1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

54 | 2008

Varia

Aux racines du « nouveau cinéma suisse » ? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964

*The origins of 'new Swiss cinema'? The project for National Exhibition of 1964 by
Tanner, Brandt and Goretta*

Alexandra Walther

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2792>

DOI : 10.4000/1895.2792

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 : 110-145

ISBN : 978-2-913758-55-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alexandra Walther, « Aux racines du « nouveau cinéma suisse » ? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2792> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2792>

Claude Goretta, John Fletcher et Alain Tanner sur le tournage de *Nice Time*

Aux racines du « nouveau cinéma suisse » ? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964

par Alexandra Walther

1895 /
n° 54
février
2008

111

Le document dont il va être question est une lettre d'Alain Tanner, Henry Brandt et Claude Goretta. Ce document inédit, jamais exploité jusqu'à présent dans l'optique d'une étude du cinéma suisse permet de renouveler la généalogie de ce qu'il est convenu d'appeler « le nouveau cinéma suisse ». Dans cette lettre intitulée « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », les trois réalisateurs développent un argumentaire sur la situation du cinéma documentaire en Suisse¹. Qualifié d'« art populaire par excellence », le cinéma mérite selon eux toute la considération de la manifestation officielle, prévue pour 1964².

Dans notre pays, on parle de plus en plus d'un cinéma suisse, mais encore faut-il faire en sorte qu'il devienne possible, rassembler les énergies disponibles, envisager des buts à atteindre et définir une voie à suivre.³

Cette source provient des Archives fédérales suisses à Berne qui conservent également une lettre de Tanner seul intitulée « le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », ainsi que deux rapports d'entretiens avec les cinéastes par René Richterich, adjoint à la direction

1 Alain Tanner, Henry Brandt, Claude Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », s.d., p. 1, dans Archives Fédérales Suisses (AFS), fonds *Expo 64*, versement JII. 10, 1000/1212, carton 3/6, dossier 53.

2 Dès le début des années 1950, l'Exposition nationale de 1964 se met progressivement en place. Lausanne est retenue parce que la Suisse romande n'a connu qu'une seule exposition nationale (celle de Genève en 1896) contre trois en Suisse alémanique (Zürich en 1883 pour l'ouverture du Gothard, Berne en 1914 et Zürich à nouveau, en 1939, surnommée la « Landi »). Voir le « Rapport à l'intention de la Commission de gestion du Conseil des États, Les expositions nationales de 1883, 1896, 1914, 1939 et 1964 », rédigé par les Archives fédérales suisses le 17 novembre 2000, www.parlament.ch/e/ed-pa-aufsichtskommission-2001-6.pdf

3 Alain Tanner, Henry Brandt, Claude Goretta, « Projets de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op.cit.*, p. 1.

de l'Exposition. Le premier entretien avec Richterich serait, selon Tanner, antérieur aux documents écrits⁴. Afin de « créer l'événement » en lien avec l'élaboration de la loi sur le cinéma de 1962⁵, les trois cinéastes contactent spontanément la direction de la manifestation⁶. Richterich sera leur interlocuteur durant toute l'affaire. Goretta raconte que les lettres avaient été tapées à la machine par Tanner, puis discutées ensemble, finalisées et signées par les trois⁷. « Il y avait vraiment une occasion, un lieu, un public. »⁸

En 1960, la Commission du programme établit les grandes lignes de la future exposition :

Il importe [...] de donner confiance, tout particulièrement à la jeunesse, de lui fournir les éléments d'un credo helvétique et d'illustrer les possibilités créatrices de notre pays. Parmi tous les moyens qui pourraient être envisagés pour atteindre cet objectif, l'Exposition est assurément le meilleur, car c'est le seul qui permette de toucher tous les Suisses. Donner confiance est ainsi la raison d'être même de l'Exposition.⁹

Dans ce document officiel, imprimé et donc diffusé au-delà des commissions dirigeantes, la jeunesse est à l'honneur. Et cette jeunesse interpellée, à laquelle s'identifient Tanner (1929), Brandt (1921-1998) et Goretta (1929), espère bénéficier du soutien de l'Exposition, d'autant plus que le cinéma semble d'actualité, étant donné la référence constante qui en est faite. Non seulement le programme de l'Exposition utilise à plusieurs reprises le mot « scénario » désignant le déroulement programmé de la manifestation pour parler de son dispositif de présentation¹⁰, mais le « Descriptif du Secteur "La voie suisse" » parle de créateurs et de « réalisateurs »¹¹. Le cinéma est donc le média en vogue qui « fait sens » et prête ses termes spécifiques à la démarche artistique de la manifestation.

C'est dans ce contexte apparemment favorable que les trois réalisateurs élaborent

4 Entretien de l'auteur avec Alain Tanner, du 11 novembre 2007.

5 Dès 1958, la Confédération propose un article constitutionnel approuvé par le peuple en 1962, puis une loi fédérale la même année. Celle-ci introduit des aides et primes de qualité, mais uniquement pour le cinéma documentaire. Elle entre en vigueur en 1963 et, révisée en 1969, elle intègre le cinéma de fiction.

6 Entretien avec Alain Tanner, *op. cit.*

7 Entretien de l'auteur avec Claude Goretta, du 16 novembre 2007.

8 Entretien avec Alain Tanner, *op. cit.*

9 Alberto Camenzind, Paul Ruckstuhl, Edmond Henry, *Pour la Suisse de demain : croire et créer, Rapport de la direction sur le programme de l'Exposition*, 1960, p. 2. Source imprimée en consultation aux Archives de la Ville de Lausanne (AVL).

10 « Quel qu'il soit, un programme d'exposition est une table des matières abstraite. Il doit servir de fil conducteur pour tous ceux qui participent à l'élaboration du scénario détaillé de l'Exposition », dans Alberto Camenzind, Paul Rockstuhl, Edmond Henry *Pour la Suisse de demain : croire et créer, Rapport de la direction sur le programme de l'Exposition*, *op. cit.*, p. 15.

11 *Descriptif du secteur La voie suisse*, 1964, p. 30. Ce document était distribué à l'entrée de « la voie suisse » aux visiteurs. (Exemplaire appartenant à Guido Cocci).

Henry Brandt et sa caméra Bolex H16, 16 mm

ensemble un projet pour promouvoir à l'échelle nationale le cinéma tel qu'ils le conçoivent et aimeraient le pratiquer.

« Courage ; le cinéma vous attend »

Après avoir fondé le ciné-club universitaire de Genève en 1951, Tanner et Goretta séjournent de 1955 à 1958 à Londres. Dans ces années, tous deux fréquentent les réalisateurs du *Free Cinema*¹². Ils réalisent, dans ce contexte, leur premier court-métrage *Nice Time (Piccadilly la nuit)* qui obtient le Prix du Film Expérimental au Festival de Nice, en 1957. La presse romande salue le film et encourage la récidive.

C'est à Londres, oui, mais on peut en faire autant dans notre pays. On dira que le film a été financé par le British Film Institute. Oui, parce que Goretta et Tanner ne connaissaient personne à Londres. Mais qu'on ne me dise pas qu'il est impossible à un garçon énergique de trouver 4000 francs à Genève. Si l'on a quelque chose à dire, ce n'est pas quelques milliers de francs qui peuvent vous arrêter. Mais, Goretta et Tanner sont peut-être des génies ? Pas du tout. Et ils tiennent à ce qu'on le sache. Ils n'ont qu'un secret, à la portée de tous : *vouloir exprimer* quelque chose. [...] Courage ; le cinéma vous attend.¹³

De retour en Suisse, Goretta travaille à la Télévision suisse romande pour des documentaires de l'émission d'actualités et de reportages *Continent sans visa*. Il conjugue la réalisation de *la Grande Dixence*, puis *le Retour* (1961) avec sa carrière de « téléaste » notamment avec plusieurs dramatiques de télévision, dont *le Dossier Chelsea Street* (1961)¹⁴.

Non seulement la télévision lui donne une visibilité, car son travail est diffusé sur le petit écran, mais elle lui permet de disposer d'une infrastructure, c'est-à-dire d'un mode de financement, de studios et de matériel de tournage. Il peut ainsi acquérir une formation

¹² En particulier Lindsay Anderson (*Every Day except Christmas / Tous les jours sauf Noël*, 1957), qui est à l'origine de l'expression « free cinema », et Karel Reisz avec *We are de Lambeth Boys (Nous sommes les garçons de Lambeth*, 1959).

¹³ Guillaume Chenevière, « *Nice Time*, un court métrage suisse de valeur. De l'enthousiasme et pas d'argent pour un cinéma neuf », *la Tribune de Genève*, date non repérée. Voir dossiers de presse de la Cinémathèque suisse, enveloppe *Nice Time*. Chenevière deviendra plus tard directeur de la Télévision suisse romande.

