1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

54 | 2008
Varia

Du « national » appliqué au cinéma

What is 'national' cinema?

Maria Tortajada

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/2722
DOI : 10.4000/1895.2722
ISBN : 978-2-8218-0994-9
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 février 2008
Pagination : 9-27
ISBN : 978-2-913758-55-1
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Maria Tortajada, « Du « national » appliqué au cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 16 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/1895/2722 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.2722

© AFRHC

Du « national » appliqué au cinéma

par Maria Tortajada

1895 /
n° 54
février
2008

Il est désormais courant de déployer la critique de l'histoire traditionnelle du cinéma, celle qui se calque sur un récit faisant ressortir des liens de causalités, si ce n'est d'influence, à partir d'une origine capable de porter la force symbolique d'une naissance. Le « national » est lui aussi une catégorie de l'historiographie classique, qu'il structure les histoires générales ou qu'il décrive une cinématographie spécifique. Les avancées critiques et théoriques apportées par la « nouvelle histoire » ont introduit des outils conceptuels, comme le renouvellement des démarches et de l'approche des sources ; elles ont touché aussi la réflexion théorique et méthodologique sur les *histoires nationales du cinéma*.

La catégorie du « national » n'a pourtant pas été évacuée, loin s'en faut. Elle a été repensée, en particulier dans l'espace éditorial anglo-saxon[1]. La collection dirigée par Susan Hayward pour Routledge est en cela exemplaire, sortant par titre nationaux, des études qui problématisent de façon différenciée cette question du « national » appliquée au cinéma[2].

1 En France, en 1992, Michèle Lagny situe la question du national dans l'écriture traditionnelle de l'histoire dont elle fait la critique (*De l'histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin). Depuis, les travaux de Fabrice Montebello et Jean-Marc Leveratto (notamment dans *Politix*, *Revue des sciences sociales du politique*, vol. 16, n° 61, 2003 et Montebello, *le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005) déplient cette question dans une perspective plus sociologique. On peut mentionner également Jean-Michel Frodon dont *la Projection nationale. Cinéma et nation* (Paris, Odile Jacob, « Le champ médiologique », 1998), mise sur un rapprochement quelque peu sommaire entre la projection filmique (« d'une trace de la réalité ») et celle par laquelle l'individu se projette dans le collectif.

2 Voir notamment Susan Hayward, *French National Cinema*, London, New York, Routledge, 1993 ; Pierre Sorlin, *Italian National Cinema, 1896-1996,* London, New York, Routledge, 1996 ; Christopher Gittings, *Canadian National Cinema*, London, New York, Routledge, 2002 ; Nùria Triana-Toribio, *Spanisch National Cinema*, London, New York, Routledge, 2003.

Les travaux de Stephen Croft, Susan Hayward, Philip Rosen, Paul Willemen font date sur ces questions[3]. Ils retravaillent le « national » en relation avec la notion de « nationalisme » ; ils tentent la déconstruction des mythes qui les sous-tendent ; ils mettent en avant le « national » en relation avec le pluriculturalisme et critiquent l'euro-centrisme ; ils pensent les spécificités nationales à partir de la relation à la production hollywoodienne, sorte de grand Autre pour toutes les cinématographies nationales qui en subissent la puissance. La plupart aborde *le processus d'élaboration* du « national », en s'inspirant de Benedict Anderson, Ernest Gellner ou Eric Hobsbawm[4].

La parution de l'*Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*[5] est pour nous l'occasion de reposer ici cette question du « national » pour la confronter à celle « d'identité ». Selon toute apparence, l'ambition encyclopédique de l'ouvrage et sa démarche, qui recense tous les longs métrages sortis en salle pour la période donnée, impose des limites au « national », en opérant certains choix. Ce qui frappe est que se trouvent réunis Alain Tanner, Alvaro Bizzari, Daniel Schmid, Angelo Burri, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, parmi d'autres : des cinéastes connus comme suisses, c'est-à-dire suisses romands, suisses italiens, suisses allemands ; des réalisateurs inconnus, n'ayant fait qu'un seul film ; des cinéastes célèbres, mais que l'on ne perçoit pas du tout comme suisses ou que l'on est surpris de voir rappelé qu'ils le sont. En quoi font-ils partie du cinéma suisse ? La question, frappante dans le cas de Chabrol, revient par ricochet pour Tanner ou Schmid. Est-ce qu'en voyant leur films on peut dire : « C'est du cinéma suisse » ? Peut-être. Mais on répond alors à la question du « national » sur le plan de la représentation. Quoi qu'il en soit, on parvient à établir un corpus de films, mais ce corpus est particulièrement hétérogène dès qu'il s'agit de questions d'identité. Or dans la définition d'un cinéma national, la question de l'identité paraît incontournable. Comment intervient-elle dans le concept de « national » ? Et comment articuler ensemble *cinéma national* et *identité nationale* ? À partir d'un cas particulier, le cinéma suisse, je voudrais ici avancer quelques jalons pour cerner les conditions auxquelles on peut parler de « national » pour un cinéma.

3 Notamment, P. Rosen, « History, Textuality, Nation » (*Iris*, vol.2, no 2, 1984), S. Croft, « Reconceptualising National Cinema/s » (*Quarterly Review of Film and Video,* vol.14 n° 3, 1993), P. Willemen, « The National » dans *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory* (London, BFI, 1994). Mentionnons aussi les ouvrages de Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford, Clarendon Press, 1995) et de Thomas Elsaesser, *A second Life. German Cinemas's first Decades* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996), ainsi que les deux volumes collectifs : Mette Hjort, Scott Mackenzie (dir.), *Cinema & Nation* (London, New York, Routledge, 2000) et Valentina Vitali, Paul Willemen (dir.), *Theorising National Cinema* (London, BFI, 2006).

4 Notamment et respectivement, *Imagined Communities* (London, Verso, 1991), *Nations et nationalisme* (Paris, Payot, 1989 [1983]), *Nations et nationalisme depuis 1780* (Paris, Gallimard, 1992 [1990]).

5 Hervé Dumont, Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, tome I et II, Lausanne, Hauterive, Cinémathèque suisse, Gilles Attinger, 2007.

I. le « national objectif » et l'identité

Il convient donc d'éclaircir les notions impliquées dans une telle réflexion à partir de celle de nation. Elle se définit d'abord d'un point de vue politique comme un État territorial dont les frontières expriment l'unité et dont les forces politiques, économiques, administratives et institutionnelles diverses, avec leurs structures objectives, confirment et garantissent la cohérence. Pourtant, l'État-nation, qui construit sa propre histoire et ses mythes, n'existe qu'en fonction d'une seconde condition : que les individus *participent* au groupe national ainsi défini[6]. Par le processus d'identification collective aux emblèmes de la nation, l'individu trouve et reconnaît son identité nationale. L'identité se construit à travers la relation qui unit l'individu au collectif.

