoté de 2005 sur le traité constitutionnel.

La presse allemande n'est pas en reste : « Schäuble devrait avoir honte » (Die Tageszeitung), « L'Europe n'a pas voté la fin de l'effroi mais un effroi sans fin » (Die Frankfurter Allgemeine Zeitung), « Si Tsipras est un risque pour la sécurité de l'euro, alors Schäuble l'est aussi à coup sûr » (Die Süddeutsche Zeitung. Et le Der Spiegel titre « La femme des ruines » où l'on voit Angela Merkel assise sur des vestiges antiques.



Ne pouvant faire ici une analyse succincte et pertinente des conséquences de cet accord, nous pouvons néanmoins apporter des pistes de réflexions.

La Grèce n'est pas le seul pays qui a connu une crise de cette importance, d'autres pays, dans un passé relativement proche ont été au bord du gouffre et ont pu se relever sans saigner leur peuple.

Le journal Le Monde du 7 juillet 2015 nous proposait cet article

Difficile de ne pas faire le rapprochement. Ces derniers jours, politiques comme experts n'hésitent plus à comparer la crise grecque à celle traversée par l'Argentine il y a quinze ans. Le 6 juillet, la présidente de ce pays, Cristina Kirchner, a félicité Athènes pour la

victoire du non au référendum qui s'était tenu la veille en Grèce. Elle soulignait que, comme en Argentine, les politiques d'austérité y ont eu des conséquences « terribles ».

Acculé, Buenos Aires avait fait défaut sur sa dette publique en 2001. Athènes, de son côté, n'a pas pu rembourser à temps le Fonds monétaire international (FMI) le 30 juin 2015. [...]

Il est vrai qu'à première vue, les mécanismes qui ont conduit les deux pays au bord de la faillite présentent beaucoup de similitudes. En 1998, l'Argentine plonge dans une violente récession après avoir, huit ans plus tôt, calé le cours de sa monnaie (le peso) sur celui du dollar et accumulé les problèmes structurels, notamment un système bancaire sous-développé. Entre 1998 et 2001, le gouvernement a lancé sept plans d'austérité sur demande du FMI : coupe dans les aides sociales, baisses des dépenses et des salaires... Un remède qui n'a fait qu'aggraver la situation. Jusqu'à ce que l'Argentine soit contrainte de faire défaut sur sa dette publique – alors de 135 % du produit intérieur brut (PIB) –, en janvier 2002.

Chiffres clés (crise argentine)

- La dette publique a dépassé les 140 milliards de dollars.
- Les quatre années de récession ont conduit à un recul de 21 % du PIB entre 1998 et 2001 (66 % de 1998 à 2002 en dollars US).
- Au plus fort de la crise, le taux de pauvreté a atteint 57 % (2002)...
- ...et le taux de chômage 23 %.
- Cinq présidents se sont succédé à la tête du pays en un peu plus d'un an.

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/economie/article/2015/07/07/1-argentine-aussi-a-connu-comme-la-grece-un-defaut-souverain_4673779_3234.html#6kZCeJVZzgoVa8hQ.99

Les conséquences sanitaires des politiques économiques

Par Sanjay Basu et David Stuckler, respectivement docteur en sociologie et professeur de médecine, auteurs de *Quand l'austérité tue. Epidémies, dépressions, suicides : l'économie inhumaine* (Autrement, Paris, 2014), d'où est tiré cet article.

Quand l'austérité tue

Rigueur ou relance ? Si, depuis le début de la crise financière de 2007, les gouvernements européens ont choisi, les experts poursuivent leurs délibérations... avec d'autant plus de prudence qu'ils font rarement partie des premières victimes des coupes budgétaires. Soumettre les politiques économiques aux critères d'évaluation de la recherche médicale permettrait toutefois de trancher la question.

