

Juillet 2026

CB

CINEBULLETIN N° 558

Revue et plateforme
des professionnel·le·s de
l'audiovisuel suisse

FOCUS

Développement

Avant le film, le temps décisif de
la recherche, de l'écriture et de
l'expérimentation.

Locarno Festival

Avec « Singularity »,
Marjolaine Perreten poursuit
un cinéma d'animation libre et
intergénérationnel.

La rencontre

Fabien Gaffez prépare la
renaissance du Plaza à
Genève, entre cinéma, pop
culture et nouvelles pratiques.



Grosse Emotionen.

BESSER ZUSAMMEN.



Tauchen Sie ein in die pulsierende Atmosphäre des **Locarno Film Festival** und der **Rotonda by la Mobiliare**. Die Mobiliar ist Hauptpartnerin des Locarno Film Festival.
mobiliar.ch/locarnofestival

**Gemeinsam für morgen.
Seit 1826.**

die Mobiliar

200 Jahre



Notre soutien à la culture.

SWISSPERFORM consacre
plusieurs millions de francs par
an à l'encouragement de
projets sociaux et culturels.

SWISSPERFORM – parce que la culture est précieuse.



Fondation culturelle pour
l'audiovisuel en Suisse

Schweizerische Kultur-
stiftung für Audiovision

Fondazione culturale per
il settore audiovisivo in Svizzera
swissperform.ch



SSA société
suisse des
auteurs

suïssimage

Nous représentons tes droits en Suisse
et à l'étranger.

Derrière chaque
création audiovisuelle
il y a des personnes.
Nous protégeons leurs
droits d'auteur.

-P8-

Focus

Centre de compétences

Balimage présente un projet ambitieux pour redonner toute sa place au développement des œuvres.

-P9-

Focus

La complexité du réel

Le développement documentaire répond à des besoins aussi nombreux que variés.

-P12-

Focus

XR

Les réalités étendues se construisent en symbiose avec les possibilités technologiques.

-P15-

Nouveaux talents

Marjolaine Perreten

La cinéaste d'animation présente son nouveau court métrage à Locarno.

-P16-

La rencontre

Fabien Gaffez

Un entretien avec le directeur du Plaza, à Genève, sur la pop culture et la place du cinéma aujourd'hui.

-P19-

Transformation

La RTS se réinvente à Écublens

Un nouveau site pour décloisonner les métiers, mutualiser les studios et repenser la production audiovisuelle.

-P20-

International

Kelly Reichardt

La réalisatrice américaine s'appuie sur un modèle de production porté par un cercle d'am-e-s.

-P21-

Diffusion

Art vidéo

En Suisse, plusieurs festivals explorent le cinéma à la croisée des arts visuels.

-P23-

Opinion

Compétitivité

Matthias Michel défend un mécanisme national d'incitation à la production cinématographique.

-P24-

Sud-est

Locarno Factory

La relève se forme par l'expérimentation et l'échange.

Avant le film, la matière



© Kenza Wadimoff

Le développement d'un film prend du temps. Dans le cinéma suisse, cette étape peut être financée, accompagnée, discutée ou structurée par des ateliers. Mais elle reste un moment difficile à saisir. Parce qu'elle ne se limite pas à écrire un dossier, à préciser une intention ou à cocher les cases d'un règlement. Développer une œuvre, c'est souvent avancer dans une zone encore instable, où l'on cherche autant une forme qu'une nécessité.

De nombreux projets ne sont pas, par nature, conçus de manière linéaire, ce qui explique le besoin d'un espace de liberté créative durant la phase de développement. Comme dans le documentaire, où, après l'idée de départ, des recherches approfondies permettent d'abord de faire émerger l'essence du film ; ou comme dans le domaine des œuvres numériques, où l'expérimentation avec les différentes technologies et les ajustements continus font constamment partie du processus de travail.

Cette liberté n'est pas un luxe, elle conditionne souvent la qualité du projet et sa capacité à trouver sa forme. Or elle se heurte à une réalité plus contraignante : pour être soutenu, un projet doit convaincre avant d'être pleinement advenu. C'est dans cet écart que se joue une grande partie du développement aujourd'hui. Entre l'intuition artistique et les critères de financement. Entre le temps long de la recherche et le rythme des dépôts

de dossiers. La question n'est donc pas seulement de savoir combien de temps ou d'argent accorder au développement, mais quelle place réelle on laisse à ce qui ne peut pas encore être entièrement nommé.

En Suisse, cette phase n'occupe pas toute la place qu'elle mérite dans le processus de travail et le cycle de production. Partant de cette prémisse, l'association bâloise des cinéastes Balimage a développé le concept d'une initiative globale à l'échelle suisse : en collaboration avec des institutions déjà existantes, des programmes devront voir le jour, de plus en plus nombreux au cours des prochaines années, afin de mettre au premier plan l'échange et la formation continue des auteurs et autrices.

De nombreux exemples internationaux montrent qu'une plus grande importance accordée au développement des sujets conduit à de meilleurs projets. La Suisse pourrait s'en inspirer.

Teresa Vena et Adrien Kuenzy

Rédaction en chef

Electric Child

de Simon Jaquemet ©2024 8horses / SRF

Notre patrimoine du cinéma suisse s'agrandit.
Découvrez maintenant ce thriller sur Play Suisse.

Pour une Suisse qui se rencontre,
qui crée et qui se rassemble.

SRG SSR



Aux États-Unis, Alamo Drafthouse lance Alamo Exclusives, un programme destiné à offrir une sortie en salle à des films indépendants remarquables en festival mais restés sans distributeur. Une initiative qui entend répondre à l'un des blocages récurrents du cinéma indépendant américain.

L'Allemagne avance vers une obligation d'investissement pour les plateformes de streaming. Le projet de loi adopté par le gouvernement prévoit que les services de VoD et certains diffuseurs réinvestissent au moins 8% de leurs revenus allemands dans des œuvres audiovisuelles européennes, avec une exemption possible dès 12% d'investissement volontaire.

Le Locarno Film Festival lance «Red & Black: Hollywood's Blacklist», une série de podcasts en six épisodes consacrée à la liste noire hollywoodienne. Produite en lien avec la rétrospective de Locarno79, curatée par Ehsan Khoshbakht, elle revient sur le sort des Hollywood Ten et les effets du maccarthysme sur le cinéma américain, à travers archives sonores, extraits de films et interventions d'expert·e·s.

Moritz de Hadeln, fondateur de Visions du Réel et directeur de grands festivals internationaux de cinéma, notamment ceux de Locarno, Venise et Berlin, est décédé au début du mois de juillet.

Dans «Les visages de l'IA à l'écran», paru en mai aux Presses universitaires de Rennes, Alain Boillat explore la manière dont le cinéma et les séries de science-fiction ont façonné nos imaginaires de l'intelligence artificielle. Professeur à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, il s'appuie sur un vaste corpus, incluant des œuvres très récentes, pour interroger les représentations filmiques des technologies et ce qu'elles peuvent nous apprendre du monde contemporain.

«Kurak» (2025), d'Erke Dzhumakmatova, dénonce les violences systémiques faites aux femmes ainsi que la corruption de l'État. Première coproduction helvético-kirghize, le film a remporté de nombreux prix à l'international, mais ne peut être projeté au Kirghizistan, l'autorité de censure ayant refusé de lui accorder une licence d'exploitation.

5 MILLIONS

MK2 LANCE UNE LEVÉE DE FONDS PARTICIPATIVE AVEC LITA POUR ACCOMPAGNER LA TRANSFORMATION DU MK2 BIBLIOTHÈQUE ET LA RÉNOVATION ÉNERGÉTIQUE DE SES SALLES. L'OPÉRATION VISE JUSQU'À 5 MILLIONS D'EUROS, VIA DES ACTIONS SANS DROIT DE VOTE.

La Mobilière soutient à nouveau le Locarno Kids Award. Nouveauté cette année : le prix sera décerné par un jury de jeunes à un film, et non plus à une personnalité. Le jury se réunira pendant le festival afin de délibérer et de désigner le film lauréat.

Le Locarno Region Film Fund est un nouveau fonds de soutien au cinéma créé pour la région. Doté d'un budget annuel de 60'000 francs pour 2026 et de 70'000 francs pour 2027, il a pour objectif d'attirer des productions américaines.

99^E

L'Academy of Motion Picture Arts and Sciences a précisé ses règles face à l'IA pour la 99^e cérémonie des Oscars. Dans les catégories d'interprétation, seules les performances réalisées par des humains avec leur consentement seront éligibles; les scénarios devront, eux aussi, être d'origine humaine.

75 Millions

Google DeepMind et A24 ont annoncé un partenariat de recherche autour de l'IA appliquée au cinéma. Selon le *Wall Street Journal*, Google investirait environ 75 millions de dollars dans le studio, sans obtenir l'accès à son catalogue pour l'entraînement de modèles.

Le cinéaste Fabrizio Fracassi a développé Fuel.social, une plateforme en ligne sur laquelle toute personne intéressée peut prendre part à une expérience d'écriture collaborative.

Les succès commencent sur la page

En Suisse, l'écriture et le développement des projets occupent encore une place secondaire dans le processus de création comme dans les dispositifs de soutien. Balimage entend y remédier en créant le centre de compétences Story Forum Basel, pensé sur le long terme.

Par Teresa Vena

Le constat vaut pour l'ensemble de l'espace germanophone. Les initiatives et programmes proposant des laboratoires d'écriture sont nombreux, mais la plupart restent liés à un format, à un territoire ou à un projet spécifique, et s'accompagnent rarement d'un soutien à plus long terme. Résultat : cette première étape du processus de création d'un film demeure insuffisamment prise en charge. Les échanges internationaux font défaut, tout comme les approches transversales entre formats et disciplines artistiques, et cette phase reste trop peu intégrée au fonctionnement général de la branche.

Sur la base de cette analyse, Balimage s'est associé à Sebastian Sorg, producteur créatif et consultant allemand, spécialiste des dispositifs de soutien, pour élaborer le concept d'un centre de compétences dédié au développement de projets, appelé à combler ces lacunes en Suisse. Le Munichois ne remet nullement en cause la qualité des mesures existantes. Au contraire, il

souligne notamment le travail mené par Focal, Migros Story Lab ou encore La Salle de sport. Avec le « Story Forum Basel », Balimage mise sur la collaboration et entend mettre en place, au cours des dix prochaines années, une structure durable réunissant l'ensemble des compétences en matière d'écriture et de développement de projets.