Ces deux aspects interviennent également dans la définition d'un cinéma national : d'une part, celui-ci est fonction des domaines pour lesquels cette notion est *opératoire*, domaines économique, politique, juridique, liés à l'État-nation, et qui impliquent aussi bien la production cinématographique que sa diffusion : on peut ainsi dire que « le cinéma français est celui qui est produit en France ». D'autre part, le cinéma national est celui qui fait intervenir la relation des individus à l'objet dit « national », objet qui doit être rattaché au groupe par un processus d'appropriation/appartenance : cette relation fait apparaître l'objet – ici le cinéma – comme produit par le groupe, comme « miroir » où le groupe se reconnaît, ou comme symbole pouvant le *représenter*. Penser le cinéma national revient alors à s'interroger sur les processus qui permettent de constituer cet objet « culturel » en objet symbolique du « national ». Comment le cinéma peut-il être amené à représenter un aspect de l'identité d'un groupe, d'un « peuple » ? De deux façons : par la *fonction* qu'il acquiert dans l'espace social ou par son *discours propre* – ou par les deux à la fois. Lorsque tel film représente la France au festival de Cannes, il assume une fonction qui le rattache au cinéma national. Quelle que soit l'histoire racontée, le genre du récit ou les acteurs mis en scène, le film est amené à « représenter » la nation de par le statut acquis à l'intérieur du système. Mais par ailleurs, le film peut, dans la représentation qui le constitue, dans l'histoire qu'il met en scène, dans son propre discours en somme, renvoyer, explicitement ou non, à un élément définitoire du « national », constitutif de l'identité nationale[7]. Dans la construction historique de l'identité nationale helvétique, les Alpes ont joué un rôle sym-

6 Sur ce double niveau de définition, voir Hobsbawm, *op.cit*.
7 Remarquons qu'il ne s'agit pas simplement de « contenu », de sujets ou de motifs représentés : les représentations de l'identité nationale connaissent elles aussi leurs formes stéréotypées. (Voir M. Tortajada, « Cinéma suisse : comment échapper au paysage narcissique ? » dans *Derrière les images* : Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1998).

bolique, renvoyant à l'image de la pureté, identifiant la terre, la nature et la valeur morale de la nation. La construction de l'identité nationale est forte des représentations qui élèvent et renforcent les qualités de la nation. Cependant, la question du « national » pourra aussi bien être traitée par la critique : il n'en sera pas moins question du « national » en tant qu'identité[8]. En somme, il convient de différencier l'*identité nationale* du *cinéma national*. Ce dernier peut être dit tel sans pour autant entrer le moins du monde en matière sur les représentations de l'identité nationale. Pourtant, si cette distinction est nécessaire, c'est que, aux questions impliquées par le cinéma national dans le sens « objectif » du terme, se mêle sans cesse celle de l'identité définie comme nationale. Que doit être alors une histoire du cinéma national ? À quoi doit-elle ressembler ? Cela revient à se demander comment elle doit tisser les différents aspects de la notion de « national », appliquée au cinéma : dans le sens étatique du terme et dans ceux qui font intervenir la question de l'identité. En retour, il faudra s'interroger sur ce que désigne le « national » lorsque, appliqué au cinéma, il est fonction de la manière dont on définit ce dernier.

Définition du cinéma suisse par un corpus

Intitulé *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, l'ouvrage présente année par année tous les longs métrages documentaires et de fiction sortis en salle ou dans un festival dans la période considérée, y compris les longs métrages de télévision tournés par les cinéastes. Les films sont présentés de manière chronologique, avec des fiches techniques et un historique de production souvent détaillé, qui prend le parti de la systématicité dans la présentation des informations[9]. Prenant des allures d'index, cet ouvrage ne peut prétendre au statut « d'histoire » qu'à certaines conditions.

La période de l'histoire helvétique dont il traite est celle qui a vu, dans sa première partie, les années 1960 et 1970, l'émergence de ce qu'on a appelé le « nouveau cinéma suisse » avec Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta, Francis Reusser, Daniel Schmid, Fredi Murer, Thomas Koerfer, parmi les plus célèbres. On l'a qualifié de « nouveau », parce qu'en rupture avec le cinéma classique, d'un point de vue esthétique, et, à l'intérieur de la production helvétique, se différenciant de la production d'avant les années 1960, principalement suisse alémanique. Une grande partie du corpus de films auquel il renvoie s'est lui-

8 La question du national peut être traitée dans un discours nationaliste ou à travers un discours qui le remet en cause. C'est un point que relève P. Willemen, *op.cit*.

9 Cet ouvrage est le résultat d'une entreprise collective qui allie l'Université de Lausanne à la Cinémathèque suisse. Les chevilles ouvrières centrales, les « rédacteurs », étaient de jeunes licenciés, formés par l'UNIL, pas encore des chercheurs pour la plupart, même si certains avaient déjà fait leurs armes dans ce type de travail.

même destiné à la remise en question des valeurs acquises, idéologiques comme esthétiques. Les discours critiques et historiques contemporains du phénomène se déploient autour de cet objet qu'ils sont eux-mêmes en train de constituer comme tel, de rendre visible, d'organiser : cinéma engagé, qui refuse le classicisme pour un discours en rupture, cinéma laissant une grande place au documentaire ainsi qu'à l'analyse sociale et politique que celui-ci permet. Le constat souvent répété dans ces années-là, bien que paradoxal, c'est que « le cinéma suisse n'existe pas », ou, plus tard, que le nouveau cinéma suisse émerge dans le néant cinématographique[10].

Si l'on observe la réception internationale, cette assertion peut paraître vraie. Nombre d'histoires générales du cinéma n'accordent que peu de place au cinéma suisse : elles ne lui consacrent pas de chapitre spécifique et, si elles l'abordent, c'est le plus souvent à travers la figure dominante d'Alain Tanner[11]. Pourtant, différentes instances *disent* ce qu'est le cinéma suisse. Parmi les discours que l'on classe dans la catégorie de la réception, les multiples critiques de film, dans la presse, elle-même diverse et non homogène, assument cette fonction : en le nommant et parfois en le commentant, elles constituent le film suisse en tant que tel dans un acte de reconnaissance, même, paradoxalement, lorsque cette critique prétend le rejeter. D'autres discours jouent un rôle de définition et de bornage : d'une part, les histoires du cinéma suisse, qui disent elles aussi son existence contre ceux qui auraient tendance à l'oublier ; d'autre part, les textes de loi et la politique fédérale, qui inscrit à son programme le soutien au cinéma : la Confédération, en légiférant depuis 1962 sur le cinéma suisse, l'impose comme tel.

Les histoires du cinéma suisse proposent une définition en sélectionnant un corpus, des œuvres, des auteurs, mais aussi en définissant des sujets, des thèmes ou des genres. Ce qui caractérise la période d'émergence de nouveaux films et de nouvelles pratiques de production des années 1960-1970 tient à l'apparition « simultanée », en Suisse, des premières « histoires du cinéma suisse » générales et synthétiques. Freddy Buache fait date en publiant en 1974 son *Cinéma suisse*[12]. À sa suite, d'autres entreprises voient le jour dans les

10 Comme en témoigne le titre d'un entretien avec Claude Champion et Yves Yersin, « Y a-t-il un cinéma suisse ? », *Tribune de Lausanne,* 27 février 1969. (Voir également Anne Cendre, *la Tribune de Genève*, 13 octobre 1966).