« Merci d'avoir participé à ce test clinique. Vous ne vous rappelez peut-être pas avoir donné votre accord, mais vous avez été enrôlé en décembre 2007, au début de la Grande Récession. Votre traitement n'a pas été administré par des médecins ou des infirmières, mais par des politiciens, des

économistes et des ministres des finances. Dans le cadre de cette étude, ils vous ont fait suivre, ainsi qu'à des millions d'autres personnes, l'un des deux protocoles expérimentaux suivants : l'austérité ou la relance. L'austérité est un médicament destiné à réduire les symptômes de la dette et du déficit, pour traiter la récession. Elle consiste à diminuer les dépenses gouvernementales en matière de couverture médicale, d'assistance aux chômeurs et d'aide au logement. »

« Si vous avez reçu une dose expérimentale d'austérité, vous avez peut-être remarqué de profonds bouleversements dans le monde qui vous entoure. Si en revanche vous faites partie du groupe de la relance, votre vie n'a peut-être pas été bouleversée par le chômage et la récession. Il est même possible que vous vous trouviez aujourd'hui en meilleure santé qu'avant la crise... »

Ce message ne vous sera jamais adressé. Et pourtant...

Afin de déterminer les meilleurs traitements, les chercheurs en médecine ont recours à des « essais randomisés contrôlés » à grande échelle ⁽¹⁾. Dans le domaine de la politique, il se révèle difficile, voire impossible, d' enrôler toute une société dans des tests d'une telle envergure pour expérimenter des mesures sociales. Toutefois, il arrive que des dirigeants politiques, confrontés à des problèmes similaires, optent pour des lignes d'action différentes. Pour les scientifiques, ces « expériences naturelles » offrent la possibilité d'étudier les conséquences sanitaires d'options politiques ⁽²⁾.

Nous avons ainsi analysé des données provenant des quatre coins du monde au cours de diverses périodes de récession, en mesurant l'impact social des mesures d'austérité et de relance. Plusieurs de nos résultats étaient prévisibles. Quand les gens perdent leur travail, ils risquent davantage de se tourner vers la drogue, l'alcool ou de développer des tendances suicidaires, comme aux Etats-Unis au cours des années 1930 ou en Russie durant la période des privatisations massives des années 1990. Mais, au cours de nos recherches, nous avons également découvert que certaines communautés, voire des nations entières, jouissent d'une meilleure santé depuis l'effondrement de leur économie. Pourquoi ?

Une leçon pour les peuples

Deux pays illustrent les résultats de nos travaux concernant l'Europe empêtrée dans la crise de la dette depuis la fin des années 2000 : l'Islande ⁽³⁾ et la Grèce ⁽⁴⁾.

(1) Lire Bruno Falissard, « Soigner le malade ou la maladie ? », *Le Monde diplomatique*, juin 2014.

(2) NDLR. Les auteurs s'appuient sur les travaux les plus récents ainsi que sur leurs propres études, publiées par les revues scientifiques *The Lancet*, *British Medical Journal* ou *PLOS Medicine*.

(3) Sur la crise islandaise, lire Silla Sigurgeirsdóttir et Robert Wade, « Quand le peuple islandais vote contre les banquiers », et « Une Constitution pour changer d'Islande ? », *Le Monde diplomatique*, respectivement mai 2011 et octobre 2012.

(4) Sur la crise grecque, lire notre dossier « Le laboratoire grec », *Le Monde diplomatique*, février 2013.

Sur la période 2007-2010 – les pires années de la crise –, le taux de mortalité a diminué régulièrement en Islande en dépit d'une légère hausse (non significative) des suicides à la suite de l'effondrement des marchés. Lors de nos recherches sur les récessions en Europe, nous avons découvert que les crises bancaires provoquent généralement une augmentation à court terme des accidents cardiaques. Mais tel n'est pas le cas en Islande. En octobre 2008, confronté aux répercussions de la crise des *subprime* aux Etats-Unis et aux engagements inconsidérés de ses banques, Reykjavík a dans un premier temps fait appel au Fonds monétaire international (FMI) pour mettre en place un plan de sauvetage. Celui-ci s'accompagnait de recommandations favorables à l'instauration d'une politique d'austérité, en particulier dans le système de santé publique – qualifié par le FMI de « *bien de luxe* » –, qui aurait dû subir une baisse de financement de 30%.