¹⁴ Ce terme apparaît dans la presse romande des années soixante pour qualifier un cinéaste qui travaille essentiellement à la télévision. Guy Gauthier, quant à lui, le définit comme suit : « ceux qui "font de la télévision" par nécessité, mais "pensent cinéma" pour la minutie de la préparation et la durée du travail », dans Guy Gauthier *le Documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 110.

pratique en se consacrant à la réalisation (sans recherche chronophage de financement), ce qui lui fait dire en 1964 : « Le métier, je l'ai appris à la télévision et je continuerai de l'apprendre à la télévision ».¹⁵

Comme *Nice Time* auparavant, *Ramuz, passage d'un poète* (1960) de Tanner s'attire la sympathie de la presse romande¹⁶. Les encouragements à renouveler l'expérience se font chaleureux et Freddy Buache annonce le court métrage comme l'espoir d'une revivification. Avec *Ramuz, passage d'un poète*, « lentement, mais sûrement, le cinéma suisse romand commence d'exister »¹⁷.

En 1961, Tanner, dont le statut professionnel s'établit progressivement, tourne pour la Triennale de Milan – exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes et de l'architecture contemporaine – *l'École* réalisé en polyvision, projeté sur trois écrans d'une longueur totale de huit mètres.

Quant à Brandt, au moment du projet commun avec Tanner et Goretta, sa carrière est plus solide. Elle avait débuté comme professeur de français et bifurqué lorsqu'en 1953, il est chargé par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel de réaliser un documentaire sur les nomades Peul-Wodaabe (peu connus alors), au Niger. *Les Nomades du soleil* (1954), tourné en 16 mm, remporte un certain succès : le film reçoit le Premier prix du film ethnographique au Festival de Locarno en 1955¹⁸. Pourtant, il ne passe pas en salle, restant cantonné aux cercles des ciné-clubs et associations diverses. Il convient de préciser que la plupart des salles ne sont équipées que pour projeter du 35 mm. Or, les films de Tanner, Brandt et Goretta sont, dans ces années-là, encore majoritairement en 16 mm, par souci d'économie.

En 1958, Brandt est choisi pour réaliser les séquences dites « humaines » des *Seigneurs de la forêt*, c'est-à-dire sa partie ethnologique qui fait dire au journaliste Pierre Vidourez : « En fait, nombre de primitifs ont beaucoup plus d'intelligence que ne leur en prêtent les idées reçues de notre éducation scolaire et de nos lectures. »¹⁹ Heinz Sielmann réalise la partie animalière du documentaire.

¹⁵ Claude Goretta, entretien pour l'émission *le Cinéma et ses hommes*, 17 octobre 1964 (Archives Télévision suisse romande disponible en ligne : <http://archives.tsr.ch/dossier-cinema>).

¹⁶ Une grande part de la presse romande est enthousiaste depuis les premiers films de Brandt jusqu'à la sortie comprise des *Apprentis* (1964) de Tanner. Même Anne Cendre et Georges Bratschi de *la Tribune de Genève*, dont les critiques seront virulentes par la suite, comptent alors parmi les adeptes (Voir Marie André « Le cinéma suisse au miroir de la critique cinématographique en Suisse romande » dans Maria Tortajada, François Albéra (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, pp. 135-157).

¹⁷ Freddy Buache, « Ramuz, passage d'un poète », *la Tribune de Lausanne*, 12 mars 1961.

¹⁸ Brandt avait déjà à son actif une certaine expérience avec *Valangin : découverte et présentation d'un bourg* (1952), un court-métrage en 16 mm de 18 minutes, autofinancé.

¹⁹ Pierre Vidourez, « Les Seigneurs de la forêt », *Feuille d'avis de Lausanne*, 28 janvier 1959.

Alain Tanner avec Adrien Porchet et Fernand Reymond autour d'une caméra Arriflex 35mm, sur le tournage de *Ramuz, passage d'un poète*

Cette élection est un tremplin pour la carrière de Brandt, car la promotion du film est assurée par la 20th Century Fox qui en a racheté les droits. Dès le départ institutionnalisé, ce documentaire commandité par le roi Léopold II de Belgique, contrairement à la plupart des films déjà évoqués, sort dans les salles suisses, belges et françaises et reçoit les faveurs du public.

Bien que jouissant d'une certaine reconnaissance à l'étranger, Brandt persévère à travailler en Suisse et réalise pour la Loterie romande, *la Chance des autres* (1962). La presse, poursuivant cette logique de soutien d'un cinéma local²⁰, se fait l'écho de la situation professionnelle des cinéastes qui, pour vivre du cinéma en Suisse, répondent à des commandes. « Les cinéastes suisses romands ont beaucoup de peine à exercer leurs talents, et doivent la plupart du temps recourir à un commanditaire. »²¹

Parmi les documentaires du cinéaste, *Quand nous étions petits enfants* (1961) marque un tournant dans le cinéma romand. Pour financer son projet, Brandt engage sa propre maison de production, Films Henry Brandt SA, qui a déjà permis de coproduire avec la Société des missions de Paris, *Madagascar au bout du monde* (1960). La Société pédagogique neuchâteloise participe également au film. De plus, en échange de publicité (gros plans sur les logos des marques inscrits sur leur produit), Brandt reçoit des fonds supplémentaires auprès d'entreprises privées (Ovomaltine, Caran d'Ache et Paillard-Bolex, firme productrice de projecteurs et caméras). Ce long métrage reçoit une Voile d'argent, prix spécial au Festival international de Locarno en 1961, ainsi que le Premier prix du Fonds suisse en faveur du film culturel à Berne. *Quand nous étions petits enfants* trouve un distributeur en Suisse et connaît un joli succès public en Romandie. Suite à ce long métrage, Brandt parvient à vivre quelque temps de ses recettes, cas extraordinaire pour le cinéma suisse d'après-guerre, et reçoit le statut d'exemple à suivre. « Il était devenu le cinéaste officiel. »²²

20 Une recherche de plus grande envergure devrait permettre de vérifier ou d'infirmer cette tendance par la prise en compte systématique de tous les quotidiens, hebdomadaires ainsi que revues spécialisées en Suisse romande.

21 « Le jeu du hasard et de la charité, Henry Brandt présente "La chance des autres" », *la Tribune de Lausanne*, 6 janvier 1963, auteur non identifié. Voir dossiers de presse de la Cinémathèque suisse, enveloppe *la Chance des autres*.

22 Entretien avec Alain Tanner, *op. cit.*

Dans les années 1960, Tanner, Brandt et Goretta s'associent pour réfléchir ensemble aux possibilités d'améliorer leurs conditions de travail. Considérant l'Exposition nationale de 1964 comme une opportunité, leur alliance leur donne l'envergure suffisante pour négocier avec les directeurs Alberto Camenzind²³, Edmond Henry²⁴ et Paul Ruckstuhl²⁵, par l'intermédiaire de René Richterich, adjoint à la direction²⁶. La manifestation leur apparaît alors comme le vecteur idéal pour promouvoir le cinéma qu'ils défendent et lui permettre de s'inscrire dans la culture nationale, donc légitime. Ceci sans passer par les critiques de cinéma, les distributeurs et tout autre embuche qu'un film peut connaître lors de sa diffusion.

Lors de leur première prise de contact avec l'Exposition de 1964, chacun des trois cinéastes possède des atouts à faire valoir. D'une part, ils sont soutenus par une majorité de la presse romande qui voit en eux l'espoir du cinéma suisse. En effet, les journalistes de ces années-là appartiennent pour beaucoup à un réseau culturel « allié » voire amalgamé. Il est possible de distinguer un pôle neuchâtelois avec Richard Loewer, qui écrit pendant un quart de siècle dans *Coopération*, et Freddy Landry alors enseignant, critique de cinéma et ami de Brandt. Il fonde la maison de production Milos Film en 1966 qui va financer une partie des films du Groupe 5²⁷. À Lausanne, Buache tient la rubrique cinéma de *la Nouvelle revue de Lausanne*, puis de *la Tribune de Lausanne* depuis 1959. Il est également le directeur de la Cinémathèque suisse depuis 1951 et codirecteur du Festival de Locarno (1967-1970). Il connaît personnellement Tanner, Brandt et Goretta. Franck Jotterand est alors journaliste. Il co-réalise en 1961 *Ramuz, passage d'un poète* avec Tanner. Il succédera à Charles Apothéloz à la tête du Théâtre de Vidy (fondé par Apothéloz et Buache). D'autres personnes peuvent s'ajouter à ce réseau comme Bertil Galland qui dirige *les Cahiers de la Renaissance vaudoise* (1953-1971) édités par la Ligue vaudoise et qui fondera les Éditions 24 heures. René Dasen, secrétaire de l'Association des exploitants de salle, écrit dans *la Nouvelle revue de Lausanne* et participe à l'émission radiophonique *Cinémagazine*. Raymond Vouillamoz, sous le pseudonyme de Raymond Zamot, est journaliste à *l'Express* et

²³ Alberto Camenzind, architecte en chef de l'Exposition nationale de 1964 (1959-1965), professeur à l'École d'architecture de l'EPFL, président central de la Fédération des architectes suisses (1958-1964).