11 Sur les publications en anglais et en allemand, voir Thomas Christen, « La (Cinématographie) suisse n'existe pas ! Das Bild des Schweizer Films in den internationalen Filmgschichten » dans V. Hediger, J. Sahli, A. Schneider, M. Tröhler [dir.], *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marbgurg, Schüren, 2001, pp. 237-247. Un contre-exemple néanmoins : l'ouvrage dirigé par Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le Cinematografie nazionale*, Vol, III** (Torino, Einaudi, 2000. [voir « Cinema Svizzero », pp. 1495-1521 par Rémy Pithon]) et *Autori*, vol. 1-3 (Torino, Einaudi, 2005-2006).

12 Lausanne, L'Âge d'Homme.

années 1980, abordant tantôt le cinéma antérieur au « nouveau cinéma suisse » : ainsi *Der Schweizer Film. Die Schweiz als Ritual. 1929-1964* de Felix Aeppli et Werner Wider[13], ou *Histoire du cinéma suisse. 1896-1965* d'Hervé Dumont[14] ; tantôt le « nouveau cinéma » pour lui-même, comme c'est le cas de Martin Schaub, avec *l'Usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse 1964-1984*[15]. Les études générales sur ce corpus et sur cette époque sont peu nombreuses. Ces dernières années ont été publiés, à partir d'un renouvellement des recherches historiques émanant des deux chaires de cinéma créées au début des années 1990 en Suisse, des ouvrages présentant des études historiques ou esthétiques sur des sujets ponctuels, notamment liés à la période qui nous intéresse : *Cinéma suisse : nouvelles approches* (2000) émanant de l'Université de Lausanne[16] et *Home Stories* qui publie les actes d'un colloque organisé à l'Université de Zurich[17]. Qu'elles tentent de définir le cinéma à travers des moments, tendances, écoles, mouvements qui le marquent, ou à travers des « grands auteurs » ou des cinéastes « remarquables », c'est en termes de sélection de corpus que procèdent les « histoires du cinéma ».

Le dernier né – dont nous partons – ajoute sa marque dans la définition du cinéma suisse. Et d'une certaine manière, procède d'autorité. Il redessine la carte du cinéma suisse en commençant lui aussi par sélectionner un corpus : il se distingue des histoires engagées, telle celle de Buache, qui sélectionne des œuvres en fonction de leur valeur, leur engagement et leur implication dans la cinématographie nationale. Il avance une liste de films : entre 1966 et 2000, on compte environ 1 200 longs métrages helvétiques. La réponse apportée à la définition du cinéma suisse se fonde sur trois critères de base pour déterminer la nationalité : 1) une production majoritairement suisse ; 2) un réalisateur suisse ou qui vit depuis longtemps en Suisse ; 3) un film tourné au moins partiellement en Suisse. Pour que le film soit retenu, le critère de la production est incontournable, parce qu'il est opératoire dans les structures de production-diffusion des films aujourd'hui – c'est le premier niveau de définition du « national ».

On pourrait se contenter de la définition économique. Durant notre période, l'index des films suisses publié par le Centre suisse du cinéma – *Swiss Film* –, constitue une référence en la matière. Cette institution, destinée à la promotion, recense annuellement les films pro-

13 Tome I et II, Zurich, Limmat Verlag Genossenschaft, 1981.
14 Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987.
15 Lausanne, Zurich, L'Age d'Homme, Pro Helvetia, 1985. Traduit de l'allemand : *Cinema*, « Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Traüme des neuen schweizer Films 1963-1983 », 29, August 1983. M. Schaub, revient fin des années 1990 avec un nouvel ouvrage qui propose une traversée de l'ensemble du cinéma suisse : *Film in der Schweiz* (Zürich, Pro Helvetia, 1997 [trad : *Le cinéma suisse*, Pro Helvetia, 1998]).
16 Maria Tortajada et François Albera (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches,* Lausanne, Payot, 2000.
17 *Op.cit.*

duits par la Suisse, y compris les coproductions de cinéastes étrangers. La loi sur le cinéma entrée en vigueur en 1962 ne donnait pas de définition du « film suisse », contrairement à la récente Loi sur le cinéma qui la remplace[18]. Mais une instance étatique, *Swiss Film*, tient un discours sur *ce qu'est* le cinéma suisse. Le cinéma suisse existe, puisque des films sont financés partiellement par la Confédération.

En somme, il est une manière de répondre à la question du cinéma national qui consiste à produire une liste de films, que la définition émane des historiens, des politiques, des instances économique, juridiques, etc. À défaut d'une industrie du cinéma structurée et solide en Suisse, la référence à un corpus, qu'il soit organisé en liste de films, d'auteurs ou en « groupes de création », reste un des moyens possibles, pour définir un cinéma national. Comment a-t-on procédé ? 1) On pose que le cinéma est un corpus 2) On attribue une nationalité à ce corpus.

C'est bien ainsi que procède l'*Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*. Or les films retenus par *Swiss Film* ne sont pas les mêmes que ceux que l'on trouve dans l'ouvrage. En effet, celui-ci tient compte du deuxième aspect du « national », impliquant le sentiment d'appartenance et les questions d'identité. La marque de « suissité », liée essentiellement à un critère de financement, ne fonctionne pas au niveau de la valeur identitaire d'un objet culturel. Pour dire *l'identité nationale* d'un film, il faut des indices symboliques forts, et donc visibles : le nom du réalisateur associé à un pays en est un – dans le champ du cinéma, au niveau international, et dans la deuxième moitié du XXe siècle, c'est un point de repère dans l'identification et la circulation des films, bien qu'il ne soit pas le seul ; le lieu de la représentation en est un autre – il détermine les sujets, pour les fictions comme pour les documentaires, de même qu'il permet la représentation de la « nation ».

Le critère de la production est alors associé à l'un des deux autres. Au « national » étatique « objectif » s'ajoutent des éléments qui atténuent « l'arbitraire » du choix basé sur le seul trait économique, incapable d'entraîner à lui seul un processus de reconnaissance identitaire. C'est ainsi que *Merci pour le chocolat* (2000) de Claude Chabrol figure dans cet ouvrage parce qu'il met en scène la Suisse où il est tourné (Lausanne et alentours), alors que, par exemple, *Famille* (1998) de Jacques Rivette, pourtant coproduit par la Suisse, n'a pas été retenu. C'est là un choix délibéré de constitution d'un corpus pour un cinéma national, où le « national » est construit dans sa double acception, étatique et minimalement identitaire. Cela permet d'aboutir à un corpus plus recevable du point de vue symbolique. Mais bien sûr il ne dit rien de la « suissité » des films : soit qu'il y aurait un hypothétique « style suisse »,

18 Loi fédérale du 14 décembre 2001 sur la culture et la production cinématographiques (Loi sur le cinéma, LCin).

soit que les films seraient d'emblée identifiables comme suisses dans leur manière de parler de la Suisse ou dans le fait même de représenter la Suisse.
Le corpus proposé dans cet ouvrage est la condition de la constitution d'un instrument nécessaire à la connaissance du cinéma suisse, dans la mesure où il propose un répertoire de la production dans une époque donnée, faisant apparaître des films passés entre les mailles du filet de la visibilité. Cela est essentiel même si cela ne dit rien encore de « l'identité suisse », ni même du lien du « cinéma suisse » ainsi défini avec la représentation d'une identité suisse.