Balimage a mené un premier projet pilote avec La Salle de sport en juin dernier. Inscrit dans le réseau CinEuro et organisé dans le cadre du festival Bildrausch, il a réuni à Bâle 44 auteur-trice-s d'Allemagne, de France et de Suisse venu-e-s échanger autour de leurs idées. « Le besoin est réel, affirme Sebastian Sorg, quels que soient le format et l'étape de travail : de la simple idée aux premières versions de scénario, en passant par les débuts de l'écriture. » Fort de ce succès, il lui faudra désormais surtout convaincre les différent-e-s acteur-trice-s et décideur-euse-s de la branche de l'importance d'un soutien élargi à l'écriture et au développement de projets.

Des investissements fructueux

« Il faut réduire la pression qui pousse les producteur-trice-s à produire toujours plus, estime Sebastian Sorg. Tous les projets ne doivent pas forcément devenir des films. » Il faudrait plutôt investir dans des projets aussi aboutis que possible. Une approche interdisciplinaire, associant très tôt les différents métiers, peut y contribuer. Les échanges au-delà des frontières régionales et nationales sont tout aussi essentiels, notamment pour identifier des partenariats de coproduction prometteurs. Des études récentes montrent que les projets issus d'un développement plus ciblé ont davantage de chances d'être réalisés et de rencontrer le succès, tant sur le circuit festivalier qu'en termes de récompenses. Ainsi, « la qualité des projets augmente », affirme Sebastian Sorg.

Le développement de projets mérite donc non seulement une attention accrue, mais aussi une reconnaissance à la hauteur de son rôle essentiel dans la chaîne de valeur de l'industrie cinématographique. Les dispositifs de soutien devraient être adaptés en conséquence. Selon Sebastian Sorg, une première piste consisterait, comme en Scandinavie, à consacrer davantage de moyens à la formation continue et à la mise en réseau des auteur-trice-s. Une autre possibilité serait d'accompagner les producteur-trice-s de manière plus ciblée, en s'inspirant du modèle européen du financement *slate*, qui consiste à soutenir un ensemble de projets. Une société de production pourrait par exemple déposer cinq projets simultanément et obtenir une aide financière pour leur développement, tout en étant tenue de n'en réaliser qu'une partie.

Avec son initiative, Balimage entend faire bouger les lignes. Il faudra toutefois sans doute du temps avant que toutes les mesures ne « s'articulent mieux » entre elles.



En juin, Balimage a organisé, en collaboration avec La Salle de sport, une rencontre internationale consacrée aux échanges. © Balimage

Le réel n'attend pas

On l'appelle développement. Avant le tournage, c'est le temps des recherches, des premières images, des protagonistes à convaincre et de la forme à trouver. En Suisse, cette phase peut être financée. Mais dans le documentaire, elle commence souvent avant les soutiens, et s'étend parfois jusque dans le film lui-même.

Par Adrien Kuenzy

Nadine Adler Spiegel, coresponsable de la section Cinéma de l'OFC, est convaincue de l'importance du soutien au développement. Elle cite notamment, dans cette perspective, la décision de l'OFC de supprimer la deuxième possibilité de dépôt pour les demandes d'aide au développement de scénario. Il est toutefois encore trop tôt pour déterminer si cette mesure se traduit par des projets globalement mieux élaborés. « Notre priorité reste le soutien à la production de films, précise-t-elle. Le développement de projets relève davantage des régions. » Parmi les instruments de l'OFC, outre le soutien sélectif, ce sont surtout les fonds « Succès » qui jouent un rôle déterminant pour le développement des projets.

Il reviendra donc à la branche elle-même de formuler ses besoins et de tenter de les faire valoir. ■

Pour son film « #Female Pleasure », Barbara Miller raconte avoir dû se rendre au Japon, au Kenya, en Inde et aux États-Unis pour rencontrer les cinq femmes qui deviendraient ses protagonistes. Elles s'étaient déjà exprimées publiquement. La cinéaste cherchait pourtant autre chose qu'un témoignage : « Je souhaitais accéder aux aspects les plus intimes de leur existence : leur sexualité, leur intimité, leur vécu. » Pour cela, dit-elle, « il faut instaurer une confiance immense ». Il faut voyager, aller chez les personnes, partager leur environnement, leur quotidien, parfois plusieurs fois avant même qu'elles acceptent vraiment de participer. Dans ce cas, plus d'une année s'est écoulée entre les premiers contacts et la construction d'une véritable confiance. « Sans ces protagonistes, le film n'aurait tout simplement pas pu exister. »

se produisent à un moment précis et il faut être là pour les filmer », dit Barbara Miller. Le cinéaste Matthias Affolter (« La Pacifiste – Gertrud Woker : Une héroïne oubliée ») le formule autrement : dans une fiction, on peut attendre une date de tournage ; dans un documentaire, attendre peut signifier perdre la scène.

Herli Bundi, directeur de la Zürcher Filmstiftung, rappelle pourtant pourquoi le développement est un espace d'exploration. Le documentaire indépendant, dit-il, se distingue lorsqu'il cherche à rendre visibles des réalités complexes, à aller en profondeur et à trouver, « de cas en cas », une écriture cinématographique particulière. Cela demande du temps, du savoir-faire, un réseau. Or ce temps se heurte à une pression inverse, celle d'attirer vite l'attention, d'exploiter rapidement un sujet, de le fragmenter pour retenir le public. Une aide au développement n'est donc pas une promesse de production : les producteur-trice-s doivent aussi pouvoir interrompre un développement.

Les cinéastes ne contestent pas ce principe. Ils rappellent toutefois que l'arrêt n'a pas le même poids lorsque le film a déjà engagé des personnes. « Lorsqu'on travaille depuis des années avec des protagonistes, qu'on a déjà investi énormément de temps et d'énergie, il devient extrêmement difficile d'abandonner un projet, observe Matthias Affolter. Dans la pratique, on poursuit souvent malgré tout. »

À ce stade, le mot « développement » ne désigne plus seulement un dossier. « Nous ne développons pas seulement une idée ou un scénario. Nous développons des relations humaines », dit Joël Jent. Sur un projet commencé en 2014 et toujours en cours en 2026, il travaille avec des personnes liées à des actes de violence, à la culpabilité, à la mémoire. Il ne s'agit plus seulement de recueillir une parole, mais de créer les conditions pour qu'elle devienne possible.

Chez Mira Film, la productrice Susanna Guggenberger montre combien les parcours

Déjà commencé, pas encore financé

Ce temps-là s'appelle le développement. En Suisse, il peut être soutenu par des fonds régionaux, des aides automatiques ou sélectives, des bourses, des ateliers. Mais dans le documentaire, cette phase ne commence pas toujours au moment où elle devient finançable. Avant le dossier, il y a déjà des visages, des lieux, parfois des images. Le projet ne demande pas seulement à être imaginé. Il doit souvent prouver qu'il a déjà commencé.

Joël Jent, ancien producteur notamment de « Iraqi Odyssey », « Radiograph of a Family » et « Shalom Allah », et réalisateur de « Vivre le piano » et « Rebellion of Memory », situe là la difficulté propre au documentaire. « Le processus cinématographique commence dès la phase de développement. Il s'agit déjà de trouver une forme, un langage, tout en construisant une relation avec les protagonistes. »

La raison tient au réel lui-même. « Certaines situations ou événements importants

Professionnalisation

Le canton des Grisons a profondément réformé son soutien au cinéma il y a trois ans. Depuis, des aides financières peuvent être sollicitées pour les trois phases que sont le développement, la production et l'exploitation. Dans le domaine du développement de projets, ces moyens viennent notamment compléter le dispositif de production documentaire déjà en place autour de la chaîne régionale RTR de la SSR et des auteur-trice-s romanches. Alors que, pour les formats courts, les cinéastes développent généralement les sujets sans soutien financier, il est désormais possible d'obtenir des aides pour des projets de plus grande ampleur. ■ (tev)



« Rebelión de la Memoria », de Joël Jent, en cours de montage. Finalisation prévue début 2027. © 2026 Aaron Film / Amazona Producciones / SRF

peuvent différer d'un film à l'autre. « Au début du développement de "The Beekeeper and His Son", nous avons été convaincus par quelques images d'un vieil apiculteur tournées par la cinéaste chinoise Diedie Weng. Diedie écrivait peu. En revanche, elle filmait beaucoup. Nous l'avons aidée à traduire ces images en texte pour le dossier. » Plus tard, l'installation de cette dernière à Lausanne a ouvert des financements suisses qu'aucun plan initial ne pouvait prévoir. « Blue Note Records: Beyond the Notes », de Sophie Huber, a suivi le chemin inverse : une idée claire, un univers identifié, le soutien du label, puis le travail sur les droits, les accès et les rendez-vous avec Herbie Hancock, Wayne Shorter ou Don Was. « Quand un rendez-vous est obtenu, il faut tourner. On ne peut pas dire : "Attendez, je dois d'abord réunir le financement." »

Le dossier avant le film

Depuis janvier 2026, avec l'introduction du dépôt unique à l'Office fédéral de la culture pour certaines aides, notamment au développement, cette pression s'est, selon plusieurs interlocuteurs, encore renforcée : les équipes n'ont plus qu'une seule chance. Barbara Miller, qui préside l'ARF/FDS, l'association suisse des réalisateur-trice-s et scénaristes, en tire une conséquence directe : « Le dossier doit être parfait. » Il faut généralement avoir tourné une bande-annonce ou un teaser, sécurisé les protagonistes, identifié les lieux, disposé de contrats, décrit l'esthétique du film, pensé déjà la diffusion, au public cible et à la stratégie de sortie. Dans cette logique de montée en exigence, Barbara Miller dit avoir rédigé des dossiers de plus de 100 pages.

Joël Jent décrit aussi une accumulation de dimensions à traiter : la sécurité, l'environnement et, point essentiel, l'intégrité culturelle. Il ne conteste pas leur nécessité, mais souligne qu'elles s'ajoutent au travail artistique et relationnel déjà engagé. Et ce, notamment lorsqu'il faut faire appel à des spécialistes ou à des conseiller-ères-qualifié-e-s. Le résultat est un développement plus complexe et plus chronophage.

Ce niveau de préparation crée un paradoxe. « Plus on a déjà tourné, plus il est facile de rédiger un bon dossier », constate Matthias Affolter. Barbara Miller le formule autrement : avant même de solliciter l'OFC, un projet devra déjà être arrivé « à un niveau de maturité très avancé ». Chez Intermezzo Films, le producteur Luc Peter décrit une même montée en exigence qui se traduit par des dossiers « de plus en plus lourds, avec plus de critères et de demandes », qui doivent être « très avancés même si c'est pour une aide au développement ».