²⁴ Edmond Henry, directeur administratif de l'Exposition (1961-1965), chef de service au Département de l'Intérieur du canton de Vaud (1949-1951), chancelier de l'État de Vaud (1951-1960).

²⁵ Paul Rucksuhl, directeur des finances de l'Exposition (1959-1965), directeur adjoint du Comptoir suisse dès 1958.

²⁶ René Richterich, professeur à Tunis (1957-1960), adjoint à la direction de l'Exposition 1964 (1961-1965).

²⁷ Le Groupe 5 est constitué d'Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta, Jean-Louis Roy et Jean-Jacques Lagrange.

Henry Brandt et Freddy Landry fumant la pipe chez Brandt

secondera Guillaume Chenevière à la Télévision suisse romande. À Genève, Chenevière écrit pour *la Tribune de Genève*. En 1992 il deviendra, après avoir été chef des programmes (1986), directeur de la Télévision suisse romande. Toutes les personnes évoquées sont nées dans les années 1920-1930²⁸. Ce réseau auquel sont intégrés Tanner, Brandt et Goretta, se fait le complice impliqué des projets liés au cinéma local, car il est concerné par les enjeux sociaux et politiques du développement d'une production cinématographique.

Pour en revenir aux trois cinéastes, chacun compte certains acquis notoires. Goretta dispose d'une situation stable et donc privilégiée à la télévision. Tanner est destiné, par son film, à représenter la Suisse à la Triennale de Milan et Brandt réalise des commandes émanant de mandataires prestigieux. Néanmoins, aucun des trois ne parvient à vivre de la réalisation de films indépendants, c'est-à-dire sans avoir de comptes à rendre à des commanditaires, à un patronage ou encore à la télévision. Leur lettre accuse cette situation :

Le cinéma, en Suisse, ne pourra guère progresser si on le confine dans les limites du film d'information, qu'il soit publicitaire, touristique ou industriel. Il est entendu que des films de ce genre ont leur raison d'être, qu'ils répondent à des nécessités bien déterminées. Mais s'ils devaient à eux seuls constituer un cinéma national, ils finiront par étouffer tout élan créateur chez les auteurs de films. Il est temps de dépasser ce stade, de donner au cinéma sa liberté et son autonomie en tant qu'art, de donner aux cinéastes authentiques le statut d'artistes qu'ils sont en droit de revendiquer, au même titre qu'un peintre, un écrivain ou un musicien.²⁹

En effet, le cinéma suisse contre lequel s'insurgent Tanner, Brandt et Goretta soit relève de la commande, soit se compose de films dialectaux destinés à un public limité. Inséparables de « la vision traditionnelle d'une Suisse alpestre et laitière » où l'accent est mis sur le paysage, valeur unanime, garante d'une identité helvétique avec « les traditions nationales », ces films concrétisent le « refus absolu d'ouverture aux problèmes du monde extérieur »³⁰. Première mise au point donc des trois réalisateurs, le cinéma suisse n'est pas, en son propre pays, considéré comme un art et ne bénéficie pas des avantages de ce statut que sont le mécénat et le soutien financier de la Confédération par des subventions par exemple.

²⁸ La rapide cartographie de ce réseau n'a aucune prétention d'exhaustivité. Elle n'est qu'indicatrice de l'importance des liens socioprofessionnels dans l'appréciation par la presse romande des films de Tanner, Brandt et Goretta.

²⁹ Alain Tanner, Henry Brandt, Claude Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 1.

³⁰ Rémy Pithon, « Le cinéma suisse de 1945 à 1965, étude d'un isolat culturel », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n°46-47, 1987, p. 148.

Bien que s'adressant à une exposition nationale, les trois cinéastes se risquent à critiquer la Suisse. Mais, ce faisant, ils se mettent au diapason de la direction qui, elle-même, ne mâche pas ses mots et rêve de rénovation nationale :

Une longue période de paix, marquée par l'absence de souffrance, et la prospérité économique ont engendré en Suisse un amour immodéré de la sécurité, un attachement excessif aux valeurs matérielles et la peur des idées nouvelles. L'engourdissement est d'autant plus dangereux que l'exiguïté de notre territoire aux horizons fermés nous incline à penser petit. Seul un gros effort nous permet de dépasser ces étroites limites et d'assouvir « le besoin de grandeur » (Ramuz) qu'une minorité de Suisses ont acquis par l'étude et les voyages.³¹

Cette citation révèle l'état d'esprit qui domine en 1960 parmi les créateurs de la future Exposition, souhaitée comme un « acte politique de portée nationale »³² supposé secouer un peuple courant le risque de « dégénérer en une masse amorphe et inactive »³³.

Au fil des deux lettres, il apparaît que les cinéastes fondent principalement leur stratégie sur une recherche de compromis entre leurs intérêts et les objectifs présumés de la direction. De ce fait, à de multiples reprises, apparaît la référence à la « brochure » de l'Exposition, qui n'est autre que le *Rapport de la direction sur le programme de l'Exposition* (que les cinéastes ont lu avec application) et dont certains passages sont même partiellement cités³⁴.

Je relève dans la brochure publiée par l'Exposition, écrit Tanner, que l'on s'efforcera de rechercher un style nouveau, ainsi qu'un ton plaisant et une présentation animée. Ainsi, pour certaines présentations d'ordre général, quel que soit le sujet envisagé, on pourrait utiliser une formule nouvelle et attractive dans le genre de celle réalisée pour le pavillon suisse de la Triennale de Milan.³⁵

31 Alberto Camenzind, Paul Ruckstuhl, Edmond Henry, *Pour la Suisse de demain : croire et créer. Rapport de la direction sur le programme de l'Exposition*, op. cit. p. 4.

32 « Conclusion générale de la direction » dans Alberto Camenzind, Edmond Henry et Paul Ruckstuhl, *Rapport final*, Exposition nationale suisse, Lausanne, 1964, vol. 5, 1965, p.12. Source imprimée en consultation aux AVL.

33 Edmond Henry et Paul Ruckstuhl, « Lettre à Messieurs les membres du Comité directeur de l'Exposition, concernant la Partie générale », 1^{er} mars 1962, p. 1 dans AVL, fonds Georges-André Chevallaz.

34 Alberto Camenzind, Paul Ruckstuhl, Edmond Henry, *Pour la Suisse de demain : croire et créer. Rapport de la direction sur le programme de l'Exposition*, op. cit.

35 Alain Tanner, « le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », p. 1, dans AFS, fonds Expo 64, versement JII.10, 1000/1212, carton 3/6, dossier 53.

Non seulement Tanner met ainsi en avant sa « contribution milanaise », mais il insiste en plus sur l'aspect novateur que *l'École* représente, en encourageant du même coup la réédition de cette démarche. Concevoir un film destiné à un système de projection sur plusieurs écrans, démultiplier les possibilités créatrices et offre des alternatives artistiques inespérées. Inespérées puisque le film est conçu d'emblée dans la certitude d'être projeté pour un large public. Or une telle opportunité s'est rarement présentée aux trois réalisateurs. De plus, la polyvision, par son dispositif impressionnant et inattendu, érige le film au statut d'œuvre d'art, objectif vivement désiré.

Si Tanner, Brandt et Goretta tentent de convaincre la direction en arguant que le cinéma a tout à gagner d'une participation active à l'Exposition³⁶, il s'avère plus astucieux encore de démontrer que le média est indispensable à l'Exposition : « Le cinéma, en 1964, doit aider l'Exposition à atteindre ses buts »³⁷. L'argument réside dans son rôle de « mass media qu'il est en mesure de remplir comme nul autre »³⁸. Le cinéma aurait une influence nocive sur le public. Cette idée paraît avoir suffisamment de créance pour que Tanner, Brandt et Goretta s'emploient à démontrer que, dans le dispositif d'une exposition nationale, cette postulation abusive est retournée à l'avantage du cinéma. Si le média peut facilement influencer et nuire, il peut alors aisément convaincre et enthousiasmer.