Le « cinéma » comme variable du « national »

En qualifiant un corpus, on a défini une cinématographie nationale. On a attribué une nationalité (provenance) à des objets culturels, avec un « correctif identitaire » qui permet de rendre recevable le corpus du point de vue symbolique. Mais avons-nous alors défini un cinéma national ? Jusqu'ici, nous avons fait comme si la notion de cinéma allait de soi. Or de même que la nation doit être définie dans ses divers aspects, de même la notion de *cinéma national* doit être déconstruite pour apparaître dans son processus d'élaboration historique. Sa compréhension ne peut faire l'économie d'une clarification théorique. Revenons à notre exemple.
Si le cinéma suisse existe, ce n'est certes pas seulement en tant que corpus de films. Le cinéma comme *fait social total*, a-t-on pu écrire dans la voie ouverte par Gilbert Cohen-Séat[19], est l'ensemble dans lequel s'inscrit tout film. Le cinéma est le « monde », le « milieu » où sont mis en relation des acteurs institutionnels et privés divers, reliés dans la création cinématographique certes, mais aussi impliqués dans la production des films, la diffusion, et la réception. Le cinéma est constitué de toutes les structures et de tous les liens qui permettent aux films d'exister dans la culture qu'ils participent eux-mêmes, en retour, à modeler. C'est plus qu'un contexte qu'il convient de mettre en évidence *autour* des films ; c'est la *trame* même du cinéma suisse, du cinéma en Suisse, que l'on peut aborder comme un paysage institutionnel ou comme un champ de forces, une dynamique des acteurs, donnant parfois lieu à des conflits. Cette trame est faite des diverses structures institutionnelles, politiques, administratives, économiques et associatives qui existent en Suisse et que je n'énumérerai pas ici. On pourrait remarquer qu'elles allient une centralité, l'État fédéral légiférant en matière de cinéma, intervenant par des subventions, à des phénomènes de diversification et de décentrement, les cantons jouant leur rôle dans le soutien au cinéma. On

19 Après Gilbert Cohen-Séat dans son *Introduction à une philosophie du cinéma* (Paris, PUF, 1946, rééd. 1958), Christian Metz reprend la formule de Marcel Mauss dans *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977.

pourrait ajouter en outre qu'elles sont fonction de la diversité linguistique et culturelle, de la Suisse alémanique, romande, italienne, et romanche. Il y a certes une spécificité helvétique dans la manière de vivre et de réaliser l'État national, qui relève de la « mise en crise » de l'État national « idéal », centré et unitaire, mais la question du « national » reste entière lorsqu'on la revisite à l'aune de la diversité.

Si l'*Histoire du cinéma suisse, 1966-2000,* ne procède pas à une étude de ce contexte[20], il ne s'en tient pas pour autant à une définition du cinéma comme corpus de films. Il fait apparaître par la bande, pour chaque long métrage, le cadre dans lequel il est produit, réalisé, diffusé et reçu. Parti d'une approche obsessionnelle du corpus, il décrit paradoxalement, film après film, les aléas et les récurrences du fonctionnement d'un milieu. Le cinéma national, ce n'est plus seulement la liste de films suisses ; mais le *cinéma en Suisse*.

S'il ouvre ainsi à une autre notion du « cinéma », c'est en échappant à une écriture traditionnelle de l'histoire, avec ses séries de causalités, d'influences, et de « résultats promis » : en se cantonnant dans un certain prosaïsme, attaché à la présentation systématique des films. L'ouvrage ne propose donc pas un « récit » chronologique. Il n'est pas non plus une histoire thématique, bien que les sujets du cinéma suisse puissent être repérés dans les « synopsis », à travers les projets d'auteurs cités dans les « historiques de production » ou les remarques tirées d'articles de presse. En déroulant les titres des longs métrages les uns après les autres, cet ouvrage semble écarter la possibilité même d'une histoire des « auteurs ». Celle-ci mettrait en avant des cinéastes reconnus ou remarquables, sélectionnés pour construire le cœur d'une cinématographie nationale. Le parti pris est de présenter les films sans hiérarchisation : en n'accordant pas plus de place à telle œuvre célèbre qu'à un film apparemment « mineur ». L'approche systématique, avec sa sélection « automatique » des films, sans critères de valeur esthétique, impose une tout autre vision historique : elle fait place à de « petits films », même isolés, mêmes non « vus », à peine sortis en salle, à des films uniques de « cinéaste ». En se détournant d'une histoire panthéon des auteurs ou des genres, quelle qu'elle soit, comme d'une histoire esthético-stylistique, elle élargit la notion de « cinéma national » des histoires classiques, mais elle ne permet pas non plus de repérer un soi-disant « style helvétique » ou régional, qui aurait présupposé une définition du « national », de la suissitude, hors cinéma. Si ce cinéma-là est national, c'est d'abord dans le sens premier du terme, comme appartenant à un État-nation.

Précisons encore. Si l'ouvrage porte sur les *films* eux-mêmes, avec une apparente objectivité, collectant nombre d'éléments concrets non rassemblés jusqu'ici et réunis notamment dans les fiches techniques, l'ensemble propose les éléments d'une histoire du *cinéma* suisse,

20 Voir Maria Tortajada, « Introduction », *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, *op.cit.*

qui ne se connaît pas à travers le palmarès d'une cinématographie nationale pas plus qu'avec le recensement de tous les titres de films. Dans les historiques de production, le lecteur peut suivre systématiquement et dans le même ordre : le parcours du réalisateur ; les aléas de la production-fabrication, le projet esthétique, le financement, le prix des films, les aides fédérales, les remarques des commissions ; les aléas de la diffusion et de l'exploitation des films, les parcours en festivals avec les prix obtenus ; la réception critique et publique, le débat critique.
L'intérêt porté à ce type d'information explique aussi le type de sources utilisées : non seulement les génériques des films et les films eux-mêmes lorsqu'ils sont accessibles aux chercheurs ; mais aussi et tout particulièrement des publications diverses, les articles critiques, les entretiens parus dans la presse, les plaquettes de promotion diffusées par les distributeurs, les catalogues de festivals, les programmes de ciné-clubs ou de cinémas alternatifs ; mais encore d'autres documents tels les formulaires de demande de subvention au Département fédéral de l'Intérieur (DFI) – aide au scénario, aide à la production, inscription à la prime à la qualité ou à la prime d'étude –, les dossiers de travail des producteurs et des réalisateurs, la correspondance, notamment avec le DFI, et encore les réponses écrites des cinéastes aux questionnaires établis par les rédacteurs de l'ouvrage. Tous ces documents font place à de multiples discours sur les films du cinéma suisse. Et ce sont les discours qui retiennent l'historien. Pour chaque film, le livre laisse parler les auteurs, les acteurs, les collaborateurs, les producteurs, les « commission fédérales », les critiques de films. Il n'y a pas une « vérité » sur tel long métrage, mais différents points de vues – projets, regrets, évaluations, argumentations, etc. – qui jouxtent les données concrètes – noms, dates, festivals, récompenses, etc. Ces multiples discours prennent position sur les films. En les intégrant, cet ouvrage ne fait pourtant pas une histoire évaluative obéissant à des critères esthétiques, économiques ou culturels – la popularité ou la reconnaissance artistique. Ces discours font eux-mêmes partie de ce qu'on appelle le « cinéma suisse », ils sont objet d'histoire au même titre que les films, et c'est en cela qu'ils ont été retenus. À travers eux, le lecteur peut observer ce que le cinéma suisse *fait de ses films*. Les productions cinématographiques existent à travers les discours qui les projettent, les imaginent, les analysent, les évaluent, et en définitive les fondent. Le film n'est pas simplement un objet matériel résultat de la création ; il est un objet symbolique qui s'élabore dans un espace social et culturel. Une telle position permet d'échapper à la dichotomie traditionnelle telle que Metz l'avait explicitée à la suite de Cohen-Séat : ce qui intéresse l'historien, ce n'est plus le film *dans* son contexte, mais le film *produit* par les interactions, notamment discursives, d'un milieu[21]. C'est en ce sens qu'il