Encore faut-il financer ce chemin jusqu'au dossier solide. Le modèle zurichois répond en partie à ce problème : il permet d'accompagner un projet avant qu'il soit pleinement constitué. La Zürcher Filmstiftung prévoit plusieurs niveaux d'aide au développement. Les premiers montants peuvent être demandés sans société de production ; Susanna Guggenberger évoque des sommes modestes (jusqu'à environ 10'000 francs) mais utiles pour offrir « un espace de liberté » à des cinéastes qui doivent parfois comprendre seuls ce qu'ils cherchent. Hercli Bundi précise que l'aide sélective est structurée en trois étapes, accessibles selon la méthode de travail et les besoins du projet.

Même dans ce cadre favorable, le développement reste inégalement couvert. Susanna Guggenberger rappelle que certains budgets de développement peuvent atteindre 100 000 francs en Suisse, un niveau qu'elle juge relativement élevé par rapport à l'Autriche ou à l'Allemagne. Mais ces montants ne disent pas toute la réalité du secteur : certains projets s'étendent sur plusieurs années de recherche, une durée difficile à absorber économiquement.

Pour une société de production, résume Susanna Guggenberger, le développement reste « un exercice d'équilibre entre les ressources financières disponibles et le matériel qu'il faut déjà pouvoir sécuriser ». À cela s'ajoute, selon Hercli Bundi, l'augmentation du nombre de demandes, souvent substantielles, qui rend les décisions plus sélectives et place les projets en concurrence accrue, pour obtenir un financement puis trouver leur public.

À Cinéforum, le mécanisme est différent. Son secrétaire général, Stéphane Morey, rappelle que le soutien au développement est automatique, lié aux investissements des sociétés de production. L'état d'avancement artistique du projet n'est donc pas évalué. Les demandes peuvent arriver tôt ou tard selon les stratégies des producteurs. Cinéforum dit ne pas observer de tendance nette sur le moment où les projets lui parviennent. Pour les documentaires, le plafond reste fixé à 15'000 francs depuis 2021, sans revendication particulière de la branche sur ce point. Les projets que la fondation voit passer cumulent régulièrement plusieurs sources, telles que soutien automatique, OFC, bourses SSA, Story Lab, parfois d'autres fonds mobilisables par les sociétés. Mais cela ne suffit pas, selon

Stéphane Morey, à compenser le resserrement général : « Les coûts augmentent et les financements se resserrent à tous les étages. »

Susanna Guggenberger voit dans cette succession de guichets et d'échéances un effet ambivalent. Les *deadlines* ne sont pas seulement des couperets. « Elles ont quelque chose de magique : elles obligent à franchir une étape supplémentaire. » Les commissions, lorsqu'elles travaillent bien, ne sélectionnent pas seulement. Elles nomment des faiblesses, posent des questions, renvoient le film à lui-même. Le développement ne sert donc pas seulement à obtenir un guichet, il évite aussi de reporter certaines questions jusqu'à la production. Avec le dépôt unique à l'OFC pour l'aide au développement, les obstacles à franchir deviennent selon elle plus importants pour les réalisateur-trices comme pour les producteur-trices : « Plus le système devient administratif, plus il y a un risque que nous passions davantage de temps à satisfaire les procédures qu'à développer les films. »

Qui paie ce temps ?

Le risque, observe Barbara Miller, se déplace progressivement vers les auteur-trices. Les budgets de développement financent davantage de voyages, de repérages, de teasers et de recherches ; les forfaits d'auteur, eux, « n'ont pratiquement pas évolué » depuis 20 ans. Elle évoque des honoraires moyens d'environ 30'000 francs au total, même lorsque le travail s'étend sur un ou deux ans. « Comment est-il possible de vivre ? C'est une forme d'exploitation. » Elle dit aussi voir apparaître des *deal memos* prévoyant que l'auteur ou l'autrice ne soit rémunéré-e que si le financement du développement aboutit. « C'est une manière de transférer encore davantage le risque économique vers les autrices et les auteurs. » Barbara Miller rappelle pourtant que la production cinématographique repose largement sur des subventions publiques, elles-mêmes soumises à des principes d'adéquation et d'équité en matière d'honoraires et de salaires.

Pour Barbara Miller, il ne s'agit pas seulement de cas isolés ou de négociations individuelles. L'ARF/FDS a cherché à objectiver le problème dans deux enquêtes sur les conditions de travail et de rémunération

des cinéastes, puis à y répondre avec les principales organisations de producteurs par des recommandations de rémunération. Un accord sectoriel a été signé en août 2025 ; il s'appuie notamment sur le calculateur de temps de travail de l'ARF/FDS, destiné à mieux estimer l'effort réellement fourni. Mais la présidente estime que cet outil reste encore trop peu appliqué dans les pratiques.

Joël Jent distingue deux économies. Le producteur investit dans une œuvre dont il détiendra les droits si elle se fait. L'auteur, lui, accomplit un travail puis passe au projet suivant. « La logique économique n'est pas la même. Il faut donc une communication saine. Et il faut comprendre les risques que les deux parties prennent et les défis auxquels elles font face pour que le projet puisse voir le jour. » Luc Peter insiste sur le risque assumé par les productrices et producteurs : un long suivi, des dossiers adaptés à chacune des demandes, un accompagnement actif de l'écriture et une rémunération limitée à 15 %, souvent mise en participation.

Reste à ne pas caricaturer cette tension. Susanna Guggenberger se dit « un peu allergique » à l'opposition systématique entre auteur-trice-s et producteur-trice-s. « Nous essayons ensemble de faire exister un projet. » Pour elle, le développement sert aussi à éprouver une relation de travail qui durera peut-être cinq ou sept ans. Parfois, il permet de comprendre qu'il vaut mieux s'arrêter. Mais elle ne nie pas la part non rémunérée du métier indépendant : « Personne ne nous commande ces films. Personne ne nous dit quoi raconter. Cette liberté a un prix. L'indépendance n'est pas gratuite. » Toute la difficulté est là : préserver la liberté artistique sans faire disparaître le temps de travail qu'elle exige.

Le paradoxe du développement documentaire suisse tient en ce qu'il est reconnu, discuté, encadré, mais qu'il repose toujours sur un temps que les formulaires saisissent mal, celui qu'il faut pour qu'une relation devienne possible, qu'une image arrive au bon moment, qu'un film trouve sa nécessité. Ce temps peut être soutenu ; il ne se laisse pas entièrement planifier. ■

”

Le développement reste un exercice d'équilibre entre les ressources financières disponibles et le matériel qu'il faut déjà pouvoir sécuriser.

Susanna Guggenberger
Productrice chez Mira Film

Ce que précise l'OFC

Nadine Adler Spiegel et Laurent Steiert, qui dirigent la section Cinéma de l'Office fédéral de la culture, confirment que le documentaire présente des besoins particuliers au stade du développement. Il implique, selon eux, « un type de recherche différent », des repérages et une recherche concrète de protagonistes, en plus de l'écriture du traitement. Les documents demandés pour une aide au développement diffèrent donc en partie de ceux exigés pour la fiction ou l'animation.

Ils soulignent aussi l'importance du travail réalisé en amont des premiers financements, qui permet déjà d'identifier de possibles protagonistes, d'esquisser une structure dramaturgique et d'évaluer le potentiel de développement du projet à partir d'éléments concrets. Les coûts de cette première phase doivent être déclarés et sont éligibles. Autre différence avec la fiction et l'animation : le tournage d'un documentaire peut commencer avant le dépôt d'une demande d'aide sélective à la réalisation.

Sur les effets du dépôt unique, Nadine Adler Spiegel et Laurent Steiert estiment qu'il est encore trop tôt pour tirer un bilan après deux sessions seulement, d'autant que des projets refusés en 2025 peuvent encore être soumis une deuxième fois jusqu'à la fin de l'année. ■ (aky)

Confrontation des réalités

Les œuvres en réalité étendue sont en plein essor. Mais du côté des institutions de soutien, l'enthousiasme des débuts a laissé place à un certain flottement quant à la manière d'accompagner ce médium.

Par Teresa Vena

Le Festival de Cannes élargit chaque année son programme consacré aux œuvres en réalité étendue (XR), et Venise maintient sa plateforme désormais bien établie. En Suisse, le GIFF de Genève s'impose comme le festival de référence en la matière. Le centre culturel lausannois Pyxis Explo et la Maison des arts électroniques (HEK) de Bâle disposent d'espaces dédiés au médium, qui devrait aussi s'inscrire durablement au programme du nouveau Plaza, à Genève.

Pour Laurent Kempf, président de XN Swiss, ces initiatives témoignent d'un intérêt intact pour ce domaine. Les créateur-trice-s réunies au sein de son association recourent aux technologies immersives dans des disciplines variées, du jeu vidéo au cinéma, en passant par le design médiatique, les arts de la scène et les arts visuels. Or c'est précisément cette diversité d'applications qui rend les réalités du marché et les conditions de travail difficiles à appréhender, notamment pour l'obtention de soutiens financiers.

Les mécanismes de soutien à la XR ont été greffés sur l'aide au cinéma existante, selon le schéma de travail propre à la production cinématographique. Or, dans les projets XR, les frontières entre développement et réalisation sont largement mouvantes. « Pour un film classique, on part d'un scénario, ce qui donne une idée relativement claire de la suite du processus de travail. En XR, ce n'est pas forcément le cas », explique Laurent Kempf. Durant la phase de développement, le projet s'élabore au fil de tests continus, menés avec les technologies disponibles, pour explorer les possibilités esthétiques et narratives.



Visualisation de l'expérience VR « Onze35 », de Pauline Jeanbourquin. © Imajack Films

L'expérimentation comme méthode

« La phase de recherche continue pendant la création du prototype et la production proprement dite », explique Élise Migraine, qui met la dernière main à « Insomnie » après trois ans de travail. Il s'agit d'une expérience de réalité virtuelle (VR) qui invite à naviguer parmi les pensées envahissantes d'une jeune femme. « La VR permet de raconter des histoires dans l'espace, un peu comme au théâtre », s'enthousiasme-t-elle. D'ailleurs, le fonctionnement de la société de production Élastique s'apparente à celui d'une troupe : « Chacun-e apporte son expertise, issue de domaines différents. »

La cinéaste d'animation Fabienne Giezendanner travaille elle aussi dans une configuration collaborative réunissant cinéastes et développeur-euse-s, au sein de la société de production Elephant Films. L'interactivité occupe une place centrale dans son œuvre

« Hide and Seek », consacrée aux enfants juifs et roms dans les camps de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale. « Lors de l'écriture, il faut imaginer tout ce qu'un utilisateur pourrait faire, et le guider. » D'où de nombreux tests étalés sur une longue période.