Il est devenu un lieu commun de souligner aujourd'hui l'importance qu'a prise le cinéma dans la vie contemporaine. Il est l'art populaire par excellence. Son influence est énorme, son action sur la sensibilité de millions de spectateurs, sur leur façon d'être et de penser, est beaucoup plus grande que l'on ne pense. Ceci est un fait, et au lieu de le regretter comme cela est si souvent le cas, il vaut mieux essayer d'agir. Si l'action du cinéma est souvent négative, cela n'est pas une raison pour s'en désintéresser, bien au contraire : il est possible, même dans certaines limites, de canaliser cet immense pouvoir vers des objectifs plus larges et plus constructifs que ceux que propose le cinéma commercial dans son ensemble.³⁹

Les cinéastes tentent donc de faire sortir le média de son statut de divertissement pour l'élever au rang de « moyen idéal pour exalter », un des buts essentiels de l'Exposition.⁴⁰ À trop se conformer aux intentions de la direction, les trois cinéastes risqueraient de faire perdre de vue la raison d'être de leur initiative : faire advenir le cinéma comme art indépendant.

³⁶ « L'Exposition devrait marquer une date dans ce sens, aider le cinéma à s'inscrire dans une culture nationale. » dans Tanner, Brandt, Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 3.

³⁷ Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 3.

³⁸ Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 3.

³⁹ Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 1.

⁴⁰ Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 3.

La voie à suivre : le « documentaire poétique »

Les trois cinéastes ne s'adressent pas à l'aveugle à la direction de la manifestation. Leur démarche est réfléchie, emprunte des intentions que les commissions dirigeantes de l'Exposition ont diffusées à travers divers documents officiels. De plus, leur initiative se nourrit d'un discours ambiant autour de leur propre image positive, véhiculée par des protagonistes importants de la presse romande. Enfin, les réalisateurs espèrent profiter d'une conjoncture favorable au développement du cinéma indépendant en Suisse, grâce en partie à l'Exposition, au vu de son envergure et de ses idées novatrices.

Si Tanner, Brandt et Goretta visent à séduire la direction de l'Exposition, c'est en raison de la nécessité d'un financement permettant de réaliser des films tels que les trois cinéastes les souhaiteraient. Les réalisateurs envisagent une série de courts films dégagant une impression d'entité cohérente. Leur optique est de partir des hommes pour « saisir à travers leur travail, leurs loisirs, leurs gestes, leurs pensées et leurs aspirations »⁴¹. L'objectif est de s'intéresser à des sujets singuliers et ceci pour éviter « les généralités et les banalités »⁴².

Pour « sortir de l'ornière et créer une émulation en faveur du cinéma, aussi bien auprès du public que des cinéastes que des autorités », un seul genre de cinéma leur paraît approprié, le « documentaire poétique »⁴³. Les trois cinéastes souhaitent que les documentaires proposés à l'Exposition se distinguent par leur représentation « poétique » de la réalité. Représentation qui extraie le sens et la beauté de l'existence humaine et qui devienne fragments de connaissance en excluant la dimension consensuelle du didactisme, du jugement ou pire de la condamnation⁴⁴. Le « documentaire poétique » se distingue « du folklore, de la carte postale et du didactisme paternaliste »⁴⁵ par l'intérêt porté au quotidien « de l'individu, ou de groupes d'individus »⁴⁶.

Par poétique, il faut entendre l'expression originale, personnelle et imaginative de la réalité par un réalisateur, de la réalité même la plus banale et quotidienne à première vue. La poésie se trouve partout, il suffit de savoir regarder, comprendre et interpréter.⁴⁷

⁴¹ Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 2.

⁴² Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 2.

⁴³ Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 2.

⁴⁴ Tanner spécifie d'ailleurs sa démarche en ces termes : « Chercher à comprendre, s'abstenir de blâmer et de rejeter pour quelques outrances. » (« Le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », *op. cit.*, p. 3).

⁴⁵ Tanner, Brandt, Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 2.

⁴⁶ Tanner, « Le cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », *op. cit.*, p. 2.

⁴⁷ Tanner, Brandt, Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 2.

Henry Brandt et Charles Guyot, instituteur de *Quand nous étions petits enfants* et ses élèves, face à l'enregistreur mobile Nagra

Seule la poésie parviendrait à toucher le spectateur lassé de documentaires éducatifs ennuyeux :

Si j'ai employé le mot « poésie », explicite Tanner, c'est parce qu'elle seule est à même de provoquer l'émotion souhaitée, et l'exaltation du spectateur de cinéma. Le public ne peut plus supporter d'assister à la projection de documentaires didactiques et statistiques, il veut autre chose et c'est cette autre chose, la poésie, qui pourra renouveler sa vision.⁴⁸

Le « documentaire poétique », selon Tanner, Brandt et Goretta, donne à voir une réalité sous un angle inédit, proche des préoccupations humaines⁴⁹. « On n'était pas conventionnel et consensuel – se souvient Goretta. C'est-à-dire qu'on ne militait pas pour le paysage, mais on mettait au centre l'individu. »⁵⁰

De plus, le « documentaire poétique » questionne les évidences pour en faire ressortir ces moments précis de déséquilibre où ce qui est communément admis se trouve remis en question. Le choix des sujets de films se révèle, à ce titre, éloquent. Un documentaire sur les étudiants est proposé pour mettre en évidence leurs problèmes de logement et leurs difficultés à payer leurs études. La vie dans un hôpital, matière en apparence banale, devient un témoignage sur les gestes jusqu'ici inexplorés par la caméra « pour soulager la souffrance, guérir »⁵¹. Enfin, le canton du Valais servirait de prétexte pour thématiser la question cruciale de la « co-existence du modernisme et de la tradition »⁵².

Ainsi, lorsque Tanner, approuvé par ses collègues, propose de « faire connaître des réalités suisses »⁵³ grâce au cinéma, la majorité des sujets présentés par les réalisateurs fait clairement pressentir une attitude critique face à la Suisse : une famille de paysans pour thématiser l'exode rural, la vieillesse et la main d'œuvre étrangère (plus précisément les travailleurs italiens)⁵⁴.

En abordant ces réalités sociales, le « documentaire poétique » les dénonce : « filmer avec poésie, mais avec une volonté sociale d'aborder des réalités pas toujours très heureuses. »⁵⁵

48 Tanner, Brandt, Goretta, *ibid.*, p. 2.

49 Buache compare *Quand nous étions petits enfants* à un « poème des Travaux et des jours » d'Hésiode (*le Cinéma suisse*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1974, p. 13).

50 Entretien avec Goretta, *op. cit.*

51 Tanner, « Notes concernant les sujets de films envisagés », p. 2, dans AFS, fonds *Expo 64*, versement JII.10, 1000/1212, carton 3/6, dossier 53. Ce document a été écrit par Tanner, en collaboration avec Brandt et Goretta.

52 Tanner, *ibid.*, pp. 1-3.

53 Tanner, « le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », *op. cit.*, p. 1.

54 Tanner, *ibid.*, p. 1.

55 Entretien avec Claude Goretta, *op. cit.*

Pour la plupart, ces sujets sont problématiques, et de ce fait, le cinéma suisse les avait plutôt boudés jusqu'ici. Montrer ces réalités suisses consiste à présenter une facette méconnue du pays. Et pour cause : il s'agit de dévoiler les dysfonctionnements nationaux. La direction de l'Exposition partage le même élan critique.

L'Exposition doit essentiellement : permettre au visiteur de prendre conscience des problèmes actuels et surtout futurs que doit résoudre notre pays dans les domaines spirituel, intellectuel, artistique, scientifique, politique, économique et social.⁵⁶

Pour Tanner, Brandt et Goretta, il s'agit grâce au « documentaire poétique » de « montrer la vie contemporaine en Suisse et s'exprimer à son sujet. Rien n'a encore été fait dans ce domaine, tout reste à dire pour le cinéaste. »⁵⁷ Ce type de cinéma s'inscrit alors légitimement dans une production nationale du fait qu'il documente la Suisse elle-même. L'argument implicite réside dans le fait que l'Exposition nationale devient alors le cadre idéal pour héberger un tel cinéma avec qui elle partage à priori la même vocation : portraiturer la Suisse⁵⁸.

Cependant, derrière ce terme de « documentaire poétique » s'en cache un autre, celui de « réalisme poétique ». D'ailleurs, la référence à ce genre qui aurait fait ses preuves est claire : « Ce "réalisme poétique", *l'histoire du cinéma le prouve*, est la meilleure clef que l'on puisse utiliser pour pénétrer et découvrir la vie des hommes et des réalités contemporaines. »⁵⁹

Justifier la présence du cinéma suisse dans le contexte d'une exposition nationale tournée vers l'avenir amène donc trois de ses artisans à se référer à un genre reconnu du cinéma français⁶⁰. La référence à ce glorieux passé cinématographique signifie la difficulté des cinéastes à argumenter à l'aide d'une cinématographie suisse contemporaine, qui peine à se justifier d'elle-même. L'objectif de s'inscrire dans une tradition légitime et l'implanter en Suisse force le renvoi au « réalisme poétique » dont le « documentaire poétique » deviendrait un des épiphénomènes.

⁵⁶ Camenzind, Henry, Ruckstuhl, *Pour la Suisse de demain : croire et créer, Rapport de la direction sur le programme de l'Exposition*, op. cit., p. 2.