21 Voir à ce sujet François Albera « la nature des sources en histoire du cinéma » (dans Irène Bessière, Jean Gili [dir.], *Histoire du cinéma. Problématique des sources,* Paris, INHA, Maison des sciences de l'homme, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004 [2002], p.20).

faut entendre « cinéma en Suisse » ; c'est à ce niveau qu'intervient la redéfinition du « national » pour le « cinéma » : non plus seulement un corpus de films, mais aussi un milieu où le cinéma est produit, diffusé et reçu ; mais aussi une multiplicité de discours où il est pensé, imaginé, reformulé, et à travers laquelle il existe. La variabilité de la notion de « cinéma » fait bouger celle de « national ». L'histoire d'un cinéma national est alors amenée à tisser ensemble ces diverses définitions.

Qu'advient-il alors de la question de l'identité ? L'élargissement aux discours permet de voir resurgir des éléments identitaires nationaux : par exemple, dans les critiques de film ou dans les interventions de cinéastes, on retrouve les qualificatifs qu'on lui attribue de manière récurrente – « lent », « ennuyeux », « introspectif et déprimant »[22]. Ces clichés ne nous apprennent pas ce que sont vraiment les films, mais bien ce que les discours en font. Ces derniers sont le lieu d'une reformulation de *l'identité nationale*, rejetée ou revendiquée, à propos de l'un de ses représentants, le cinéma que l'on dit « suisse ».

Mais la question qui doit nous intéresser pour ce qui concerne « identité et cinéma » n'est pas seulement : « comment construit-on une identité nationale dans les discours filmiques ou parafilmiques ? ». Il faut se demander aussi *comment on construit l'idée même d'un cinéma national.* Car cette idée est la condition nécessaire pour que puisse s'imposer un discours sur le « national » même, sur l'identité nationale dans le cinéma, tous discours confondus. La nécessité de séparer ces deux notions, identité nationale et identité du cinéma national reste fondamentale. Qu'en est-il donc de *l'identité du cinéma comme national* ? Dans quel rapport à l'identité nationale se constitue-t-elle ?

II. Le stéréotype fondamental de l'identité

Nous avons posé un parallèle entre les définitions de la notion de « nation » et celle de « cinéma national », ce qui nous a permis de saisir l'importance de l'identité dans le concept de « national », mais aussi de l'isoler du « national objectif ». Pourtant, le cinéma est un objet bien différent de la nation, des individus ou des groupes qui la constituent, tous dotés d'une « identité ». Ne sommes-nous pas allés un peu vite dans l'analogie ? Le passage de l'identité nationale à l'identité d'un objet culturel serait-elle plus complexe ? Sans aucun

22 Ces attributs négatifs ne sont pas sans lien avec l'engagement politique et social des films. Si cet engagement pouvait être aussi bien soutenu que critiqué d'un point de vue idéologique dans les années 1960-1970, il est lui-même présenté comme ennuyeux ou rebutant à la fin des années 1980 et 1990.

doute. Mais quelque chose facilite ce passage. Il s'agira ici de déplier la notion d'identité à partir du « national » pour en saisir la force modélisatrice dans l'élaboration de nos objets de connaissance, tel le cinéma. Comment l'identité vient-elle au cinéma ? Ou : à quelles conditions le cinéma gagne-t-il son identité nationale ? C'est une réponse que n'apporte pas l'*Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, bien que l'ouvrage ouvre à la discussion en focalisant l'attention sur les discours, en faisant apparaître le « cinéma suisse » comme ce que les discours produisent.

L'identité suisse et le stéréotype fondamental

Beaucoup de travaux se sont attelés à définir « l'identité suisse » à partir de démarches historiques, sociologiques et ethnologiques. S'ils n'emploient pas toujours le terme de suissitude[23], ils posent implicitement ou explicitement l'identité du groupe qu'ils analysent dans son rapport à la nationalité et à ce qui la fonde[24]. L'identité nationale est liée au développement des états-nations pendant le XIXe siècle, mouvement qui, bien sûr, dépasse la Suisse elle-même puisque d'autres nations se constituent ou se repensent autour d'elle. La construction de la Suisse a pu cependant être décrite comme un processus dont les racines plongent dans le XVIIIe siècle, au moment où commence à se structurer le concept d'helvétisme[25]. Les discours nationalistes sont un lieu privilégié pour analyser le processus de constitution des représentations qui fondent l'identité du groupe. Ils établissent un nombre de caractéristiques définitoires de l'identité, qu'ils présentent comme des valeurs incontestables et dont ils encensent les vertus sociales et morales. Ce qui justifie cette position, c'est la naturalisation de la notion d'identité impliquée par la position nationaliste.

Les travaux scientifiques qui analysent l'identité suisse en font au contraire un objet construit, une élaboration symbolique, ou, pour reprendre un terme souvent utilisé, hérité de Claude Lévi-Strauss, un *bricolage*. Selon ce modèle, l'identité est « l'intégration d'éléments divers », disparates même, la construction globale d'un tout dans un assemblage, « une maquette », qui obéit à des règles de structure. Bernard Crettaz étudie dans ce sens la « miniature du village suisse », à laquelle la notion de bricolage convient particulièrement bien, puisque ce vil-

23 Voir Hans-Ulrich Jost, « Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales » dans H.-U. Jost (dir.), *Peuples inanimés avez-vous donc un âme? Images et identités suisses au XXe siècle. Histoire et société contemporaines*, Lausanne, 1987, pp.19-38.

24 Les identités régionales partagent certaines caractéristiques de l'identité nationale dans la définition de base. Toute revendication de la « Suisse romande », de la « Suisse alémanique » ou « italienne » - pour ne prendre que ce découpage linguistique - à exister dans son identité travaille avec le même concept de base de l'identité.

25 Voir Daniel Maggetti, *l'Invention de la littérature romande 1830-1910,* Lausanne, Payot, 1995, p. 20.

lage a été lui-même construit, matérialisé dans les expositions nationales[26]. Il peut désigner aussi, métaphoriquement, l'agencement symbolique qui se révèle à travers les différents discours sociaux. Le présupposé de cette définition est que cet agencement fige et idéalise les critères distinctifs qu'il structure de manière à les rendre échangeables, à ce qu'ils puissent être répétés et reproduits. C'est une forme du stéréotype identitaire.