Pour les conteur-euse-s interactif-ives, le studio zurichois Inlusio a développé Taledeck, un outil aussi simple à utiliser qu'un logiciel de traitement de texte classique. La différence, c'est qu'il répond aux besoins de la XR en permettant de simuler différents éléments interactifs et immersifs. Le studio a utilisé Taledeck pour le prototype et une grande partie de la production de son film d'animation en VR « Peace Untold », sur une infirmière active pendant la Seconde Guerre mondiale. « Cela nous a permis de tester l'histoire et son déroulement de façon itérative, tout au long du processus »,

explique Robin Brugauer, d'Inlusio. « Nous cherchons nos partenaires en fonction du récit et du message que nous voulons transmettre, ajoute-t-il. Il peut s'agir aussi bien de fondations, de musées ou d'institutions éducatives que d'organismes de soutien plus classiques. » Pour « Peace Untold », le financement de base a été assuré grâce aux programmes du Migros Story Lab et au Fast Track de la Zürcher Filmstiftung, qui soutient les premières œuvres.

Financement

Avant la pandémie, la XR avait le vent en poupe en Suisse romande : Cinéforum avait réservé au médium un crédit supplémentaire de 300'000 francs, auquel s'ajoutaient 150'000 francs issus du Pacte de l'audiovisuel, en collaboration avec la SSR. C'est dans ce contexte qu'à notamment vu le jour une série numérique en quatre volets de DNA Studios consacrée à de célèbres artistes suisses. Principalement active dans le jeu vidéo, cette société produit aussi de l'animation et des courts métrages.

Mais la future orientation de la SSR dans le domaine est incertaine, et Cinéforum ne soutiendra le secteur que jusqu'en 2027. Les cantons concernés doivent encore décider du sort du crédit destiné à la XR après cette date : sera-t-il maintenu, ou confié à une autre institution ? Ce pourrait être la Fondation pour la création numérique, dont le programme « Mind the Gap » (auquel participent déjà certains cantons romands à hauteur de 400'000 francs) n'intervient actuellement qu'en complément, en phase de production. L'échelon fédéral n'est pas en reste, puisque l'OFC est en train de transformer son crédit « Transmedia » (200'000 francs au total) pour soutenir les formats innovants aux trois étapes du développement, de la production et de l'exploitation.

La question est de savoir si ces instruments de soutien suivront le rythme des évolutions technologiques. « Il faut oser expérimenter », estime le réalisateur Manuel Hendry, qui mène différents projets de recherche autour de l'IA à la ZHdK et

à l'EPFZ. Il constate avec satisfaction le recul de l'aversion au risque et des logiques de cloisonnement dans le soutien culturel. Selon lui, « la clé pourrait résider dans un soutien aux personnes et à l'innovation, qui donnerait aux auteur-trice-s la marge de manœuvre nécessaire. »

« Le marché est volatil », ajoute Éric Bouduban, d'Imajack Films. Il avait commencé à développer une fiction interactive en 2018, mais le format ne s'est finalement pas imposé. Il travaille actuellement sur les expériences XR « Post Binary » de Diane Dormet et « Onze35 » de Pauline Jeanbourquin. « En Suisse, les compétences disponibles sont limitées, c'est pourquoi la coproduction avec l'étranger est intéressante », explique le producteur. « Pour "Onze35", nous voulons rendre palpable l'expérience de la plongée en eaux profondes et avons cherché des partenaires en France pour les prises de vues sous-marines », précise Pauline Jeanbourquin.

Toutes les personnes actives dans le domaine savent par ailleurs que les évolutions technologiques sont certes le socle de leur

travail, mais aussi une source de dépendance. « Un casque XR coûte cher, et tout le monde n'en a pas », rappelle Antoine Débois, de DNA Studios. Cela oriente d'emblée la conception : les choix ne sont pas les mêmes selon qu'une œuvre s'adresse à l'espace public et aux institutions ou à un usage individuel. « Pour un projet, nous partons toujours de la technologie disponible au moment de la conception. Mais une œuvre doit pouvoir être adaptée à l'évolution des modèles », ajoute Éric Bouduban. Fabienne Giezendanner souligne qu'un casque XR ne dispose finalement que de la puissance de calcul d'un téléphone portable, une contrainte qui limite forcément les possibilités créatives. « Il faut penser l'exploitation dès le départ », conclut Élise Migraine.

La Suisse sera présente au Venice Production Bridge ainsi que dans le cadre du Venice Immersive Market avec le programme « Swiss Immersion », fruit d'une collaboration entre Swiss Films et de nombreuses institutions. « Hide and Seek », de Fabienne Giezendanner, figurera parmi les projets sélectionnés. ■

Investir dans le développement de projets

Désormais, les entreprises soumises à l'obligation d'investissement prévue par la « Lex Netflix » peuvent investir non seulement dans la production d'œuvres audiovisuelles, mais aussi dans le développement de projets. L'ordonnance sur le cinéma a été adaptée à la demande des entreprises concernées. « Les entreprises soumises à cette obligation peuvent mandater des sociétés de production ou rémunérer directement des auteur-trice-s. Dans les deux cas, seuls les honoraires et les cotisations sociales qui y sont liées sont pris en compte », explique Matthias Bürcher, de l'Office fédéral de la culture. « Les investissements prévus se situent dans une fourchette à cinq chiffres pour les longs métrages et à six chiffres pour les séries. Il s'agit uniquement d'investissements anticipés : l'objectif est d'inciter les entreprises à investir plus tôt des montants qu'elles auraient de toute façon engagés plus tard, au moment de la production. » ■ (tev)

RELÈVE



Écoutez le podcast de Cinébulletin dédié
à la relève du cinéma suisse.



CB
CINEBULLETIN

RESEAU CINEMA CH

ÉTUDIER LE CINÉMA AUX NIVEAUX : THÉORIES ET PRATIQUES
MASTER ET DOCTORAL EN SUISSE : RÉALISATION



WWW.RESEAU-CINEMA.CH

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH

Unil
UNIL | Université de Lausanne

Universität
Zürich

Z

hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

éca |

—HEAD
Genève

cinémathèque suisse

U | Universität
du
Sudwest
Schweiz

Une passion animée

Par Alexandre Ducommun



Image de « Singularity » | Marjolaine Perreten

Marjolaine Perreten présente son dernier film d'animation, « Singularity », au Locarno Festival. Un film qui suit les péripéties atypiques et jalonnées de rencontres d'un jeune tigre à dents de sabre, à l'image du parcours singulier de la cinéaste.

Le coup de foudre avec le cinéma d'animation a lieu à Lausanne en 2007. À l'occasion d'une exposition du mudac, Marjolaine Perreten découvre la diversité de la création animée suisse. Elle rassemble toute son audace et demande à Robi Engler, l'un des cinéastes mis à l'honneur dans l'exposition, de l'accepter pour un stage et le rejoint ainsi sur le développement de son prochain projet.

C'est le début d'un parcours rythmé par les opportunités et les rencontres. Pous-sée par son envie qui semble intarissable de découvrir tous les aspects du cinéma d'animation, Marjolaine Perreten saisit chaque occasion qui se présente à elle; à commencer par un passage de plusieurs mois au sein de la société de production Nadasdy Film à Genève. « On peut dire que j'ai commencé tout en bas de l'échelle, raconte la réalisatrice. J'ai commencé par simplement scanner des dessins originaux du film « Gypaetus Helveticus », de Marcel Barelli, et j'ai adoré ça ! » N'ayant pas suivi de

formation d'animatrice, la cinéaste se forme en scrutant image par image la construction des mouvements.

À partir de cette expérience, Marjolaine Perreten retourne chez Nadasdy Film pendant toutes les vacances scolaires, se plongeant tantôt dans la création de décors, tantôt dans le compositing d'animation. Quinze années plus tard, elle n'a pas quitté la structure. Entre-temps diplômée de l'école La Poudrière en réalisation de film d'animation, la cinéaste signe une demi-douzaine de courts métrages dans un dessin bien reconnaissable, mêlant animation 2D et personnages minimalistes. « J'aime plus me focaliser sur la narration et sur la composition de l'image que sur la technique d'animation quand je réalise », explique Marjolaine Perreten.

Elle aime d'ailleurs pouvoir multiplier les approches artistiques sur un même projet pour le faire avancer, se nourrissant de l'expérience des personnes autour d'elle, tout en apportant la sienne. « Marjolaine est à la fois réalisatrice et graphiste, mais aussi céramiste et illustratrice de livre, précise le réalisateur Marcel Barelli. Quand l'occasion de réaliser mon premier long métrage animé s'est présentée, Marjolaine est la première personne à laquelle j'ai pensé confier la direction artistique, pour son univers visuel, mais aussi sa sensibilité et son humour. »

Un univers visuel en toute simplicité qui se concentre sur l'essentiel de la narration :

les œuvres de Marjolaine Perreten se voient souvent affublées de l'étiquette de films pour enfants. Une désignation trop restrictive selon la réalisatrice, et, surtout, qui mène à une différence de traitement dans les festivals. Prix moins dotés, programmes souvent en marge des compétitions principales : la cinéaste dénonce une part de l'industrie parfois mise de côté. D'autant plus que ce cinéma endosse selon elle la « responsabilité de former le public de demain ». C'est pourquoi Marjolaine Perreten défend un cinéma d'animation qui sert plus à « ouvrir des portes chez les enfants et créer du dialogue entre les générations » qu'à résonner chez une seule tranche de la population.

Un parti pris qui se ressent en trame de fond dans « Singularity ». Adapté de la bande dessinée « Sabre », d'Éric Feres, le film n'hésite pas à reproduire les scènes parfois crues et graphiques présentes dans l'œuvre originale. Un choix qui démontre autant l'envie de préserver l'intégrité de l'œuvre qu'il brouille la frontière entre animation pour jeune public et public adulte. Un travail qui se poursuivra sans doute dans les prochaines œuvres de Marjolaine Perreten, alors que débute l'écriture de son premier long métrage. ■

Après huit ans au Forum des images à Paris, Fabien Gaffez pilote désormais la renaissance du Plaza à Genève. Alors que la réouverture du cinéma est prévue début 2027, il revient sur sa conception de la pop culture et de la place du cinéma face aux nouvelles pratiques culturelles.

Par Adrien Kuenzy

Vous dirigez le Plaza depuis près d'un an, mais sans public et sans salles ouvertes. Qu'apprend-on sur un tel projet lorsqu'on le dirige avant même qu'il existe ?

La patience, déjà. Pour moi, il existe déjà en grande partie, puisqu'il faut structurer et adapter un projet que j'ai pensé à partir du lieu. Et surtout, je découvre quelque chose d'assez fascinant : j'ai déjà travaillé dans d'autres institutions, mais jamais je n'avais participé à l'ouverture complète d'un lieu. Réfléchir à la destination de chaque espace, penser dans les moindres détails ce que va être cette salle, c'est à la fois un vertige et quelque chose de très stimulant.