Les Islandais ont refusé ce plan en manifestant massivement. Un événement inattendu s'est alors produit début 2010. Le président islandais a demandé au peuple ce qu'il souhaitait : fallait-il absorber la dette privée pour renflouer les banquiers en réduisant drastiquement le budget du gouvernement ou refuser de payer pour investir dans la reconstruction de l'économie ? Interrogés par référendum, 93 % des Islandais ont choisi la seconde option.

Au total, en pleine période de récession, l'Islande a choisi de continuer à accroître ses dépenses consacrées à la protection sociale, déjà passées, entre 2007 et 2009, de 280 milliards de couronnes (environ 1,6 milliard d'euros) à 379 milliards de couronnes (environ 2,3 milliards d'euros), soit de 21 à 25 % du produit intérieur brut (PIB). Les dépenses supplémentaires, décidées après 2010, ont par exemple financé de nouveaux programmes d'« allègement de dettes » pour les propriétaires dont le bien immobilier valait désormais moins que le montant de leur emprunt. L'opération a permis d'éviter une explosion du nombre de sans-abris. En 2012, l'économie islandaise croissait de 3 %, et le chômage descendait au-dessous de 5 %. Au mois de juin de la même année, l'Islande a effectué des remboursements sur ses dettes plus tôt que prévu. Le FMI a dû reconnaître que l'approche unique de l'Islande avait entraîné une reprise « *étonnamment* » forte ⁽⁵⁾...

Plus au sud, la Grèce a servi de laboratoire pour étudier les effets des politiques d'austérité. En mai 2010, le FMI lui a proposé un prêt aux conditions habituelles : privatiser les entreprises et les infrastructures publiques, amputer les programmes de protection sociale. Comme en Islande, les manifestants grecs réclamaient un référendum national sur cet accord, mais le plan d'austérité fut appliqué sans être voté : contrairement à ce qui s'est passé en Islande, la démocratie a été suspendue.

Face à la progression du chômage, aux expropriations de masse et à l'augmentation des dettes privées, de nombreux Grecs se sont tournés vers les programmes de protection sociale pour survivre. Or, déjà très affaiblis par les mesures d'austérité, ceux-ci n'étaient pas en mesure d'absorber l'augmentation soudaine du nombre de bénéficiaires. A mesure que les budgets des hôpitaux diminuaient, consulter un médecin devenait de plus en plus difficile. Les files d'attente pour avoir accès à un thérapeute ont doublé, puis triplé. [...]

(5) Fonds monétaire international, « Iceland : Ex post evaluation of exceptional access under the 2008 stand-by arrangement » (PDF), rapport n° 12/91, Washington, DC, avril 2012.

En mai 2010, juste après la mise en place du premier plan de sauvetage du FMI, la compagnie pharmaceutique Novo Nordisk a quitté le marché grec car l'Etat lui devait 36 millions de dollars. Ce retrait a non seulement coûté des emplois, mais également privé cinquante mille diabétiques d'insuline.

Le taux de suicide a augmenté, en particulier chez les hommes : entre 2007 et 2009, avant même le plan du FMI, il avait bondi de 20 %. Le 4 avril 2012, Dimitris Christoulas s'est ainsi rendu place Syntagma, en plein centre-ville d'Athènes. Il a gravi les marches du Parlement, placé une arme contre sa tempe et déclaré : « *Je ne me suicide pas. Ce sont eux qui me tuent.* » Une lettre retrouvée dans sa sacoche expliquait : « *Le gouvernement (...) a détruit mon seul moyen de survie, qui consistait en une pension très respectable que j'ai payée seul pendant trente-cinq ans (...). Puisque mon âge avancé ne me permet pas de réagir de manière active (quoique, si un Grec saisissait une kalachnikov, je serais juste derrière lui), je ne vois pas d'autre solution pour finir dignement ma vie et ne pas me retrouver à fouiller dans les poubelles pour me nourrir.* »

Les associations de soutien psychologique ont constaté une multiplication par deux des appels à l'aide. Et il ne s'agit que de la partie visible de l'iceberg. [...]