Pour construire l'image la plus complète de l'identité suisse telle qu'elle s'est élaborée dans l'inspiration nationaliste, il faudrait énumérer tous les éléments qui construisent cette image, de manière à rendre compte du contenu du stéréotype identitaire dans le cas particulier de la Suisse. Nous aboutirions ainsi non seulement à une liste, mais aussi à une série de rapports entre les divers éléments mis en place, entre ce que nous pouvons appeler les « prédicats de l'identité ». Nous ne ferons pas ici l'exposé des traits stéréotypés de l'identité suisse, parmi lesquels nous pourrions mentionner les valeurs du « peuple béni » ou du « Sonderfall »[27]; ou encore la valeur de l'Alpe comme référence du paysage identitaire helvétique. Celle-ci est impliquée dans l'idéal « village suisse », cette miniature symbolique image de la patrie, où il s'agit de

> représenter la patrie suisse dans l'image du village : ce monde de nature alpestre et de plaine, de paysans et d'artisans, de nature sauvage et de constructions humaines, dans sa dimension représentant l'esprit de famille et la communauté primitive, a pu être la matrice où s'est trouvé réalisé l'un des rêves fondamentaux de la Suisse au moment précisément où elle perdait, par colonisation, ce monde qu'elle croyait un monde de pureté originelle.[28]

Si le « village suisse » peut apparaître comme un des prédicats – particulièrement complexe et élaboré – de l'identité suisse, on constate qu'à observer sa structure se dégagent des caractéristiques qui appartiennent à la définition de tout modèle identitaire national qu'il soit helvétique ou autre. Cette structure est ce que l'on peut appeler le *stéréotype fondamental de l'identité*, lui-même un schème structurant de notre rapport au monde. Le stéréotype fondamental se déduit donc des discours nationalistes.

L'élément premier est que l'identité se pense comme un tout, une *totalité*, si ce n'est comme un *absolu*. Comme un univers *clos* et *unitaire,* capable de rendre compte des limites

26 À Genève en 1896, à Berne en 1914, à Zurich en 1939. Voir Gérald Arlettaz *et alii.*, *les Suisses dans le miroir. Les Expositions nationales suisses,* Lausanne, Payot, 1991.
27 Voir Daniel Maggetti, « Patriotisme et littérature: les histoires littéraires de Philippe Godet et Virgile Rossel (1889-1891) » (dans *la Suisse imagée. Bricolages d'une identité nationale/Erfundene Schweiz. Construktionen nationaler Identität* : Zürich, Chronos, 1992, p. 261).
28 Bernard Crettaz, « Un si joli village », dans H-U. Jost (dir.), *Peuples inanimés avez-vous donc une âme ?, op.cit.*, p.12.

du groupe que définit cette identité[29]. Mais le stéréotype de l'identité se construit aussi par *différenciation* : constituer un groupe dans ce qui le caractérise et l'unifie c'est, en même temps, exclure ceux qui n'appartiennent pas à ce groupe. Un double mouvement s'instaure donc dans la constitution des prédicats identitaires : d'une part les discours divers visent à mettre en évidence les « images » unificatrices, d'autre part ils procèdent à la fabrication de la distinction.

Dans son acception spatiale, le stéréotype de l'identité constitue des limites, les frontières[30] et un *centre*. Cela peut paraître paradoxal pour la Suisse, état qui se donne en exemple de « confédération », mais le centre existe tout de même[31] : c'est le rôle que joue le clocher dans le « village suisse », lui-même métaphore de la Suisse entière miniaturisée. L'autre forme de limite est temporelle. Elle a à voir avec l'histoire du groupe, qui se donne une *origine* pour penser sa clôture et son unité. Interviennent alors les *mythes fondateurs*, celui de Guillaume Tell ou celui du Pacte de 1291, qui relit l'événement historique en le pliant à la cause de l'identité nationale[32]. Ainsi l'événement prend place dans un récit rythmé par les diverses étapes d'une évolution contrôlée. L'identité se conçoit donc dans l'histoire, dans la mesure où cette histoire est figée dans ses événements, interprétés définitivement dans le sens de l'unification : l'histoire apparaît donc comme entièrement guidée par une *finalité*, cette finalité constituant la clôture temporelle qui accomplit ce que l'origine vient fonder. Ce bricolage de l'histoire en est pourtant la négation : car sous les apparences du changement, c'est toujours la même identité qui est assertée, tenue entre son origine et sa finalité. L'histoire identitaire échappe à tout processus historique, car le stéréotype fondamental contient en lui la nécessité de revendiquer la pérennité de ses valeurs, qui ne se justifient, en toute logique, que d'être fondées dès l'origine, et répétées par chaque événement historico-mythique, comme dans un rituel de mémoire.

29 C'était impliqué par la définition du national proposée par Hobsbawm. Voir Pierre Bourdieu, *Actes de la recherche en sciences sociales*, « L'Identité », n° 35, novembre 1980, p.66. ; Ulrich Saxer, « Culture médiatique », dans *les Suisses. Modes de vie, traditions, mentalités*, Tome III, Lausanne, Payot, 1992, p.1427 ou Pierre Centlivres dans « L'identité nationale. Langages et pratiques », *Regionale Identität und Perspektiven. Fünf sozialwissenschaftliche Ansätze/Les sciences sociales face à l'identité régionale: cinq approches* : Bern, Stuttgart, Paul Haupt, 1986, p. 99. Ainsi que B Crettaz, *op. cit.* et D. Maggetti, *op. cit.*

30 Même si elle n'est pas la seule définition du territoire, celle-ci étant elle-même symbolique. Centlivres : « Il n'y a pas rapport univoque entre collectivité et territoire, que ce soit au point de vue de l'adaptation écologique ou du point de vue symbolique. La Dent de Vaulion, le Monte Generoso n'entrent pas dans les limites géographiques de la Vallée de Joux ni du Val de Muggio et pourtant, ils sont pour les habitants des repères indispensables aux représentations régionales » (*op.cit.*, pp. 92-93).

31 Dans les années soixante-dix, le « réduit national » en est une véritable matérialisation comme le montre le film de Jean-Louis Roy, *Black-out*.

32 Une littérature abondante existe sur la question. Citons, en ce qui concerne le cinéma, Rémy Pithon, « La signification des mythes fondateurs à l'ère du cinéma et de la télévision. Permanence et détournements » dans Marc Comina [dir.], *Histoire et belles histoires de la Suisse. Guillaume Tell, Nicolas de Flüe et les autres, des Chroniques au cinéma, Actes du colloque du 6 et 7 mai 1988, Itinera,* Fasc.9, Bâle, Société générale suisse d'histoire, 1989.

On constate, à formuler les différentes étapes temporelles de l'identité du groupe social, avec une origine qui note son apparition, que cet aspect correspond à l'identité qui définit l'individu, par la naissance et les classes d'âges[33] : cette identité est construite comme *l'histoire de la vie* de cet individu, c'est-à-dire comme une série d'événements, synthétisés dans l'état-civil, mais organisés selon un ordre logique et chronologique, comportant un commencement et une fin, une origine et une finalité. L'institution de l'identité individuelle se donne dans le nom propre, qui désigne l'individu dans son unité. L'identité, dans cette perspective, n'est pas seulement une somme de prédicats ou une synthèse d'interrelations. Ce bricolage impose une structure linéaire et finalisée. Elle pose l'existence, l'être, dont l'origine implique l'avenir même de l'individu. L'identité de l'individu et celle du groupe sont donc prises dans un rapport d'homologie fondé sur leur dimension temporelle et originelle. Mais une autre corrélation les lie : ces deux « identités » s'impliquent l'une l'autre. Ainsi l'individu se définit lui-même, notamment, par l'identité du groupe social auquel il « s'identifie »[34]; et inversement le groupe retrouve dans tous les êtres singuliers qu'il intègre les valeurs qui le constituent, comme si l'individu portait en lui l'image réduite de l'identité collective.