Les moyens financiers hors normes représentent-ils une liberté ou une pression supplémentaire ?

Attention à l'idée de moyens hors normes. Les moyens restent dans les normes. Nous avons un budget contraint et précis. La vraie liberté, c'est de pouvoir se concentrer avant tout sur le projet. Quant à la pression, elle n'est pas extérieure. C'est plutôt nous-mêmes qui nous la mettons. Ce qui me motive, c'est de montrer qu'il est encore possible aujourd'hui d'ouvrir une salle, d'y expérimenter d'autres manières de montrer les films et de confronter le cinéma à d'autres arts. Pendant longtemps, nous avons défendu les salles en disant que le cinéma devait se voir sur grand écran. C'est vrai, mais je ne suis plus certain que ce soit un argument suffisant pour une jeune génération qui découvre les films de multiples façons. Ce qui m'intéresse davantage, c'est de penser une expérience plus globale autour du film : une exposition, une œuvre immersive, un dialogue avec le jeu vidéo, la bande dessinée ou d'autres formes artistiques. L'idée est que tout ici soit interconnecté.

Concrètement, où en êtes-vous aujourd'hui dans la préparation de la programmation ?

Malheureusement, je ne peux pas encore révéler le contenu. C'est un peu de la langue de bois, mais c'est aussi une forme de superstition professionnelle : je préfère ne pas annoncer les choses



Fabien Gaffez

avant qu'elles soient définitivement concrétisées. Nous préparons un grand week-end d'inauguration avec plusieurs propositions artistiques. Ensuite, nous conserverons une programmation construite autour de grandes thématiques et de rétrospectives. Les quatre premiers mois serviront un peu de laboratoire. L'objectif est d'affirmer notre identité pop culture et de travailler autour d'une figure qui l'incarne à nos yeux.

Un projet comme le Plaza crée-t-il une responsabilité particulière vis-à-vis du reste du secteur culturel genevois et des festivals ?

Oui, bien sûr. Genève dispose déjà d'un écosystème particulièrement riche et d'un calendrier très dense. L'une des missions du Plaza est par exemple de faire grandir et de soutenir les festivals qui seront présents chez nous, comme le GIFF, le Black Movie, le FIFDH, Everybody's Perfect ou encore Animatou. Nous réfléchissons même à certaines collaborations plus poussées. Avec le GIFF, par exemple, nous discutons de la possibilité de coproduire une œuvre immersive. Une salle de cinéma de 600 places constitue un véritable atout pour les festivals, qui viendront s'inscrire dans une programmation régulière proposant en moyenne seize séances de projection par semaine.

La pop culture est au cœur de votre projet pour le Plaza. Comment la définissez-vous ?

Pour moi, elle possède une véritable fonction sociale et même politique. La pop culture consiste à mettre en valeur des objets parfois marginalisés, mais aussi des publics qui peuvent l'être. Cela ne veut pas dire qu'il s'agit de démagogie. Prenons « Harry Potter ». Avant d'entrer dans la pop culture, ce n'est qu'un livre. Puis viennent les adaptations, l'appropriation par toute une



© Laurie Bisceglia

génération, et l'objet finit par entrer dans l'imaginaire collectif. C'est pour cela que je dis que nous ne pouvons pas décréter ce qu'est la pop culture. Nous arrivons toujours après. Notre rôle consiste à observer, à mettre en valeur des phénomènes qui émergent du cinéma, de la bande dessinée, du jeu vidéo ou d'internet. Cela signifie qu'il faut être à l'écoute des pratiques culturelles réelles. Pour revenir au cinéma et aux salles, il existe une crise, mais, en même temps, j'observe beaucoup de phénomènes qui me rendent optimiste. On voit aujourd'hui la génération Z se réapproprier les DVD et les Blu-ray. La pop culture, c'est précisément cette capacité à faire de l'intergénérationnel le cœur de la programmation. Le travail de l'illustrateur Laurent Durieux est un autre très bon exemple. Ses affiches fonctionnent à plusieurs niveaux. D'abord, il y a une beauté immédiate, une proposition très claire. Ensuite, elles rendent hommage à des films qui appartiennent à notre imaginaire. Et enfin, il y a toujours un détail qui vient faire basculer l'interprétation. Dans son affiche sur « Les dents de la mer », on voit simplement la plage et un parasol. Mais un pan du parasol est noir et rappelle discrètement l'aileron du requin. Le projet du Plaza doit fonctionner de la même manière. Il faut une proposition immédiatement lisible et connectée à notre imaginaire. Mais il faut aussi jouer avec l'histoire du cinéma et être suffisamment attentif aux spectateurs les plus passionnés pour ne pas les décevoir.

À quel moment avez-vous compris que cette idée de la pop culture serait au centre du projet ?

J'étais déjà porté par cela auparavant. Au Forum des images, nous avons développé des projets autour du jeu vidéo, de la bande dessinée et d'autres formes culturelles. Mais il y a aussi eu quelque chose de plus personnel. Quand je suis venu à Genève pour l'entretien, je suis arrivé la veille et je suis allé voir le Plaza. L'enseigne affichait alors une citation de « Jurassic Park ». Or « Jurassic Park » cite lui-même « King Kong ». Et j'ai une relation très particulière avec « King Kong ». C'est un mythe de la pop culture créé par le

cinéma et qui s'est ensuite décliné dans une multitude d'objets et de récits. Pour moi, il y avait déjà là une forme de mise en abyme. Nous avons un cinéma des années 1950 qui devait renaître au XXI^e siècle, avec une enseigne renvoyant à « Jurassic Park », lui-même héritier d'un mythe fondateur du cinéma populaire. J'y ai vu une sorte de signe. Dans le projet que j'avais présenté, j'avais d'ailleurs développé toute une réflexion autour de cette figure. Le dossier s'intitulait « Faites-le plus grand ! » en référence à Merian C. Cooper, à l'origine de « King Kong », qui répétait cette phrase lorsqu'il observait les maquettes du gorille. Cooper était à la fois explorateur, cinéaste et producteur. Il y avait chez lui une alliance entre aventure et spectacle qui me parle beaucoup.

Y a-t-il une certitude professionnelle que vous avez perdue avec le temps ?

Oui. Au début, quand on programme ou quand on écrit, on a parfois la certitude que l'on possède le savoir absolu et que notre cinéphilie est forcément la meilleure. On pense que programmer consiste à imposer une vision. J'avais probablement un peu cela au début. Aujourd'hui, je crois au contraire que programmer consiste d'abord à écouter. Au Forum des images, nous avons constitué une direction artistique qui allait chercher des idées dans toute l'institution, pas uniquement auprès des programmeurs. Évidemment que programmer reste un métier. Évidemment que la connaissance de l'histoire du cinéma est importante. Mais cela ne suffit pas. Si l'on veut parler de pop culture, on ne peut pas prétendre la décréter. On ne peut pas prétendre donner des leçons. Il faut rester connecté à ce qui se pratique réellement. J'ai abandonné cette certitude-là, cette certitude de soi. Et paradoxalement, cela donne beaucoup plus de confiance.

Le Plaza a été sauvé de la démolition. Quelle est aujourd'hui la principale menace qui pèse encore sur lui ?

S'il existe une menace, c'est que le lieu ne trouve finalement pas son public et sa destination. Je ne parle pas de rentabilité, mais de fréquentation, d'image, d'appropriation. Que nous nous soyons trompés, en quelque sorte. Pour le moment, je ne ressens pas la menace financière qui pèse sur beaucoup d'autres institutions culturelles. Cette sécurité nous donne une grande liberté. Le véritable défi est ailleurs. Beaucoup de personnes ont connu le Plaza. Deux, voire trois générations vont le retrouver avec leurs souvenirs, parfois reconstruits avec le temps. Cette mémoire porte le projet, mais elle peut aussi créer une forme de déception, parce qu'il est impossible de recréer exactement ce qui a existé. Pour prendre un exemple très simple, beaucoup imaginent peut-être retrouver des sièges rouges. Pourtant, les sièges seront bleus, comme ils l'étaient en 1952 lorsque l'architecte Marc-Joseph Saugey les avait imaginés. Chacun arrive avec son propre souvenir du lieu. L'objectif n'est pas de reproduire le passé, mais d'entrer en dialogue avec lui, de sublimer l'histoire de la salle à travers sa réappropriation inédite par le public. ■

Filmpromotion by **ALIVE**
film.ch

Plakataushang Kulturplakatstellen
Flyerverteilung Sandwichmen Werbeaktionen



Das grösste Schweizer Kultur-Werbe-Netzwerk

seit 1973

Alive Media AG Hafnerstrasse 60 8005 Zürich Telefon 044 270 80 90
www.alive.ch

ALBERT KOECHLIN STIFTUNG

INTRO – Innerschweizer Kurzfilmwettbewerb

Einer Projektidee für den **Erst- oder Zweitfilm** zum Durchbruch verhelfen: Mit diesem Ziel lanciert die Albert Koechlin Stiftung die 12. Ausgabe des Innerschweizer Kurzfilmwettbewerbs INTRO.

Eine Fachjury prämiert in der ersten Runde vier Projekt-Exposés mit je 15'000 Franken zur Weiterbearbeitung. In der zweiten Runde erhält ein Projekt maximal 50'000 Franken zur filmischen Umsetzung.

Eingabeschluss: **13. Oktober 2026**

Innerschweizer Filmschaffende sind herzlich eingeladen, Projekte einzureichen.

Weitere Informationen: www.aks-stiftung.ch/Film

vfa-fpa.ch



Vorsorgestiftung Film und Audiovision
Fondation de Prévoyance Film et Audiovision

vfa fpa

61. SOLOTHURNER FILMTAGE

PRIX DU PUBLIC SOLOTHURN 2016

kalari kid

A FILM BY MARIA KAUR BEDI & SATINDAR SINGH BEDI

16. September IM RINO

Berührt, inspiriert und zeigt, was in uns steckt.



À Écublens, la RTS se décroïssonne

Sur le campus de l'EPFL, le nouveau site rassemble radio, télévision et numérique dans un bâtiment pensé pour l'ouverture au public, la modularité des studios et la mutualisation des moyens.

Par Adrien Kuenzy

Depuis l'extérieur, le nouveau bâtiment RTS de Lausanne-Écublens impose d'abord sa silhouette, à proximité du Rolex Learning Center. Marco Ferrara, porte-parole de la RTS, le décrit comme « une plateforme suspendue sur quatre émergences ». Dans ce grand plateau de travail, Marc Bueler, chef de projet, oppose cette organisation à celle de La Sallaz, plus verticale et plus cloisonnée.