⁵⁷ Tanner, « le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », op. cit., p. 1.

⁵⁸ L'Exposition nationale de 1964 veut proposer une « synthèse de la vie helvétique » « Conclusion générale de la direction » dans Camenzind, Henry, Ruckstuhl, *Rapport final*, op. cit., p. 12.

⁵⁹ Tanner, Brandt, Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », op. cit., p. 2. Les italiens sont de nous.

⁶⁰ Toute la manifestation est tournée vers l'objectif d'anticiper le futur. La dernière section que le visiteur est amené à parcourir s'intitule d'ailleurs « Vers l'avenir » et se constitue en un acte de foi et de confiance en la résolution des problèmes à venir.

Le terme de « documentaire poétique » suscite de nombreuses réflexions. Goretta propose quant à lui l'hypothèse suivante : « La lettre ne doit pas faire peur, elle doit engager les gens à nous donner de l'argent. Si vous dites poétique, vous ne faites pas peur, si vous dites social, c'est plus partagé. »⁶¹ Le point de vue de Tanner est également fort intéressant :

On insistait beaucoup là-dessus, parce qu'il y avait une idée tellement fausse de ce que devait être le documentaire... descriptif [...], ce que l'on appelait le « docucu » à l'époque. [...] Donc on disait : non ! Un documentaire, ça peut être un magnifique poème.⁶²

En dernier lieu, le dépouillement de la presse autour des années 1960 révèle que le terme de « poétique » est le meilleur qualificatif qui puisse être accordé à un film pour attester de sa valeur. Cet adjectif est attribué à la plupart des films de nos trois cinéastes, à commencer par *Nice Time*. À sa suite, *Ramuz, passage d'un poète* est défini comme un « documentaire-poème », ceci afin d'adresser « des compliments sincères au scénariste comme à l'imagier »⁶³. *L'École* bénéficie de la même appréciation, car il montre « d'une manière poétique la vie et le travail dans les écoles [...] »⁶⁴. Même et surtout la grosse production belge *les Seigneurs de la forêt* reçoit cette récompense de la critique :

En effet, *les Seigneurs de la forêt* n'est un film « documentaire » que parce qu'il n'existe encore aucun qualificatif pour définir une telle œuvre. Je suggère pour ma part ce terme qui vient immédiatement à l'esprit lorsqu'on sort d'une telle projection, de « poème cinématographique ». [...] Bien que, dans son résultat, *les Seigneurs de la forêt* soit un « document » au sens le plus élevé du mot.⁶⁵

Brandt lui-même invoque ce qualificatif pour parler de ses propres films : « C'est un grand poème [*les Seigneurs de la forêt*], et c'est un document vrai, unique, sur les rapports de l'homme, de l'animal et de la nature. »⁶⁶ Référence en vogue, le poème, genre littéraire,

61 Entretien avec Goretta, *op. cit.*

62 Entretien avec Tanner, *op. cit.*

63 Jean Nicollier, « Ramuz, passage d'un poète », *Gazette de Lausanne*, 2 mars 1961.

64 Alain Buholzer, « La Suisse à la "Triennale" de Milan. Trois Genevois (deux architectes et un cinéaste) présentent le premier film suisse en polyvision », *la Tribune de Genève*, date non repérée. Voir dossiers de presse de la Cinémathèque suisse, enveloppe *L'École*.

65 Richard Loewer, « Avant-première exclusive de *L'Express* : les *Seigneurs de la forêt* du cinéaste neuchâtelois Henry Brandt : une réussite comparable à celle du "Monde du silence" », *L'Express*, date non repérée. Voir dossiers de presse de la Cinémathèque suisse, enveloppe *les Seigneurs de la forêt*.

66 C.P. Bodinier, « *Les seigneurs de la forêt* œuvre d'un cinéaste chaux-de-fonnier », interview de Henry Brandt, source non repérée. Voir dossiers de presse de la Cinémathèque suisse, enveloppe *les Seigneurs de la forêt*.

sert de faire-valoir au cinéma suisse autant sous la plume des critiques que dans le discours des cinéastes.

Ainsi, par cette connotation sublimatoire qu'est le terme « poétique », le documentaire échappe au principal reproche qui lui était habituellement asséné, celui d'être « didactique et statistique »⁶⁷.

Tactique empreinte de l'air du temps, la lettre signée des trois cinéastes exhorte l'Exposition à encourager le « documentaire poétique », seul à même de relancer la production cinématographique nationale, car seul cinéma provoquant l'émotion des spectateurs :

L'élément émotif est lui-même au centre de notre conception du cinéma, et cette poésie, telle que nous l'avons définie plus haut, est la seule façon, le seul moyen de faire sortir le documentaire du domaine de l'information pour atteindre celui de l'expression et de l'émotion. Ainsi notre projet répond d'une part au besoin actuel de développer un cinéma national et d'autre part paraît pouvoir s'accorder sur plusieurs plans avec les objectifs que se fixe l'Exposition, tels qu'ils sont définis dans la brochure.⁶⁸

Tentative de se faufiler dans un cadre contraignant et inventif, celui d'une exposition oscillant entre consensus et liberté d'expression, les réalisateurs orientent leur discours afin de convaincre la direction de la manifestation. La lettre est le reflet de cet exercice tactique paradoxal, car elle tente de remplir deux objectifs : profiter à l'Exposition et profiter de l'Exposition en encourageant le cinéma national. Mais promouvoir le cinéma national, est-ce inciter « un moyen d'expression artistique et personnel d'un cinéaste » ?⁶⁹

Questions d'argent et rhétorique du combat

Le problème du financement est bien sûr abordé, car tout projet pour aboutir doit être chiffrable. Cependant la solution reste évasive. Tanner, dans sa lettre, concède que les questions d'argent posées par ces films résument à elles seules la situation financière du cinéma suisse : « ces courts métrages, pour le moment, ne sont qu'extrêmement rarement produits en Suisse. »⁷⁰

⁶⁷ Voir l'argument de Tanner, « le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸ Tanner, Brandt, Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 3.

⁶⁹ Tanner, « le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », *op. cit.* p. 1.

⁷⁰ Alain Tanner, *ibid.*, p. 1.

Tanner propose de faire contribuer une grande entreprise qui, pour sa propre notoriété, présenterait ces films sous un titre général en échange de sa promotion et de la garantie de la projection des films à l'Exposition⁷¹. De plus, les films pourraient connaître un destin hors de leur contexte de départ, devenant le vecteur de promotion de l'Exposition nationale suisse et de l'entreprise mécène⁷². Cependant, pareil projet ne fait que déplacer la question du financement.

C'est à Richterich qu'il incombe de proposer de potentiels exposants à la direction. Les cinéastes bénéficient de son soutien providentiel, puisqu'il fait l'intermédiaire entre eux et les trois directeurs. Un premier entretien a lieu le 27 mars 1961 entre Tanner, Richterich et Jean-Jacques Demartines⁷³.

Richterich, pour défendre au mieux les trois réalisateurs, lorsqu'il rend compte du premier entretien, reprend parfois au mot près leur argumentaire. Il insiste sur le fait que l'Exposition constitue un tremplin professionnel pour les aspirants exposants. Étant donné que « les cinéastes sont sans doute ceux qui rencontrent le plus de difficultés à exercer librement leur art », une participation à l'Exposition leur reviendrait de droit⁷⁴. Selon lui, la manifestation doit favoriser ceux qui cherchent à exprimer artistiquement la vie suisse, comme ces « jeunes réalisateurs romands travaillant dans le même esprit et qui formeraient une école de documentaire suisse »⁷⁵. Si Tanner, Brandt et Goretta paraissent être les personnes compétentes pour cette mission, c'est que leur parcours professionnel semble faire foi. Richterich se charge de le rappeler à la direction.

MM. Tanner, Brandt (qui vient de terminer un film sur la vie d'un instituteur neuchâtelois)⁷⁶ et Goretta (réalisateur d'un admirable court-métrage sur *la Grande Dixence*) désireraient tour-

⁷¹ « Le meilleur moyen de financer une série de films de ce genre, en dehors d'éventuels appuis officiels serait de trouver une grande industrie qui serait disposée, pour le prestige, de présenter elle-même ces films sous un titre général, si l'on pouvait donner l'assurance qu'ils trouveraient place dans le cadre de l'Exposition. » dans Tanner, *ibid.*, p. 3.

⁷² « Relevons également que ces films, s'il est essentiel qu'ils soient présentés en exclusivité lors de l'Exposition, dans le cadre des manifestations culturelles, pourraient par la suite être largement diffusés par d'autres moyens, tels que : exploitation commerciale normale, écoles, festivals étrangers, ambassades de Suisse à l'étranger, etc. » dans Alain Tanner, Henry Brandt, Claude Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 3.