La constitution d'une identité nationale n'est pas seulement fonction de son contenu, de sa cohérence, elle l'est aussi de la force avec laquelle elle est affirmée. Dans la mise en place du stéréotype identitaire fondamental, il faut tenir compte de l'acte assertif qui le soutient, et du contexte historique qui l'accueille[35]. Or, l'encensement des valeurs identitaires ne va pas sans l'auto-reconnaissance du point de vue privilégié de celui qui l'affirme. Celui qui définit l'identité ou qui en assume les stéréotypes se pose comme une autorité. Dans un combat nationaliste ou régionaliste, l'acte même d'énoncer les « images » de l'identité fonde ces images à la mesure de l'autorité de celui qui les formule. Le discours régionaliste – ou nationaliste – est un « *discours performatif* »[36]. Le stéréotype fondamental structure le modèle de l'identité dans l'organisation de son contenu, mais aussi dans la forme linguistique et les implications sociales de son énonciation.

L'identité du cinéma

Nous avons vu que le concept de « national » peut être compris simplement comme ce qui appartient à la nation. Mais nous avons vu aussi qu'il est difficile de maintenir cette notion

33 Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil (Points), 1994, pp. 84-89.
34 Précisons que cette identification est complexe, parfois partielle et ambiguë comme le souligne Hobsbawm (*op.cit.*, pp. 29-30). On peut aussi parler de la « conscience nationale des hommes et des femmes ordinaires » (*ibid.*, p. 151), qu'il faut se garder de confondre avec un supposé « inconscient collectif ».
35 Pierre Bourdieu, *Actes de la recherche*, *op.cit.*, p. 66.
36 Pour ce qui concerne l'individu, on peut reconnaître dans les actes de nomination et de présentation l'affirmation implicite et conventionnalisée de l'autorité, que revendique l'énonciateur.

au niveau « objectif ». Les questions d'identité s'immiscent dans l'idée du « national ». Le cinéma, comme objet culturel, peut être qualifié de national. Mais il est couramment pensé en termes d'identité en dehors même de toute question de nationalité. Ne prenons qu'un seul exemple. Lorsque la nouvelle histoire stigmatise le modèle du récit historique linéaire, généalogique, cherchant à déterminer une naissance et racontant l'évolution du cinéma par une série de causalités et de moments symboliques, elle s'attaque en somme au schème, plus général, de l'identité tel qu'il modèle le récit historique. Le schème de l'identité en passe par une référence anthropomorphique pour construire tout ce à quoi il s'applique. La référence est le temps humain, avec ses âges, ses développements, et l'homme lui-même avec ses traits de caractère que l'on cherche à retrouver dans l'écriture ou dans une certaine stylistique.

Le schème identitaire semble parfaitement opératoire lorsqu'il s'agit de fonder l'existence d'un objet dans le temps. C'est ainsi qu'il s'applique au cinéma national. Le cas du « nouveau cinéma suisse » que nous suivons ici est en cela démonstratif car il apparaît dans un contexte où ce qui se joue est l'existence même du cinéma suisse, sous la forme de la constitution historique d'un cinéma national. C'est un lieu privilégié pour saisir la force du schème identitaire appliqué au « national ».

Nous l'avons vu, les années 1970 correspondent à la période des premières histoires du cinéma suisse. C'est aussi la période des films engagés, souvent contestataires, qui procèdent à une critique radicale du social à travers, notamment, la mise en cause de ce qu'ils stigmatisent comme des stéréotypes du « national » ; ils en proposent une déconstruction. Ce cinéma s'inscrit donc dans une « lutte » symbolique. Pour comprendre le processus et sa place dans ce moment historique, on peut se demander comment ces films procèdent pour remettre en question les schémas établis, à travers une approche esthétique[37]. Mais on peut, suivant une autre voie, analyser les stratégies de fondation de leurs propres discours. Comment les films sont-ils fondés en autorité à produire une déconstruction du stéréotype identitaire suisse? Et quelle en est l'efficacité ? Si on peut certes s'interroger sur la capacité des discours filmiques à imposer leur nouvelle vision du monde, cette approche doit s'accompagner de la définition de leur statut dans le champ cinématographique. Il faut ainsi mesurer la place des films à l'intérieur du champ cinématographique et voir où les situent les discours sur le cinéma, par exemple dans le contexte de réception, en tenant compte des interventions des cinéastes eux-mêmes, des critiques ou d'autres instances appartenant à des organes de presse. C'est là que la légitimité de leurs discours est mise à l'épreuve. Or,

37 Voir par exemple sur le stéréotype identitaire de la ville M. Tortajada, « Le regard urbain dans le cinéma suisse des années 70 » dans Charles Perraton, François Jost [dir.], *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 2003.

on constate que cette légitimité passe notamment par la constitution d'une entité qu'on pourra appeler « cinéma suisse ». Il semble que la capacité pour un film à tenir un discours sur la Suisse – sur *l'identité suisse* ou l'un de ses aspects – soit liée à celle de *l'identité nationale du cinéma* dans lequel il s'inscrit. Les deux questions, parce que distinctes, s'impliquent l'une l'autre de manière pragmatique.

La force de l'acte contestataire de ce cinéma dépend notamment du statut qu'il a dans le champ. Il n'est donc pas sans importance qu'au moment où les films agissent sur les stéréotypes identitaires, ils soient pris, à l'intérieur du champ social, dans un processus de définition identitaire qui les concerne eux, en tant que représentants du « nouveau cinéma suisse ». À lire de plus près la presse de l'époque, on assiste à la fabrication de l'identité de ce cinéma. Bien sûr, on pourra relever des tentatives de définition par divers prédicats : un cinéma intimiste, gris, etc. Mais ce qui est particulièrement frappant, c'est que pour le décrire on utilise le schème du stéréotype fondamental[38].

Ce n'est pas un hasard si les questions posées dans la presse au tournant des années soixante-dix, au moment même où le « nouveau cinéma » va pouvoir produire des longs métrages de fiction grâce à l'aide fédérale pour le cinéma, porte comme nous l'avons dit sur l'existence même du cinéma suisse : « Y a-t-il un cinéma suisse? »[39]. Cette interrogation, explicite parfois, est le présupposé de nombre de commentaires. On s'inquiète aussi très vite de sa jeunesse, et soit on souligne alors son caractère insatisfaisant, soit on en fait un argument positif parce que le cinéma suisse « progresse ». La constatation qu'il s'agit d'un cinéma jeune, concerne aussi bien la jeunesse des cinéastes que la jeunesse du cinéma. Ce qu'on voit se dessiner, c'est la volonté de fonder l'« être » du cinéma suisse, en tout cas de le prendre comme référence, même si c'est pour le nier. La mention de la jeunesse va de pair avec une grille des âges du cinéma, où « l'âge ingrat » s'oppose à « l'âge adulte » et surtout, implique une « naissance » de ce cinéma. On parvient ainsi à mettre en place l'existence du cinéma suisse en établissant son *identité*, pour comprendre le phénomène, pour le cerner, l'attaquer ou le défendre, car on présuppose la notion d'origine, élément structurel de la notion d'identité selon le modèle de l'individu[40]. Dans la revue spécialisée *Travelling*[41], on assiste à un véri-