Pendant quarante ans, des programmes de pulvérisation d'insecticides avaient empêché les maladies transmises par les moustiques de se développer en Grèce. A la suite des coupes drastiques opérées dans les budgets alloués au sud du pays, une épidémie de virus du Nil occidental a éclaté en août 2010, tuant soixante-deux personnes. Le paludisme a fait son retour pour la première fois depuis 1970. Les autorités ont également constaté une recrudescence d'infections par le VIH entre janvier et octobre 2011, les nouveaux cas ont été multipliés par dix chez les usagers de drogues. Entre-temps, les crédits alloués aux programmes d'échange de seringues avaient été supprimés. L'usage de l'héroïne a augmenté de 20 % entre 2010 et 2011, notamment chez les jeunes, frappés par un taux de chômage de 40 %.

Avec un budget amputé de presque 50 %, le ministre de la santé grec n'avait guère de marges de manœuvre. Cependant, une issue politique demeurait : l'option démocratique. En novembre 2011, au moment où l'épidémie de VIH a été constatée, le premier ministre Georges Papandréou a ainsi tenté la solution islandaise, annonçant un référendum sur une seconde cure d'austérité. Le peuple grec voyait clairement que les mesures d'austérité ne fonctionnaient pas. En dépit des coupes budgétaires, la dette publique continuait à s'envoler (165% du PIB en 2011). Mais, sous la pression de la « troïka » et d'autres gouvernements européens, notamment français et allemand, M. Papandréou a annulé le référendum avant d'être poussé à la démission.

Comme ce fut le cas en Islande, le FMI a finalement admis, en 2012 : « *Nous avons sous-estimé les effets négatifs de l'austérité sur l'emploi et l'économie* ⁽⁶⁾. » Mais imposer cette épreuve à la Grèce représentait moins une stratégie économique qu'un projet politique. Mme Angela Merkel, la chancelière allemande, a ainsi présenté le plan d'aide octroyé à Athènes comme une leçon inculquée au reste de l'Europe : « *Ces pays peuvent voir que le chemin emprunté par la Grèce n'est pas facile. Ils feront donc tout ce qu'ils peuvent pour l'éviter* ⁽⁷⁾. »

(6) *The Guardian*, Londres, 1er février 2002.

(7) British Broadcasting Corporation (BBC), Londres, 2 mai 2010.

Les politiques économiques ne sont ni des agents pathogènes ni des virus qui provoquent directement la maladie, mais la « cause des causes » : le facteur sous-jacent qui détermine qui sera exposé aux plus grands risques sanitaires. Voilà pourquoi la moindre modification d'un budget national peut avoir des effets considérables – et parfois involontaires – sur le bien-être de la population.

Nous disposons désormais d'éléments sérieux nous permettant de conclure que le véritable danger pour la santé publique n'est pas la récession en tant que telle, mais l'adoption de politiques d'austérité pour y faire face. Autant dire que, si l'« expérience grecque » avait été menée selon des critères aussi rigoureux que des tests cliniques, elle aurait été interrompue depuis longtemps par un conseil d'éthique.

<http://www.voltairenet.org/article187451.html>

La voie islandaise face à la crise financière

par Werner Wüthrich, Réseau Voltaire | Zurich (Suisse) | 1er mai 2015

« *Ne pas écouter les marchés financiers, mais le peuple* », déclara le président d'Islande, Olaf Ragnar Grimsson, à propos des choix de son pays face à la grave crise financière survenue en 2008. Face à la crise similaire que traversent des Etats membres de l'Union européenne et au vu de la relance rapide de l'économie islandaise, ne faudrait-il pas se demander en toute logique si les solutions dont les peuples d'Europe ont besoin sont elles aussi similaires à celles qui ont déjà fait leurs preuves en République d'Islande ?

[...]

Lors de la dernière crise financière mondiale, l'Islande a pris une place importante – à plusieurs égards. La crise y a sévi encore beaucoup plus qu'ailleurs. En 2008, l'amoncellement de dettes était – au zénith de la crise – beaucoup plus élevé que dans les pays du sud de l'Union européenne. Alors que les dettes en Grèce s'élevaient à 175% du produit intérieur brut, les dettes de l'île atlantique (notamment celles des banques) étaient 10 fois supérieures au PIB, c'est-à-dire 1000% – donc un véritable scénario catastrophe. Néanmoins, l'Islande se retrouve – 7 ans plus tard – relativement en bonne santé. Comment cela a-t-il été possible ?