⁷³ Jean-Jacques Demartines est alors directeur administratif à la TSR.

⁷⁴ René Richterich, « Note sur l'entretien du 27.3.61 entre M. Tanner, cinéaste, et MM. Demartines et Richterich », 28 mars 1961, page unique, dans AFS, fonds *Expo 64*, versement JII.10, 1000/1212, carton 3/6, dossier 53.

⁷⁵ René Richterich, *ibid.*

⁷⁶ Il s'agit de *Quand nous étions petits enfants* (1961) qui illustre la vie d'un instituteur de campagne et les activités des habitants de la vallée de la Brévine.

ner une demi-douzaine de documentaires qui seraient projetés dans le cadre du centre culturel. Chaque œuvre reviendrait à environ 50 000 frs.⁷⁷

Richterich contourne habilement la question cruciale de l'argent en proposant non pas à l'Exposition de financer les films, mais de trouver un investisseur auprès d'une grande entreprise suisse, suggestion de Tanner. L'idée est de concevoir une demi-douzaine de films de 50 000 francs suisses chacun, une somme considérable sur laquelle Richterich ne se fait aucune illusion⁷⁸.

Le financement de tels films paraît pourtant difficile dans notre pays et il appartient à la direction de décider si elle peut encourager et patronner d'une manière ou d'une autre un projet de ce genre.⁷⁹

Il revient donc désormais au Comité directeur de trancher. Richterich lui conseille vivement d'accepter, car si le talent de jeunes réalisateurs ne trouve pas de soutien en Suisse, il ira se déployer à l'étranger⁸⁰.

Lors du second entretien du 9 septembre 1961 entre Tanner, Goretta et Richterich, l'objectif n'a pas changé. Il s'agit toujours de créer un cinéma artistique en Suisse à l'occasion de l'Exposition nationale⁸¹. Mais il apparaît que financer six films de 50 000 francs chacun est trop coûteux. Et donc, lors de ce second entretien, la somme demandée est six fois plus modeste : 50 000 francs pour faire débiter le projet (en espérant pouvoir combler le reste du budget grâce bon vouloir d'entreprises mécènes). Comme le précise Tanner « En fait, c'est tout le problème du cinéma national et de son financement qui se pose ici. »⁸² À quelle situation fait-il référence ?

⁷⁷ René Richterich, « Note sur l'entretien du 27.3.61 entre M. Tanner, cinéaste, et MM. Demartines et Richterich », *op. cit.*

⁷⁸ Soit environ 200 000 francs français de l'époque, par film. Pour donner un ordre de grandeur, au début des années 1970, un film coûte en moyenne 100 000 francs suisses (Chiffre tiré de Hervé Dumont, Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, Hauteville, G. Attinger, 2007, p. XXXIII).

⁷⁹ Richterich, « Note sur l'entretien du 27.3.61 entre M. Tanner, cinéaste, et MM. Demartines et Richterich », *op. cit.*

⁸⁰ « Si l'on ne parvient pas à lancer un tel mouvement, on risque de voir à l'Exposition les traditionnels documentaires suisses qui n'intéressent plus personne, alors que de jeunes réalisateurs pleins d'idées originales et qui ont quelque chose à dire seront obligés d'accepter des offres étrangères. » Richterich, *ibid.*

⁸¹ Il est, en outre, prévu d'instaurer une programmation de films « que l'on n'a jamais l'occasion de voir dans une salle de spectacles », en collaboration avec F. Buache. Ce projet aboutira à la création du Cinéma central de la section « l'Art de vivre » que Buache partageait avec Jean-Pierre Dubier de la fondation du Cinéma scolaire et populaire suisse (CSPS). (Voir Richterich, « Note sur l'entretien du 9 septembre 1961, au Château, Lausanne, avec MM. Tanner et Goretta », 9 septembre 1961, p.1, dans AFS, fonds *Expo 64*, versement JII.10, 1000/1212, carton 3/6, dossier 53).

⁸² Tanner, « Le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », *op. cit.* p. 1.

La recherche d'un mode de financement pour le cinéma suisse est une question bien connue, décisive pour les cinéastes, car la prise en compte des conditions de réalisation est fréquente dans la presse. Lorsque Brandt résout ce problème par la réalisation de films de commande, Landry ne manque pas de préciser que cela ne discrédite en rien l'œuvre du cinéaste.

Henry Brandt n'est plus l'homme auquel on impose un cahier des charges précis. Certes, la *Chance des autres* est un film de commande. Ce n'est pas un film publicitaire comme toujours on l'entend dans notre pays, mais une « information ». [...] Nous sommes beaucoup plus près du mécénat que de la « commande ». ⁸³

Ce qui n'empêche pas Landry d'espérer un autre mode de financement : « Le jour viendra où une firme importante de notre pays s'adressera à un cinéaste en lui laissant toute liberté, non seulement dans le traitement, mais aussi dans le choix du sujet. » ⁸⁴ En effet, la commande est intéressée : qu'elle soit formulée par une institution, une association, une entreprise en encore une exposition nationale, elle cherche à faire connaître ses commanditaires, ou populariser ses idées ou ses projets. Elle se différencie donc du mécénat (pour autant qu'il puisse être désintéressé). La réalisation de la commande n'est donc pas laissée à la seule inspiration du commandité. Celui-ci a des comptes à rendre s'il souhaite recevoir un financement en échange duquel il répond à certaines attentes, admet les contraintes, assume un cahier des charges, à moins que sa notoriété soit telle qu'il soit plus rentable de lui laisser toute liberté. Landry insiste donc sur la liberté laissée à Brandt, car elle est indicatrice de son statut d'artiste reconnu comme tel.

La commission d'élaboration de la loi de 1962 sur le cinéma s'est constituée et les discussions sont nourries ⁸⁵. La presse témoigne son soutien aux cinéastes en dénonçant l'absence de ressource financière et de débouché engendrant l'expatriation, avec l'exemple de *Nice Time* :

Son caractère [à Alain Tanner] l'empêchait de rester dans notre pays où il ne pouvait trouver le moyen de s'exprimer par le cinéma. [...] C'est l'étranger qui lui a donné la possibilité de se

⁸³ Freddy Landry, « Un film nouveau : *la Chance des autres* », *la Feuille d'avis de Neuchâtel*, 28 décembre 1962.

⁸⁴ Freddy Landry, *ibid.*

⁸⁵ Tanner fait partie de cette commission. Il y représente l'Association des réalisateurs suisses fondée, selon lui, dans le but d'obtenir une place légitime au sein de cette commission. Entretien avec Alain Tanner, *op. cit.*

révéler dans le métier difficile, mais combien passionnant de cinéaste. [...] C'est en effet dans la capitale anglaise que le jeune réalisateur genevois (et son camarade Goretta) a trouvé ce que son pays ne pouvait lui donner. [...] Le résultat s'appellera *Nice Time*, œuvre commune et incisive [...]. Le court métrage qui fait quelque bruit en Angleterre et en France, passe naturellement totalement inaperçu dans une salle du quartier genevois, et reçoit un prix au Festival de Venise en 1957. [...] Sa passion du cinéma est toujours aussi vivace, malgré les vicissitudes d'une profession pleine d'aléas et de difficultés.⁸⁶

Le métier de réalisateur est décrit comme une bataille quotidienne. Richard Loewer va jusqu'à parler de lutte dans l'un de ces articles sur *les Seigneurs de la forêt* :

Un film est un dur combat [...] Car il y a des années qu'Henry Brandt, âgé aujourd'hui de 37 ans, se bat avec acharnement. Avec la technique tout d'abord. [...] Puis avec les capitaux ou, si vous voulez, les employeurs. [...] Les moyens financiers qu'exige la réalisation d'une œuvre cinématographique interdisent la démarche de dilettante. [...] Et pourtant Brandt était parti seul, caméra en bandoulière, sans moyen ni argent ou presque. Du Niger, il a ramené les *Nomades du Soleil*. [...] Et ce fut là son premier vrai combat [...].⁸⁷

Deux films étendards : *la Suisse s'interroge* et *les Apprentis*

La démarche, telle que formulée par les cinéastes, n'aboutit pas, en raison selon Tanner, Goretta et Dolly Duc, alors secrétaire de direction⁸⁸, de l'absence de soutien financier. Tanner raconte :

Ils étaient assez ouverts [...], mais très vite, ils nous ont dit : [...] On a absolument rien dans nos budgets qui nous permette de faire ce genre de choses. Donc du fric, faut en trouver ailleurs.⁸⁹

⁸⁶ Alain Buholzer, « Ramuz évoqué par le Genevois Alain Tanner », *la Tribune de Genève*, 11-12 mars 1962.

⁸⁷ Richard Loewer, « Le secret de Henry Brandt réalisateurs neuchâtelois des *Seigneurs de la Forêt* », *Coopération*, 17 juin 1959.