38 Voir M. Tortajada, « Image de la Suisse, Image du cinéma suisse. Le stéréotype fondamental de l'identité et le statut du cinéma suisse des années 70) » dans *Home Stories*, *op.cit.*
39 *Tribune de Lausanne* du 27 février 1969, *op.cit*.
40 Sur la *Tribune de Lausanne* et *La Tribune de Genève*, voir l'article de Marie André (et collaborateurs) « Le cinéma suisse au miroir de la critique cinématographique en Suisse romande » dans Tortajada, Albera [dir.], *Cinéma suisse : nouvelles approches, op.cit.*
41 *Travelling j* est le titre exact jusqu'en décembre-janvier 1968-1969. Le « j », pour jeune, disparaît de la couverture à partir du n°23, mai 1969. Cette revue, lancée par des gymnasiens en 1963, s'est développée à travers divers aléas et problèmes économiques jusqu'à fusionner avec les *Dossiers de la Cinémathèque* – et donc être reprise par cette institution – avant de disparaître dans les années 1980.

table acte de fondation, notamment à travers trois numéros spéciaux consacrés au cinéma suisse[42]. Une fois l'existence admise, on viendra la confirmer ponctuellement comme si ce cinéma était atteint de fragilité juvénile : « Un cinéma suisse existe donc (même si son public n'existe pas) »[43]. Ce que problématise le deuxième numéro spécial en 1971 : « Il y a un cinéma suisse vu du dehors, un autre vu du dedans »[44]. Puis, la grille des âges encore : on admet que ce jeune cinéma est « reconnu et confirmé »[45]. Et plus particulièrement: « Le cinéma suisse allemand a donc passé de l'adolescence à un âge adulte »[46], ce qui va de pair avec : « Le cinéma suisse semble donc être sûr de lui-même et il s'est certainement forgé une voie qui lui est propre »[47].

On utilise donc le stéréotype fondamental de l'identité pour fonder l'existence même du cinéma national : c'est lui qui la justifie avant toute autre chose, avant tout autre définition. La mise en place de ce stéréotype est ce qui accorde une cohérence à des traits qui, sans lui, pourraient rester sans lien. En donnant à l'ensemble son unité, il en assure la visibilité et l'échangeabilité. On peut s'attendre à ce que cette entreprise de définition d'un cinéma national nouveau conforte le discours des films, les fonde en autorité. C'est en effet parce que ce cinéma est présenté comme tel dans son unité qu'on peut lui reconnaître une certaine qualité, qu'il peut être désigné comme tel à l'étranger, et qu'en somme son existence est confirmée. La voix de ces films se donne un corps d'une certaine envergure : il ne parlent pas en tant que films isolés mais en tant que représentants du cinéma suisse. C'est un des sens de la déclaration d'Alain Tanner au journal *Combat* à Paris, à l'occasion de la Semaine du cinéma suisse, déclaration dont la *Tribune de Lausanne* rend compte immédiatement :

> Chaque pays a le cinéma qu'il mérite. Si c'est vrai, il apparaît alors plus que jamais que l'histoire du cinéma devrait se confondre avec celle de la société, que les écrans devraient être des miroirs où nous nous regardons, où sont projetés nos désirs, nos mises en question, nos actions ou notre passivité. Nos rues, nos maisons, nos concitoyens commencent à se transformer en choses vues, regardées, commentées. Le cinéma suisse, le cinéma national, peu nous importe

42 Voir les trois numéros spéciaux consacrés au « cinéma suisse ». Leur parution même est un acte clair et assertif, une manière de dire que le « cinéma suisse » existe : le n°22 de décembre-janvier 1968-1969, dont la couverture renvoie à *Haschich* de Michel Soutter, le n°28 de février-mars-avril 1971, pour lequel *la Salamandre* de Tanner fait la couverture et le n° double 35-36 de janvier-février 1973 ; cette fois la couverture revient à *Heute Nacht oder nie* de Daniel Schmid.
43 Jean-François Rohrbasser, « (Re)naissance d'un cinéma national : cinq ans de cinéma », *Travelling, n°* 22, *op.cit*, p.9.
44 Marcel Leiser, « Cinéma ici & maintenant », *Travelling*, n° 28, *op.cit.,* p.2.
45 *Travelling, nos* 35-36, 1973.
46 *Op.cit.*, p.76.
47 *Ibid.*, p.31.

> à la limite: nous voulons simplement que des cinéastes qui vivent à Zurich, Lausanne ou Genève puissent s'exprimer et le cinéma suisse suivra. Pendant longtemps nous nous sommes tus. *Maintenant nous commençons à parler et notre accent en vaut probablement d'autres. Nous parlons donc, nous vous parlons.*[48]

Cette intervention que Tanner fait en tant que cinéaste et président de l'Association suisse des réalisateurs de films semble mettre au second rang les revendications d'un « cinéma national ». Cependant Tanner souligne l'importance radicale de la prise de parole, dont il prend acte – « nous vous parlons » – en même temps qu'il s'exprime et affirme son autorité, sa légitimité en tant que cinéaste du cinéma suisse ; il s'agit là de la parole performative qui fonde le droit à intervenir sur le stéréotype identitaire, et à rendre en quelque sorte visible la Suisse : ses rues, ses maisons, ses concitoyens. Cette prise de position fait écho à l'entreprise de fondation, même ambiguë, que mènent les discours de la presse lorsqu'ils construisent le stéréotype identitaire fondamental du cinéma suisse : en faisant exister ce cinéma comme une entité cohérente et justement nationale, ils reconnaissent son droit à la parole, et cela malgré leurs critiques éventuelles.

Le lien entre identité nationale et identité du cinéma national tient à la définition même de la notion d'identité, qui peut être considérée, en tant que structure, comme le stéréotype fondamental de *l'identité suisse* et du *caractère national du cinéma*. Le fait que le même schème modèle l'identité du cinéma dans des lectures traditionnelles en histoire du cinéma, en esthétique ou dans la constitution d'un cinéma national, comme il modèle l'identité nationale en général, permet les rapprochements divers entre ces notions. Mais la nécessité de les distinguer apparaît clairement dans l'exemple de fondation d'un « nouveau cinéma suisse ». Il ne s'agit pas simplement de l'analogie entre identité nationale et cinéma national, ce qui certes permet leur imbrication ; il s'agit de leur implication réciproque dans le champ du cinéma, de leur lien, tel qu'il se construit dans une lutte symbolique. C'est bien parce que l'on fabrique l'identité du cinéma suisse, identité définie comme nationale, que se voient légitimées les critiques ou considérations sur l'identité suisse que peuvent avancer les films, comme les discours qui les entourent. Lorsque le cinéma abordé est celui qui se construit par les discours, le schème fondamental de l'identité est utilisé pour permettre l'avènement d'un cinéma national, condition de possibilité d'un débat sur l'identité nationale au sein du cinéma.

48 « Semaine du cinéma suisse à Paris : "Nous commençons à parler " déclare A.Tanner », *Tribune de Lausanne*, 17 octobre 1969.