À l'intérieur, la plateforme de 5500 m² regroupe les équipes de création. Marc Bueler résume : « Quand on pense que c'est juste un bâtiment, ce n'est pas tout à fait juste. On change tout dans notre processus de production à la RTS. » Boxes, salles de réunion et postes de travail peuvent changer d'usage au fil du temps.

Durant la visite, le rez-de-chaussée apparaît comme le principal espace d'ouverture au public, avec un foyer pour les visiteurs, un restaurant public, des espaces d'éducation aux médias et un accès direct aux studios.

Un des intérêts du site tient en particulier à ce qu'il dit des infrastructures de production. Le studio 1, 505 m² et 11 mètres sous plafond, remplace l'ancien studio 4 de Genève, devenu trop vaste, coûteux et obsolète. Il peut accueillir jusqu'à 600 personnes debout ou 400 assises, selon la RTS, mais a été conçu avec très peu d'équipements fixes. Gradins, écrans, mobilier et lumières arrivent selon les besoins. Les décors lourds cèdent la place à des écrans suspendus et à des environnements reconfigurables. Les studios 2 et 3 doivent compléter l'ensemble, avec l'un pensé surtout pour la radio en public et l'autre destiné aux sports et aux magazines.

Autre bascule : sur les plateaux, les régies fixes ne sont plus la règle. La RTS peut désormais raccorder ses cars-régies au bâtiment et éviter de dédoubler certains équipements.

La même logique traverse la radio. Les studios ne sont plus attachés à une chaîne comme à La Sallaz, mais mutualisés selon la complexité de l'émission. Selon Nicolas Kaeser, chargé de projet Campus RTS, cette organisation permet de réduire d'environ 20 % le nombre de studios de diffusion, tout en gardant des parois démontables. Couleur 3 pousse le raisonnement plus loin. Son nouveau studio est pensé « d'abord pour la radio », mais aussi « pour la vidéo ». Il combine caméras fixes et pilotables, réalisation automatique et possibilité de piloter certaines émissions seul depuis le studio. Pour Yann Zitouni, responsable éditorial à Couleur 3, il fallait un outil « polyvalent », adapté à ce que la chaîne propose aujourd'hui comme à ce « qu'on n'imagine pas encore ».

Flexibilité

Le mot revient partout durant notre visite : flexibilité. « On part dans l'IP, on n'est plus dans du câble point à point », explique Marc Bueler. Autrement dit, les signaux audio et vidéo circulent



Le nouveau site RTS Lausanne-Écublens. © RTS/Jay Louvion

d'avantage comme des données sur un réseau, plutôt que par des liaisons fixes. Ce déplacement annonce aussi des métiers en recomposition, notamment dans l'actualité.

Depuis le 29 juin, La Sallaz n'émet plus, et les dernières émissions radio ont basculé à Écublens, même si le regroupement reste progressif. L'actualité télévisée, dont le « 19 h 30 », est encore produite à Genève avant son transfert annoncé en novembre. Dans la *newsroom*, le projet est résumé ainsi : « De trois rédactions, nous passons à une rédaction. » Radio, TV et digital doivent travailler dans une organisation transversale, avec « véritable priorité au digital ». Environ 250 personnes sont concernées.

Mais la machine à décroïssonner est aussi une machine à rationaliser. Le site accueillera à terme autour de 950 personnes pour environ 500 bureaux disponibles. Marc Bueler parle d'une place de travail pour deux contrats, au nom des « espaces dynamiques ». À l'échelle du parc immobilier de la RTS, la réduction des surfaces atteint 35 à 40 %. Cette logique s'applique aussi à la mobilité, avec un stationnement destiné aux collaborateurs limité et priorisé selon les besoins professionnels, les horaires et les réservations.

À la fin de la visite, Pascal Crittin revient sur les trois axes du projet : « casser les silos », faire se rencontrer les métiers, garantir « la flexibilité totale » et ouvrir davantage le service public au public. Le directeur de la RTS insiste aussi sur le financement : 130 millions de francs pour la construction, environ 35 millions pour les équipements techniques, soit 165 millions au total. Selon lui, ce montant est couvert par la vente d'anciens bâtiments de la RTS, sans inclure la vente de la tour de Genève.

Reste la question qu'un bâtiment ne peut résoudre seul : cette transversalité produira-t-elle plus de création ou surtout plus de densité ? À Écublens, le service public audiovisuel suisse romand s'offre une boîte à outils pour les décennies à venir. Il faudra voir quels seront ses effets sur les métiers qui l'habitent. ■

Le réseau d'ami·e·s comme modèle de production

Chez la cinéaste américaine Kelly Reichardt, le destin des personnages fait parfois écho au sien. Mais là où ils se voient le plus souvent contraints de renoncer à leur rêve, elle a eu la chance de trouver sur sa route des personnes qui ont cru en sa vision et l'ont soutenue.

Par Teresa Vena



Kelly Reichardt (à droite) à Visions du Réel, en 2026.

Wendy, à la recherche d'un emploi, fait route vers l'Alaska. Elle n'a plus pour tout bien que sa voiture et sa chienne lorsque la première tombe en panne, et la seconde disparaît. Échouée sur un parking, elle sombre dans une forme de sidération. Chaque pas, en avant comme en arrière, semble impossible, et pourtant inévitable. Malgré tout, elle s'efforce de préserver sa dignité. Sorti en 2008, « Wendy and Lucy » est le troisième long métrage de fiction de la réalisatrice américaine Kelly Reichardt.

Avancer sur une route, réelle autant que symbolique, sans jamais vraiment aller de l'avant : ce motif traverse toute l'œuvre de Kelly Reichardt. Ses personnages ne cheminent pas toujours seuls, mais finissent invariablement livrés à eux-mêmes. Ils n'ont guère de secours à attendre des autres.

Le sort de Kelly Reichardt n'a pas été aussi sombre, même si des parallèles se dessinent entre la cinéaste et ses personnages. Elle est aujourd'hui une figure reconnue du cinéma d'auteur international. Elle a remporté plusieurs distinctions, est invitée dans de grands festivals, comme en avril dernier à Visions du Réel, et des acteur·rice·s très demandé·e·s souhaitent tourner avec elle, comme Jesse Eisenberg, Kristen Stewart ou Dakota Fanning.

Kelly Reichardt offre un exemple intéressant de cinéaste américaine qui a certes réussi à s'imposer sur le plan artistique, aux États-Unis comme à l'étranger, mais dont les budgets de production restent limités parce qu'elle travaille en dehors du système hollywoodien. Le fait qu'elle soit une femme n'y est pas étranger.

À Nyon, Kelly Reichardt a raconté combien la naissance de son premier film avait été difficile. « J'ai dû me battre pour chaque plan », dit-elle, parce que le chef opérateur opposait constamment sa vision à la sienne. « C'était épuisant, et je n'y étais pas préparée. » La cinéaste faisait ses débuts au Festival de Sundance avec « River of Grass » la même année que Kevin Smith avec « Clerks ». Mais leurs carrières ont pris des chemins très différents. « C'est là que j'ai compris pour la première fois que les choses étaient différentes

pour les femmes dans ce milieu », se souvient-elle. La camaraderie ne valait que pour les hommes. « Je n'étais pas la bienvenue. »

Avec le recul, Kelly Reichardt dit avoir été profondément marquée par cette déception. « Je n'avais pas les codes pour évoluer dans ce milieu. » Elle traverse alors une période financièrement très précaire. Sans logement, elle est hébergée par des ami·e·s, dont Susan Stover, la productrice du film.

D'étroites collaborations

Douze ans s'écoulaient avant que Kelly Reichardt ne se remette à un projet de film. « Je m'étais presque fait à l'idée que cela n'arriverait plus. » C'est alors qu'un réseau d'ami·e·s la rattrape – un réseau qui l'accompagne encore aujourd'hui et continue de façonner sa manière de travailler. Kelly Reichardt est liée d'amitié au réalisateur Todd Haynes depuis les années 1990, lorsqu'elle a travaillé sur les décors de l'un de ses films. Les deux cinéastes lisent mutuellement leurs scénarios et visionnent leurs premiers montages. Todd Haynes coproduit certains de ses films.

C'est aussi lui qui la met en contact avec l'écrivain Jonathan Raymond. Depuis « Old Joy » (2006), ce dernier coécrit avec elle les scénarios de ses films. « La force de Jon, c'est d'écrire politique sans écrire politique. » Tous deux se tiennent à distance des idéologies explicites et des messages univoques. Dans les films de Kelly Reichardt, la critique sociale passe par la représentation du quotidien et la banalité des gestes.

La cinéaste collabore également depuis plusieurs décennies avec son chef opérateur, Christopher Blauvelt, et ses liens avec ses interprètes sont tout aussi étroits. Michelle Williams, avec qui elle a souvent travaillé, confiait ainsi dans un entretien : « J'ai envie d'être dirigée par quelqu'un qui me laisse l'espace d'incarner mon personnage dans toute sa dignité. » Réaliser des films avec des budgets modestes, comme le fait Kelly Reichardt, n'est possible que s'il existe une certaine intimité, une certaine complicité entre les personnes impliquées. « On ne s'engage dans ce type de projet que pour les bonnes raisons. »

Kelly Reichardt travaille depuis longtemps avec la société de production new-yorkaise FilmScience, de Neil Kopp. Les tournages doivent être économes : une grande partie des décors et des accessoires provient des lieux mêmes, et le travail se veut efficace, car la location d'éléments plus complexes coûte cher, comme le chariot bûché du XIX^e siècle qui emporte les pionnier·ère·s vers l'Ouest dans « Meek's Cutoff ». Il faut aussi que chacun·e soit prêt·e à mettre la main à la pâte. Cela vaut aussi pour les interprètes, qui acceptent des hébergements modestes, voire sommaires, et consacrent souvent beaucoup de temps à une préparation exigeante : apprendre à charger un fusil, par exemple, ou à cuire des biscuits comme au XIX^e siècle. ■

Plateformes dédiées à l'art vidéo

En Suisse, le genre bénéficie d'une remarquable visibilité. Au-delà des musées, plusieurs festivals se sont spécialisés dans sa diffusion.

Par Teresa Vena

En Suisse, les arts médiatiques restent confrontés à plusieurs défis en matière de financement et d'archivage, notamment parce qu'ils se situent à la croisée des arts visuels et du cinéma (CB 552). En revanche, les plateformes de diffusion adaptées ne manquent pas.