⁸⁸ Dolly Duc, rare femme détenant un poste à responsabilité à l'Exposition. Elle est secrétaire générale de « La voie suisse » en charge de la préparation des documents destinés aux Archives fédérales suisses, puis devient Préfet-substitut du district de Lausanne en 1986.

⁸⁹ Entretien avec Tanner, *op. cit.*

Les Apprentis (1964)

L'investissement financier initial nécessaire à l'avènement d'un cinéma indépendant, point que soulève l'élaboration de la loi de 1962, devient l'obstacle majeur à la réalisation d'un projet conçu pour donner un nouveau souffle au cinéma suisse. Et cela même dans une exposition nationale disposant d'un budget considérable. Il est clair alors que la manifestation opte pour un cinéma support de son discours plutôt que pour un cinéma d'expression. Et en effet, suite à cette rencontre entre Tanner, Brandt et Goretta avec l'Exposition nationale suisse, la direction va collaborer avec le seul Brandt. Elle lui commande une série de courts métrages, *la Suisse s'interroge* qui occupera une des sections de « La voie suisse », secteur idéologiquement et géographiquement central de la manifestation⁹⁰. Brandt aurait été choisi en raison de « sa souplesse d'esprit » et son lien d'amitié avec Richterich qui vient également de Neuchâtel⁹¹. D'autre part, le cinéaste compte à son actif plusieurs films de commande et est donc « rompu à l'exercice ».

La direction de l'Exposition va convenir également de projeter en avant-première mondiale *les Apprentis* de Tanner qui lui tenait à cœur et qui figure déjà dans les lettres.

La Suisse s'interroge et *les Apprentis* sont, selon Buache, deux films contre la

tendance des Suisses à se réfugier dans l'inconscience douillette et le haut standing apparent, d'où naît l'égoïsme en même temps que l'indifférence à l'égard du monde et de l'Histoire. [...] Ils montrent la voie que devrait suivre une production helvétique débarrassée enfin du folklore alpestre et du sentimentalisme satisfait.⁹²

Si les deux films traitent de questions problématiques en Suisse (l'apprentissage, l'opposition ville-campagne, l'immigration, la hausse frénétique des loyers, le manque de main-d'œuvre qualifiée, la vieillesse laissée pour compte, les méfaits de la course à la consommation, la dégradation de l'environnement, le manque d'implication de la Suisse face au reste du monde), tant *les Apprentis* que *la Suisse s'interroge* sont des œuvres de commande et, de ce fait, se distinguent de films indépendants⁹³. En effet, les règles du jeu sont fixées par les commanditaires, en l'occurrence un comité de patronage sous la présidence de Jean de Senarclens pour *les Apprentis* et la direction de l'Exposition pour *la Suisse s'interroge*.

⁹⁰ *La Suisse s'interroge* se compose de cinq courts métrages : *la Suisse est belle*, *Problèmes*, *la Course au bonheur*, *Croissance* et *Ton pays est dans le monde*.

⁹¹ Entretien de l'auteur avec Dolly Duc, secrétaire de direction, du 13 novembre 2007.

⁹² Buache, *le Cinéma suisse*, op. cit., pp.13-14.

⁹³ Il ne sera question ici que du cas particulier de ces deux films sans tenir compte d'autres films importants en cette année 1964, comme *Siamo italiani* (*Nous sommes Italiens*) d'Alexandre Seiler qui traite du sort des travailleurs étrangers en Suisse, un sujet brûlant.

Au début des *Apprentis*, le générique renseigne sur les membres de ce comité de patronage ou « Groupement pour la réalisation d'un film sur l'apprentissage » : la Fédération horlogère, l'Association métallurgique suisse, le Groupement industriel fribourgeois, la Société pour le développement de l'économie suisse, l'Union des industriels en métallurgie du Canton de Genève, l'Association patronale suisse des constructions de machines, Pro Juventute, le Groupement des métallurgistes vaudois, l'Union centrale des associations patronales suisses, les CFF (Chemins de fer fédéraux) et la FOMH (Fédération des ouvriers sur métaux et horlogers) « ont collaboré à la réalisation d'un nouveau film »⁹⁴.

Parmi les industriels sollicités lors du projet commun aux trois cinéastes, certains s'intéressent de près au film sur les apprentis, en raison des difficultés à recruter : « Ce qu'ils voulaient [explique Tanner], c'était faire de la propagande, faire un film de retape. [...] J'ai hésité. [...] Et comme je n'avais plus d'argent, j'ai dit : d'accord, je le fais. »⁹⁵ *Les Apprentis* qui, au passage, est qualifié par la presse de « constat poétique », aurait coûté 200 000 francs⁹⁶. Le comité d'industriels avance la moitié de cette somme, un quart est à la charge du Département Fédéral de l'Intérieur et des cantons. Teleproduction, maison de production à Zürich fondée par Reni Mertens et Walter Marti, finance le dernier quart⁹⁷.

Relatif à leur mode de production, les deux films oscillent entre liberté d'expression et conformation aux commanditaires. Tanner déclare :

Un film comme *les Apprentis* a été une affaire qui a foiré ; il avait fallu deux ans pour la mettre sur pied avec des commissions et des sous-commissions à n'en plus finir. On a été battu par les conditions.⁹⁸

Pourtant, ni Tanner ni Brandt ne se révèlent être de simples tâcherons. Tanner d'emblée s'oppose à faire de son film une propagande pour recruter plus d'apprentis et prend le risque de décevoir ses commanditaires comme lui-même :

J'étais pris au piège. [...] Le film n'est pas bon parce que [...] le projet était bancal. [...] Je faisais un compromis où j'étais battu [...] et eux aussi !⁹⁹

⁹⁴ Voir le générique de la copie du film conservée à la Cinémathèque suisse.

⁹⁵ Entretien avec Tanner, *op. cit.*

⁹⁶ François Rochat, « *Les Apprentis* d'Alain Tanner : une date pour le cinéma suisse », *Gazette de Lausanne*, 6 juillet 1964.

⁹⁷ Ces chiffres sont tirés de Hervé Dumont, Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, *op. cit.*, p. 7 (sans mention de sources).

⁹⁸ « Entretien avec Alain Tanner », *Travelling*, numéro suisse, n°28, février/mars/avril 1971, p. 33.

⁹⁹ Entretien avec Alain Tanner, *op. cit.*

Cette prise de risque apparaît lorsque l'apprentie Edwige de Mollens déclare frontalement à la caméra : « On est trop jeune pour choisir un métier. [...] J'ai pas du tout réalisé ce que pouvait être un apprentissage. [...] C'était trop tard pour revenir en arrière [...] et j'avais ma fierté. »¹⁰⁰

Quant à Brandt, *la Suisse s'interroge* est le résultat d'incessantes négociations (de 1961 à 1964)¹⁰¹. Les tensions se concentrent sur la durée des films et sur certaines thématiques qui au fur et à mesure des six scénarios sont progressivement abandonnées¹⁰².

Guido Cocchi, architecte de « La voie suisse »¹⁰³ ayant conçu l'enfilade de cinq salles obscures qui caractérise le dispositif de projection, se souvient :

Chaque semaine, on allait en « 2CV » [celle de Richterich] remonter le moral de Brandt. Il nous disait : Regardez, je suis arrivé à six minutes, c'est formidable. Et je répondais : Mais il y a la moitié du temps en trop. Il faut couper.¹⁰⁴

Le point de vue de Brandt apparaît dans un entretien avec Landry qui ne sera publié qu'en partie, en raison de la volonté du cinéaste à ne pas engendrer de « polémique » :

Au début, on me demandait de faire des films de trente secondes, une minute, au maximum. L'histoire de ces films a d'abord été une longue lutte du réalisateur contre les commanditaires pour obtenir une plus longue durée, par ruse et persévérance, pour arriver à trois minutes cinquante secondes.¹⁰⁵

100 Voir l'interview d'Edwige de Mollens dans le film.

101 Au sujet des spécificités de *la Suisse s'interroge* et de son processus de conception, voir Alexandra Walther « *La Suisse s'interroge* en question », *Décadres*, n°11, décembre 2007, pp. 101-111.

102 Il existe sept scénarios dont six (excepté le premier projet daté du 11 décembre 1961, demeuré introuvable) sont conservés dans le fonds Camenzind, aux Archives de la Construction Moderne (ACM), École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL). Cote : 51.03.001.

103 Guido Cocchi, architecte responsable de « La voie suisse », a, par la suite, supervisé la construction de nombreux bâtiments de l'Université de Lausanne.