Dans les années de la fin du millénaire, l'Islande se faisait remarquer par des taux de croissance très élevés. La raison n'était pas les fruits de la pêche, mais elle se trouvait ailleurs : les trois grandes banques s'étaient engagées dans un jeu risqué et avaient transformé l'île en une place financière globale. Elles attiraient, par exemple, des fonds d'épargne étrangers avec des taux d'intérêts surélevés et investissaient cet argent dans des placements financiers risqués dans le monde entier – dans un premier temps avec succès. [...] La cassure ou la chute arriva il y a 7 ans et entraîna très rapidement la faillite des trois grandes banques.

Le peuple montra la voie à suivre face aux dettes extérieures

[...] Le gouvernement négocia avec les deux pays, qui accordèrent des taux bas et des délais de remboursement longs. Le Parlement islandais accepta le résultat des négociations et adopta, le 30 décembre 2009, une loi réglant les modalités de remboursement.

Mais le peuple islandais sortit alors dans les rues avec des casseroles et exprima son mécontentement face à la prétention de lui faire porter une responsabilité qui ne lui incombait pas. Les spéculateurs étrangers devaient eux-mêmes supporter les conséquences de leurs actes. Après tout, ils avaient obtenu 10% ou plus pour leur argent.

« *Est-ce moralement et juridiquement justifié, de simplement attribuer le risque à l'Etat et aux contribuables ?* », demandaient les manifestants sur leurs pancartes et leurs tracts. L'initiative citoyenne *Defence* organisa des manifestations pour exprimer ce rejet. Elle récolta plus de 60 000 signatures (sur 350 000 habitants) et exigea un référendum populaire. Les citoyens assiégèrent la résidence du Président de la République avec des feux de Bengale rouges, exprimant ainsi de manière on ne peut plus claire sa volonté de dire « *Stop !* » à cette politique.

Le président de la République, Olaf Ragnar Grimsson, entendit la voix du peuple et convoqua le référendum : « *Le principe qui régit notre Etat islandais veut que le peuple soit le juge suprême de la validité des lois. J'ai donc décidé, de conformité avec la Constitution, de transférer la décision sur la loi en question au peuple.* » En mars 2010, 93% des votants dirent non au paiement des dettes bancaires par l'Etat.

La Grande-Bretagne et les Pays-Bas étaient alors, faute de mieux, prêts à renégocier le remboursement des dettes bancaires. Dans un nouvel accord, l'Islande obtint des concessions supplémentaires et des allègements de paiement. Le remboursement fut prolongé jusqu'en 2046, si bien que la prochaine génération serait elle aussi concernée. Le Parlement islandais accepta. Le président de la République convoqua un nouveau référendum populaire. En avril 2011, le peuple rejeta également la nouvelle proposition. Que faire ?

Les Islandais résolurent leur problème bancaire de la manière suivante :

- les trois grandes banques durent annoncer leur faillite ;
- la Landsbanki, avec sa banque en ligne Icesave, fut nationalisée ;
- les deux autres banques furent divisées en une « *New Bank* » et une « *Old Bank* » ;
- la *Nouvelle banque*, dotée de nouveaux capitaux, hérita des domaines d'activité nécessaires à l'intérieur du pays, tels les opérations de paiement, les distributeurs automatiques de billets, un service « crédit », etc. ;
- la *Vieille banque* hérita des immenses amoncellements de dettes et de toutes les affaires étrangères, avec quantité d'actifs douteux qu'on liquida lors d'une procédure de faillite.

De cette manière, les guichets purent rester ouverts et les distributeurs automatiques de billets continuèrent à fonctionner. [...]