Par arts médiatiques, nous entendons ici une forme d'art visuel qui recourt à des moyens cinématographiques – ou l'inverse. Alors que la vidéo désignait à l'origine un support technique précis, le terme d'« art vidéo » continue de s'imposer comme synonyme aussi bien du cinéma expérimental que des arts médiatiques. Si la technologie vidéo a marqué durablement une certaine esthétique, elle a surtout encouragé l'expérimentation cinématographique, parce que plus abordable et donc plus facilement accessible.

Espaces d'art

Ainsi, les deux expositions visibles jusqu'à la mi-mai au Kunsthaus d'Argovie et au Kunstmuseum de Soleure ont été présentées comme un panorama de l'art vidéo suisse, alors même qu'elles mêlaient supports numériques et analogiques. Sous le titre « Mehr Licht. Video in der Kunst », les deux institutions ont puisé dans leurs remarquables collections pour retracer l'histoire de l'art vidéo des années 1960 à aujourd'hui. Les expositions mettaient en évidence les fortes interactions esthétiques et techniques entre l'art vidéo et le cinéma.

La diversité de l'art vidéo se reflétait également dans les modes de présentation : installations dans l'espace avec projections grand format, diffusion sur moniteurs de télévision ou écrans plats, ou encore sculptures multimédias de plus grande ampleur. Rendre justice à chaque œuvre sur le plan technique, respecter et restituer sa forme d'expression d'origine exige un travail considérable. C'est précisément cette expertise que possède Videocompany, à Zofingue, qui a joué un rôle déterminant dans la réalisation des expositions.

Les artistes ont conscience des défis techniques que pose la présentation de l'art vidéo par rapport aux films « classiques ». La plupart produisent donc aussi une version de leur travail qui peut être montrée avec un dispositif de projection cinématographique standard. C'est le cas par exemple de Rosa Barba, actuelle lauréate du Zurich Art Prize, dont le travail est présenté en ce moment au Haus Konstruktiv, à Zurich.

Festivals de cinéma

En Suisse, plusieurs festivals se sont spécialisés dans le cinéma expérimental et l'art vidéo. C'est le cas de Videoex, fondé à Zurich en 1998 par Patrick Huber. « La qualité des travaux réalisés en Suisse n'a cessé d'augmenter au fil des années, explique-t-il. Cela tient aussi au fait que le cinéma expérimental est désormais pris

au sérieux dans les écoles et n'est plus considéré comme une pratique marginale. » Selon lui, l'art vidéo est de toute façon transversal, tout comme le public du festival, qui s'intéresse aussi bien au cinéma qu'aux arts visuels, au théâtre ou à la littérature. « Le défi consiste à toucher tous ces milieux », poursuit Patrick Huber, qui peut compter sur une collaboratrice permanente, Bettina Stehli, ainsi que sur plusieurs collaborateur-trice-s engagé-e-s ponctuellement. Le rayonnement de Videoex est en croissance constante, comme en témoignent les quelque 1900 œuvres soumises à la compétition, dont plusieurs centaines sont suisses.

Le commissaire Bruno Z'Graggen, de Video Window, collabore avec le festival depuis sept ans.

Cette année, il y a présenté des œuvres de Nicole Bachmann et Johanna Kotlaris, qu'il avait découvertes dans un contexte muséal sous forme d'installations. Il connaît aussi bien les exigences de diffusion propres à ce contexte que celles du cinéma. Fidèle à l'esprit de Videoex, il recherche, pour un public de festival, des œuvres filmiques certes expérimentales, mais qui suivent un fil conducteur et possèdent un début et une fin. « La dimension discursive joue un rôle central dans la présentation des œuvres, explique-t-il. Par la discussion, je cherche à instaurer un échange entre les artistes et le public. »

L'architecte et commissaire Stefano Rabolli Pansera, fondateur du St. Moritz Art Film Festival, dont la cinquième édition se tiendra du 20 au 23 août, se reconnaît lui aussi dans ce rôle. Chaque édition s'articule autour d'une thématique différente. Le programme est élaboré avec un comité international de commissaires renouvelé chaque fois, et les projections sont accompagnées de discussions. Comme Patrick Huber et Bruno Z'Graggen, Stefano Rabolli Pansera considère la rencontre entre arts visuels et cinéma comme allant de soi. Il juge lui aussi le paysage suisse de l'art vidéo particulièrement riche et salue notamment l'engagement de nombreuses fondations dans ce domaine. ■



Installation vidéo « Fugue », de Véronique Goël, au Kunstmuseum de Soleure, 2026.
© Véronique Goël

Who's who ?



© Nikita Thévoz



© Nikita Thévoz



©DR

Anne Delseth prendra fin août la direction artistique de Visions du Réel, dont elle est déjà membre du comité de sélection depuis 2023. Elle est actuellement curatrice pour le Festival international du film de Marrakech, directrice artistique de l'Ulaanbaatar International Film Festival et responsable de la programmation du Cinéma CityClub. Elle a fait partie de l'équipe de programmation de la Quinzaine des cinéastes à Cannes, a programmé pour les festivals de Locarno et de Soleure, et a travaillé pour le distributeur trigon-film. Elle a également dirigé le master cinéma de l'ECAL et de la HEAD. ■

Émilie Bujès deviendra, le 1^{er} août, la nouvelle directrice artistique du Geneva International Film Festival (GIFF), où elle succédera à Anaïs Emery. Elle était jusqu'ici codirectrice et responsable de la programmation et de l'industrie de Visions du Réel, à Nyon, fonctions qu'elle occupait depuis 2018. Elle a notamment mené des activités de conseil en programmation pour la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, occupé le poste de directrice artistique adjointe au Festival international du film de La Roche-sur-Yon et travaillé comme commissaire d'exposition au Centre d'art contemporain Genève. En 2014, elle a reçu un Swiss Art Award. ■

Gerhard Pfister deviendra le nouveau président de ProCinema à partir du mois d'août. Il succède ainsi à Edna Epelbaum et Corinne Rossi, qui avaient assuré la coprésidence par intérim. Le conseiller national zougais a étudié la littérature et la philosophie à l'Université de Fribourg. Il a enseigné la philosophie et l'allemand dans l'école privée de sa famille, qu'il a également dirigée de 1994 à 2012. Il est membre du Conseil national pour le canton de Zoug depuis 2003 et siège par ailleurs dans diverses associations, conseils d'administration et conseils de fondation. ■



©DR

Claude Witz prendra, le 1^{er} août, la succession de Nicole Barras à la direction du Syndicat suisse film et vidéo (SSFV). Il a étudié le cinéma et l'anglais à Lausanne, ainsi que la communication visuelle à l'ECAL. Depuis 2022, il est responsable de programme chez Focal pour les métiers d'organisation du cinéma et dirige également le programme européen « Production Value ». Il enseigne à la ZHdK et est membre de la commission Fiction de la Zürcher Filmstiftung. ■

Announce

Print- und Digitalabos
auf filmbulletin.ch

Wir wissen, welche
Filme sich lohnen.

filmbulletin

Pour une politique d'attractivité ambitieuse

La Suisse ne manque pas d'atouts pour la production cinématographique et produit des films de qualité. En revanche, elle reste moins compétitive que d'autres pays lorsqu'il s'agit d'attirer des productions étrangères. Cinééconomie s'engage pour que la Suisse puisse rivaliser à armes égales avec les destinations concurrentes. Les conditions-cadres de la création cinématographique, dont le rayonnement dépasse largement nos frontières, relèvent donc aussi de la politique d'attractivité.

L'obligation d'investissement imposée aux plateformes et chaînes de télévision suisses et étrangères, largement approuvée par le peuple en mai 2022, a renforcé la position de la Suisse comme lieu de production cinématographique et lui a permis de combler une partie de son retard. Le rejet, en mars dernier, de l'initiative visant à diviser par deux le financement de la SSR a par ailleurs évité un affaiblissement majeur, qui aurait également réduit sa capacité à soutenir les coproductions et les films de commande. Le Conseil fédéral ayant décidé de réduire la redevance, les perspectives à long terme restent néanmoins incertaines, et il n'est pas sûr que la SSR puisse maintenir, dans le cadre du Pacte de l'audiovisuel, son engagement au niveau actuel. Or ce pilier doit rester solide si nous voulons préserver la qualité et la diversité du cinéma suisse – et, à travers lui, notre histoire et notre identité.

Pour un dispositif national d'incitation à la production cinématographique

Malgré l'obligation d'investissement récemment introduite et le rôle essentiel de la SSR dans le soutien à la production, la Suisse reste une île. Non pas une île bienheureuse, mais une île moins bien armée que ses voisins, puisqu'elle est le seul pays d'Europe centrale à ne disposer d'aucun dispositif national d'incitation susceptible d'en faire un lieu de tournage attractif pour les productions étrangères. Plus de 30 pays, dont ceux qui nous entourent, se sont dotés de mesures d'incitation nationales pour attirer les



© Franca Pedrazzetti

Par **Matthias Michel**,
conseiller aux États et président
de Cinééconomie

productions internationales et retenir la valeur ajoutée sur leur territoire. Nos dispositifs régionaux ne suffisent plus, à eux seuls, à soutenir efficacement la production de séries ou de longs métrages. Résultat : même des productions portant des histoires et des sujets suisses partent se tourner dans des pays dotés de telles mesures d'incitation. Il est absurde qu'une grande production aussi typiquement suisse que le film sur Guillaume Tell, dotée d'un budget de plus de 40 millions

de francs, ait été tournée à Rome et dans le Tyrol du Sud. La valeur ajoutée échappe ainsi à l'économie nationale et à ses PME, et la Suisse elle-même finit par être quasiment absente des films et des séries.