Maîtriser le quotidien et garantir la reprise

La vie en Islande était difficile depuis le début de la crise. La couronne islandaise perdit de sa valeur. Les prix augmentèrent. Les salaires réels baissèrent. La vie renchérit. Le chômage augmenta. La performance économique avait déjà baissé de 7% en 2009. Le gouvernement eut besoin d'un crédit du FMI, à hauteur de 10 milliards de dollars, pour survivre à ces temps difficiles. Comme d'habitude, le FMI posa ses conditions. Le gouvernement gauche-vert refusa cependant une politique de liquidation dans le domaine social mais réussit tout de même à remplir le programme du FMI.

Des pays amis, telles la Norvège et la Suède, apportèrent des aides en argent. On augmenta les impôts pour les habitants, la progression de l'impôt sur les revenus fut accentuée et une série de mesures peu orthodoxes furent adoptées pour réduire les dettes. Par exemple, tous les crédits liés à des monnaies étrangères furent déclarés illégaux. Le gouvernement islandais offrit aux entreprises des programmes spéciaux de restructuration de leurs dettes. Pour les crédits immobiliers il y eut des réductions des dettes. Les petits propriétaires obtinrent des allègements des paiements. Pour protéger la monnaie et empêcher la fuite de capitaux, le gouvernement établit des contrôles, qui sont toujours en vigueur, sur la circulation des capitaux. Les personnes privées voyageant à l'étranger ne peuvent changer qu'un nombre limité d'euros.

Le FMI respecta les démarches du gouvernement. Plus encore - il demanda au ministre islandais des Finances Steingrímur Sigfússon, s'il ne voulait pas devenir le responsable principal du FMI pour la Grèce, proposition que Sigfússon refusa.

La crise en Islande n'a pas duré longtemps. La politique énergique, soutenue par le peuple, montra rapidement des résultats. Le tourisme et l'industrie de la pêche profitèrent massivement de la monnaie faible. L'Islande devint bon marché. Elle importa moins de biens de consommation chers. En revanche, elle produisit davantage à l'intérieur du pays. Trois ans après la chute de 7% de 2009, il y eut une augmentation de 3% - un taux plus élevé que la moyenne de l'Union européenne. L'inflation disparut et le taux de chômage se trouve aujourd'hui à 4% - comme en Suisse. Il n'y a plus de chômage des jeunes, contrairement à ce qui se passe dans d'autres pays, où ce fléau atteint des dimensions catastrophiques. L'agence de notation Fitch a revu à la hausse ses estimations sur la solvabilité de l'Islande, ce qu'elle a explicitement justifié par « *la réussite atteinte suite à des réponses peu orthodoxes à la crise* ».

En outre, en 2013, la décision de la Cour de justice de l'AELE - qui prit cette fois-ci une décision au profit du peuple - fut de grande utilité car elle rejeta la responsabilité de l'Etat pour les dettes bancaires étrangères.

Un succès sur fond de souveraineté et de démocratie directe

Pourquoi l'Islande s'est-elle relevée si rapidement de la crise ? La volonté populaire fut décisive. Les Islandais n'ont pas seulement pris les bonnes décisions lors de deux référendums. Ils ont également participé activement aux événements et toujours de manière non-violente. Sur des sites internet originaux, la population a su rejeter les manœuvres britanniques visant à classer les Islandais comme des terroristes afin de pouvoir geler leurs comptes bancaires au Royaume-Uni. Les Islandais ont su en outre retrousser leurs manches et relancer l'économie nationale.

Les trois « nouvelles » banques, massivement réduites, y accomplissent aujourd'hui leurs tâches traditionnelles.

La population islandaise a aussi empêché que les managers responsables du dérapage des banques reçoivent, comme c'est le cas ailleurs, des indemnités de départ fabuleuses en quittant leurs postes. Bon nombre d'entre eux font face aujourd'hui à des procédures judiciaires. Une commission d'enquête parlementaire établit un rapport de 2 000 pages, qui désigne un petit groupe d'environ 30 responsables de banques ainsi que des membres du gouvernement et des fonctionnaires de la banque centrale comme principaux responsables de la débâcle financière. La Cour suprême a récemment prononcé contre 4 d'entre eux des peines de prison allant de 5 à 6 ans pour des

manipulations frauduleuses du marché et abus de confiance. Il s'agit là des peines les plus sévères jamais prononcées en Islande en matière de criminalité économique.