Promotion économique : du régional au national

Face à ce constat, notre revendication est simple : un dispositif suisse d'incitation qui apporte davantage de « Swissness ». La Confédération ne peut entrer en scène que si elle en a les moyens légaux. Or, si la Constitution fédérale prévoit bien un encouragement du cinéma suisse (art. 71 Cst.), celui-ci ne couvre pas la production de films étrangers en Suisse. Il est donc nécessaire de passer par la promotion économique, comme le font déjà plusieurs régions du pays. En Valais, au Tessin, à Zurich et en Suisse centrale, les organismes de promotion économique ont déjà identifié le potentiel du cinéma et proposent des soutiens sous forme de mesures d'incitation. Ces engagements régionaux sont importants, mais insuffisants pour garantir la compétitivité internationale de la Suisse. Cinééconomie demande donc que le cinéma soit reconnu comme une composante à part entière de l'économie suisse dans le cadre de la promotion économique 2028-2031. Concrètement, nous proposons de consacrer 40 millions de francs à une phase pilote de quatre ans, destinée à mettre en place des structures et à soutenir de premiers projets. L'objectif est de renforcer la Suisse comme lieu de production cinématographique de manière efficace et financièrement viable. ■

Impressum

Cinébulletin N° 558 / juillet 2026
Revue et plateforme des professionnels de l'audiovisuel suisse

Maison des Arts du Grütli
Rue du Général-Dufour 16
1204 Genève
cinebulletin.ch

Éditeur
Association Cinébulletin

Responsable de publication
Daniela Palumbo
daniela.palumbo@cinebulletin.ch

Rédaction Suisse romande
Adrien Kuenzy
adrien.kuenzy@cinebulletin.ch

Rédaction Suisse allemande
Teresa Vena
teresa.vena@cinebulletin.ch

Correspondance Suisse italienne
Chiara Fanetti
chiara.fanetti@cinebulletin.ch

Graphisme : **Ramon Valle**
Traduction : **Nadia Pfeifer,**
Kari Sulc

Correction : **Ludovic Roulin,**
Christine Dériaz, Vasco Pedrolini

Relation client : **Gabriel Eichenberger**
abo@cinebulletin.ch
6 numéros par an, abonnement:
CHF 55.-

Régie publicitaire et encartage:
inserate@cinebulletin.ch

Impression
Imprimerie Jordi AG
ISSN 1018-2098

Reproduction des textes autorisée
uniquement avec l'accord de l'éditeur
et la citation de la source.

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC

Locarno Factory, il Festival come ecosistema in espansione

Di Chiara Fanetti

Tra nuovi spazi urbani e l'avvio di percorsi dedicati all'intelligenza artificiale e all'innovazione tecnologica, Locarno Factory continua a ridefinire il rapporto tra Festival e formazione.



BaseCamp PopUp, Istituto Sant'Eugenio, Locarno. © Davide Padovan

Il Locarno Film Festival non è più soltanto il luogo dove si vedono i film. Negli ultimi anni ha allargato il proprio raggio d'azione, affiancando alla programmazione una rete di iniziative dedicate allo sviluppo, alla ricerca e alla crescita di nuove generazioni di professionisti. Dal 2024 questo insieme in continuo mutamento prende il nome di Locarno Factory, il dipartimento guidato da Stefano Knuchel che riunisce programmi diversi ma sempre più interconnessi.

«Il Festival ha sempre avuto una dimensione formativa, ma per molto tempo è stata una crescita organica, quasi spontanea», osserva

In questo quadro, per le nuove generazioni esistono oggi diversi punti di accesso: il programma di accompagnamento all'opera prima (Residency) e il percorso di formazione per giovani registi, critici e produttori (Locarno Academy); le sezioni della selezione ufficiale, come Cineasti del Presente e Pardi di Domani; e il lavoro dell'Industry, che accompagna lo sviluppo dei progetti, favorisce l'incontro con i produttori e offre ai giovani autori una maggiore consapevolezza delle dinamiche del mercato. Il ruolo di Locarno Factory è proprio quello di mettere in relazione queste iniziative, adattandole ai nuovi bisogni e ai

Knuchel. «Le iniziative più strutturate sono arrivate più tardi, tra il 2011 e il 2012, con una serie di programmi che hanno progressivamente costruito un vero ecosistema». Negli anni, questa stratificazione ha modificato anche la natura stessa del Festival, che oggi non si limita a essere uno spazio di presentazione e confronto tra opere, ma un contesto in cui il cinema entra in dialogo con altre discipline e forme di sapere. «Oggi il cinema non è solo industria o intrattenimento», continua Knuchel. «È un luogo di ricerca, di apprendimento e di innovazione».

nuovi linguaggi. «L'idea non è costruire un modello rigido», spiega Knuchel, «ma una struttura capace di adattarsi. Se emergono nuove domande, come quelle legate all'intelligenza artificiale, dobbiamo poter creare rapidamente spazi in cui affrontarle».

BaseCamp: il festival come esperienza condivisa

Uno dei nodi centrali di questa trasformazione è BaseCamp, l'iniziativa che ha ridefinito l'accesso dei giovani cineasti al Festival. Nato nel 2019, ha rappresentato una svolta concreta nel modo in cui Locarno si relaziona con le nuove generazioni. «Ci siamo resi conto che il Festival, paradossalmente, era poco accessibile ai giovani svizzeri», racconta Knuchel. «I costi facevano sì che molti potessero viverlo solo per pochi giorni, da spettatori. Con BaseCamp abbiamo voluto cambiare questo paradigma». Oggi il programma ospita ogni anno duecento partecipanti, offrendo alloggio, accesso alle attività del Festival e un contesto di formazione ed esperienza informale, basato sulla convivenza e lo scambio quotidiano. «L'idea è che il valore non stia solo nei workshop ma negli incontri, nelle conversazioni, nella vita condivisa».

Le scuole di cinema, soprattutto nazionali, sono interlocutori naturali per progetti come Locarno Factory e BaseCamp. Ma come raggiungere anche i talenti che si formano al di fuori dei percorsi istituzionali? Per Knuchel una parte della risposta sta nella dimensione internazionale: «Negli ultimi anni abbiamo accolto giovani cineasti saharawi, partecipanti dal Botswana, dal Burkina Faso, dall'Indonesia, dal Pakistan e da molti altri Paesi. Sono artisti che utilizzano il linguaggio audiovisivo soprattutto per testimoniare la realtà che vivono. Portano domande diverse rispetto a quelle di chi è cresciuto all'interno dei tra-



Retrouvez
la traduction
française sur
cinebulletin.ch



Die deutsche
Übersetzung
finden Sie auf
cinebulletin.ch

Sous le nom de Locarno Factory, le Locarno Film Festival regroupe l'ensemble de ses efforts et initiatives en faveur de la relève cinématographique. Offrir un espace d'expérimentation et favoriser les échanges à grande échelle constituent les principaux moteurs de ces programmes.

Unter dem Namen Locarno Factory vereint das Locarno Filmfestival all seine Bemühungen und Massnahmen für die Nachwuchsförderung. Spielraum fürs Experimentieren zu geben und den breiten Austausch zu ermöglichen, sind dabei der Hauptantrieb dieser Initiativen.

SUD-EST



BaseCamp PopUp, Istituto Sant'Eugenio, Locarno. © Ti-Press

dizionali percorsi europei, più codificati. E questo confronto ci ricorda che il cinema nasce prima di tutto da uno sguardo, non dalle risorse disponibili».

Un metodo più che un modello

Se esiste un elemento che attraversa tutte le iniziative di Locarno Factory, è la logica sperimentale. Un approccio che Knuchel descrive come un modo di «navigare a vela»: non partire da un modello chiuso, ma verificare dove esista una reale domanda culturale. «Apriamo uno spazio di riflessione, osserviamo se genera confronto e nuove idee, e solo dopo decidiamo se strutturarli. È un metodo diverso da quello di chi costruisce un progetto a tavolino e poi cerca di riempirlo».

Questo approccio ha permesso al Festival di attivare collaborazioni anche con ambiti esterni al cinema, dalla ricerca scientifica alle arti visive, fino al mondo accademico. Un esempio è la collaborazione con l'Università della Svizzera italiana. Dal 2021 le due istituzioni condividono una cattedra dedicata al futuro del cinema e delle arti audiovisive e il BaseCamp ne ospita la conferenza annuale.

Nuovi spazi e nuove iniziative

La prossima edizione segna un passaggio concreto nella geografia dell'evento locarnese. BaseCamp e Locarno Factory avranno infatti una nuova collocazione: il Castello Visconteo diventerà il fulcro delle attività del BaseCamp, soprattutto tra le 18 e le 22, mentre il Museo Casorella ospiterà le proposte di Locarno Factory, dalle masterclass agli incontri, fino alle installazioni e ai progetti interdisciplinari. «È un salto importante», spiega Knuchel. «Non solo organizzativo, ma anche simbolico: significa radicare ancora di più il lavoro del Festival nello spazio urbano di Locarno, creando luoghi riconoscibili di scambio e confronto».

Un ennesimo trasloco per il BaseCamp, dopo la caserma di Losone e l'Istituto Sant'Eugenio, non è sinonimo d'incertezza? «Non abbiamo mai considerato la stabilità come un obiettivo», osserva Knuchel. «Queste strutture sono nate per essere flessibili. Il rischio nel dar loro pace e quiete sarebbe quello di irrigidirle».

Accanto a questa trasformazione arrivano anche nuove linee di lavoro, attraverso due iniziative: un'Academy incentrata sull'intelligenza artificiale, concepita più come un think tank che come un programma formativo tradizionale, e Blueprint, dedicata all'innovazione tecnologica e al rapporto tra cultura e nuovi strumenti di produzione. Knuchel però precisa subito: «non vogliamo celebrare la tecnologia ma interrogarla, capire cosa cambia nei processi creativi e quale ruolo possono avere artisti e professionisti della cultura».

Un microcosmo autosufficiente

La crescita di Locarno Factory, al contrario di quanto potrebbe sembrare, non è stata accompagnata da un aumento delle risorse economiche da parte del Festival, ma da un modello basato sull'autofinanziamento e sulla costruzione di partnership. «Ogni iniziativa viene sviluppata in funzione delle risorse che riusciamo a raccogliere. Per questo insisto tanto sulla flessibilità del modello: se in un determinato anno disponiamo di maggiori finanziamenti possiamo ampliare le attività; se diminuiscono, il progetto si adatta senza perdere la propria struttura. Al momento, fortunatamente, stiamo vivendo una fase di crescita».

Questa caratteristica ha rafforzato anche l'indipendenza del progetto: «il nostro primo

impegno è verso chi partecipa», afferma Knuchel. «Devono poter lavorare senza pressioni esterne, in un ambiente di ricerca reale, senza sentirsi una sorta di testimonial per un brand».

Locarno Factory oggi appare come uno spazio sempre più centrale all'interno del Festival: una porta d'accesso per una nuova generazione di professionisti dell'audiovisivo. Più che un dipartimento, quello guidato da Knuchel è un organismo capace di adattarsi alle domande che emergono dal presente. È il laboratorio attraverso cui Locarno prova ad anticipare le trasformazioni del cinema di domani. ■

La struttura di Locarno Factory

- **Locarno Academy**, dedicata alla formazione dei giovani professionisti del cinema: registi, critici, produttori e operatori dell'industria.
- **Future of Cinema**, raccoglie le iniziative sui nuovi linguaggi, l'innovazione tecnologica e il futuro dell'audiovisivo.
- **BaseCamp**, programma che mette in relazione cinema, arti, ricerca, sostenibilità e pratiche collaborative.
- **Locarno Kids / Locarno Edu**, rivolto alla formazione del pubblico più giovane e all'educazione all'immagine.