En outre, la monnaie islandaise fut décisive pour le sauvetage du pays : la dépréciation massive de la couronne islandaise n'a pas mené le pays au naufrage qu'avaient auguré certains prophètes financiers mais ce fut la condition préalable décisive pour une guérison rapide. Aujourd'hui, la couronne islandaise s'est stabilisée à environ 30% en dessous de sa valeur d'avant la crise. D'autres pays pourraient s'en inspirer ! Pour un membre de la zone euro, l'abandon de la monnaie commune constituerait la clef ouvrant la porte à une solution similaire à celle de l'Islande.

Le succès de la voie islandaise pour sortir de la crise bancaire se distingue fortement de la voie centraliste de l'Union européenne, dirigée d'en haut, si attachée au sauvetage des banques et à la « *gestion des dettes* », qui maintient artificiellement en vie les banques en faillite et en rend responsables les contribuables.

L'Islande a clairement contredit l'idée selon laquelle il n'y aurait pas d'alternative au sauvetage des banques dites « *Too big to fail* ». Et même si la voie de l'Islande ne pouvait pas être copiée telle quelle pour d'autres pays, elle devrait les inspirer quand même à chercher courageusement des voies nouvelles. Elle montre aussi comment un petit pays, ayant sa propre monnaie, peut garder sa place dans le monde globalisé de la finance. Le retrait de la demande islandaise d'adhésion à l'Union européenne en est la conséquence logique.

Les problèmes financiers ne peuvent pas être résolus par une petite élite et à huis-clos. La population et les contribuables doivent pouvoir aider de manière constructive à trouver la voie du succès. Le fait que le FMI ait demandé au ministre islandais des finances d'aider à maîtriser la crise de la dette en Grèce parle de lui-même.

Werner Wüthrich / Voltaire.net.org / Réseau voltaire

Infos pratiques

Blockbuster

Ecriture Nicolas Ancion / Collectif Mensuel
Conception et mise en scène Collectif Mensuel
Assistanat à la mise en scène Edith Bertholet
Vidéo et montage Juliette Achard
Scénographie et costume Claudine Maus
Création éclairage et direction technique Manu Deck
Régie générale Dylan Schmit
Régie son Matthew Higuët
Bruitage Céline Bernard
Photo et graphisme Goldo
Construction des décors Ateliers du Théâtre de Liège
Coordination du projet Adrien De Rudder
Avec Sandrine Bergot, Quentin Halloy, Baptiste Isaia, Philippe Lecrenier, Renaud Riga

Salle de la Grande Main

Du dimanche 27/09 au vendredi 9/10

Durée +/- 1:30

Tarif scolaire : 7€ (au ticket) /// 6€ (en abonnement)

Dimanche 27	Lundi 28	Mardi 29	Mercredi 30	Jeudi 1	Vendredi 2	Samedi 3
16:00	/	13:30 <i>scolaire</i>	19:00	20:00	20:00	20:00 <i>Bon Plan C.U.</i>
Dimanche 4	Lundi 5	Mardi 6	Mercredi 7	Jeudi 8	Vendredi 9	
/	/	13:30 <i>scolaire</i>	19:00	20:00	20:00	/

Création Collectif Mensuel, **Production** Cie Pi 3,14, **Coproduction** Théâtre de Liège, Théâtre National / Bruxelles. Avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles / Service Théâtre. En partenariat avec Arsenic 2, le PBA-L'ancre et l'Eden

Réalisation du dossier artistique : Collectif Mensuel, **Annexes** : Bernadette Riga. **Mise en ligne** : Nathalie Peeters - Théâtre de Liège

Pour contacter le service pédagogique du Théâtre de Liège
pedagogie@theatredeliege.be

Bernadette Riga

04/ 344 71 79

b.riga@theatredeliege.be

Sophie Piret

04/ 344 71 91

s.piret@theatredeliege.be

Aline Dethise

04/ 344 71 69

a.dethise@theatredeliege.be