104 Entretien de l'auteur avec Guido Cocchi, 27 novembre 2007.

105 Entretien de Landry avec Brandt, pour *Coopération*, 17 octobre 1964, p. 7 de la version intégrale. Cet entretien, document inédit de treize pages où sont conservées les questions posées à Brandt ainsi qu'une lettre d'accompagnement adressée à Ruth Dreifuss – future conseillère fédérale alors journaliste à *Coopération*. Cette lettre de Landry, datée du 2 septembre 1964, spécifie qu'il ne s'agit pas de publier l'intégralité de l'interview : « Je tiens à l'avertissement qui précède les films de l'Expo. J'y tiens à l'égard de Brandt, qui s'est exprimé franchement, mais ne voudrait absolument pas participer à une polémique. » Il s'agit de la polémique autour de l'affaire Gulliver (Voir Caroline Favre, « Le Malaise helvétique à l'Expo 64 : Gulliver au pays de l'autocensure », mémoire de Licence, Université de Genève, 1999). Cet entretien, suite à de nombreux remaniements, est publié dans *Coopération* : « Henry Brandt cinéaste suisse », interview de Freddy Landry du 17 octobre 1964. La version intégrale est conservée à la Cinémathèque suisse, bibliothèque, archives papier, dossier Henry Brandt versé par Éric Jeanneret.

Les adolescents à problème, le divorce, l'alcoolisme, le suicide, la solitude, la peur des idées audacieuses et nouvelles, l'hospitalité helvétique réservée selon Brandt aux riches, « le travail-opium »¹⁰⁶, les mères de famille confrontées à la conciliation travail-enfants, l'enseignement supérieur réservé à une certaine classe ; toutes ces questions sont écartées¹⁰⁷.

Il y a eu diverses interventions. Pour la 2, [deuxième séquence intitulée *Problèmes* et qui suscita de nombreuses discussions quant à son contenu dénonciateur de dysfonctionnements sociaux] j'avais fait un scénario plus net, plus violent [...] on a dû se résigner à s'occuper de quatre problèmes seulement, sur lesquels tout le monde ou à peu près est d'accord. J'aurais voulu dire, dans ce pays qui crève d'abondance, [qu'] il y a des gens qui crèvent de faim. [...] Ce sont en particulier les manœuvres qui ont plus de deux enfants. Il y a là des problèmes très délicats : ce sont des choses que je voulais dire... [...] J'aurais voulu dire que la maladie, dans certains cas, pouvait ruiner des gens. J'aurais voulu dire que les mères de familles doivent travailler.¹⁰⁸

Étant donné que les films sont l'œuvre d'une exposition d'envergure nationale, leur portée critique est déjà bien audacieuse : « J'avais très peur, cela me semblait hardi dans le cadre d'une exposition. Cela reste hardi quand-même, même si on se rend compte après coup qu'on aurait pu aller plus loin. »¹⁰⁹

Les deux films reçoivent un excellent accueil de la presse. Si *la Suisse s'interroge* connaîtra une audience de plus de deux millions de spectateurs *les Apprentis*, bien qu'ayant trouvé un distributeur, est, en dehors de sa projection à l'Exposition, un échec public et commercial¹¹⁰. Jamais les courts métrages ne sont qualifiés de films de commande. Si Brandt s'arrange pour passer sous silence les contraintes liées à la conception de *la Suisse s'interroge* en allant jusqu'à dire : « Je ne le considère pas comme un film de commande »¹¹¹, *les Apprentis* suscite le débat autour de la liberté accordée ou non à Tanner¹¹². « Le film qu'il

106 « Travail-opium », l'expression fait référence non seulement à Karl Marx mais à Boris Vian : « Le travail est l'opium du peuple et je ne veux pas mourir drogué »...

107 Henry Brandt et sa collaboratrice Jacqueline Veuve, « Étude du projet "La Suisse s'inquiète" », 14 mars 1962, dans ACM, fonds *Camenzind*, pp. 3-4. Cote : 51.03.001.

108 Entretien de Landry avec Brandt, *ibid.*, pp. 8-9.

109 *Ibid.*, p. 10.

110 Jacques-Olivier Matthey, « Henry Brandt, pionnier du "nouveau cinéma suisse" ? », mémoire de Licence, Universités de Lausanne et Neuchâtel, 2003, p. 34. Sans mention de source pour ce chiffre.

111 Entretien de Landry avec Brandt, *ibid.*, p. 10.

112 Voir Anne Cendre, « Avant-première à l'Exposition nationale *les Apprentis* d'Alain Tanner, ouvrent une voie nouvelle à la production suisse. Un groupe d'industriels romands a assuré la moitié du financement sans exiger de publicité », *la Tribune de Genève*, 24 avril 1964 ; Freddy Buache, « Le signe d'un renouveau », *la Tribune de Lausanne*, 3 mai 1964 ; François Rochat, « Pour un nouveau cinéma suisse, un débat à l'Exposition nationale », *Gazette de Lausanne*, 30 mai 1964 ; Paul Glardon, « *Les Apprentis* Le film d'Alain Tanner présenté à l'Exposition Nationale », *le Semeur Vaudois*, 4 juillet 1964 ; etc.

La Course au bonheur (1964)

a réalisé se distingue nettement des films de commande qui constituent la majorité des œuvres cinématographiques suisses ». ¹¹³ Et même lorsque le film apparaît décevant, « le talent de Tanner n'est pas mis en cause, c'est seulement le mode de production qu'il faut incriminer. » ¹¹⁴

Au travers de la presse, le film sert d'exemple à suivre : « C'est une belle démonstration de ce que l'on peut faire chez nous lorsqu'on a du talent et pas d'argent. » ¹¹⁵ Il est honoré de la distinction de « poétique » à plusieurs reprises : « Mais rassurez-vous, le film de Tanner n'a rien du documentaire ennuyeux et rébarbatif. [...] Ce film est si habilement teinté de réalisme et de poésie ». ¹¹⁶

Tanner et Marti dans une interview, ne mentionnent en rien le compromis décevant et la prise de risque que fut le projet. Au contraire, *les Apprentis* devient la preuve qu'il est possible de faire « un film qui n'est pas une simple commande mais répond à une volonté créatrice autonome » ¹¹⁷. Ainsi, les films créent l'événement et sont une opportunité de faire savoir qu'il peut y avoir en Suisse « un nouveau type de réalisation » ; « une génération de réalisateurs qui ont quarante ans et qui voient le monde d'une nouvelle manière » ; « des messages nouveaux » ; « que le cinéma n'est plus considéré chez nous, uniquement comme une affaire » ; « qu'il existe maintenant en Suisse un nouvelle équipe de producteurs et de cinéastes qui veulent une évolution » ¹¹⁸.

La presse ainsi que les dires de Brandt, Tanner et Marti ignorent la dimension de commande pour *la Suisse s'interroge* comme pour *les Apprentis*. Car ces films servent de porte-parole pour faire croire à un cinéma « moyen d'expression artistique et personnel d'un cinéaste », dans l'espoir que celui-ci advienne vraiment ¹¹⁹.

« Faire exister le cinéma suisse »

Dans son article sur le cinéma suisse de 1945 à 1965, Rémy Pithon propose deux films emblématiques, *Die letzte Chance* (1946) et *Charles mort ou vif* (1969) comme bornes indicatrices.

¹¹³ Pierre Biner, « À l'Expo : Vif succès du film de Tanner sur *les Apprentis* », *Journal de Genève*, 3 juin 1964.

¹¹⁴ Raymond Zamot « Au Festival de Locarno La Suisse présente : *les Apprentis* », *l'Express*, 30 juillet 1964.

¹¹⁵ René Dasen, « Les Apprentis », *la Nouvelle Revue de Lausanne*, 6 juin 1964.

¹¹⁶ Jacques Pilet, « *Les Apprentis* : les jeunes dans leur vie de tous les jours », *Domino*, 13 juin 1964.

¹¹⁷ Interview d'Alain Tanner et Walter Marti par Henri-Charles Tauxe, « L'éveil du cinéma suisse. Alain Tanner *les Apprentis* », *Gazette de Lausanne*, 18-19 avril 1964.

¹¹⁸ Interview d'Alain Tanner et Walter Marti par Henri-Charles Tauxe, *ibid.*

¹¹⁹ Alain Tanner, « le Cinéma dans le cadre de l'Exposition nationale », *op. cit.*, p. 1.

« Entre ces deux dates, existe-t-il un cinéma suisse ? », se demande-t-il¹²⁰. La question ironise à propos de la représentation convenue d'une période du cinéma suisse semblant, à première vue, peu productive. Ce discours trouve sa raison d'être dans les controverses de cette époque : il s'agit paradoxalement de débattre autour de l'existence du cinéma suisse pour attirer l'attention afin de lui offrir de meilleures conditions d'existence.

Tanner et Brandt, venus s'exprimer à la radio dans l'émission *Cinémagazine*, dénoncent la situation du cinéma suisse et, surtout s'accordent par cette prise de parole significative, une visibilité.

C'est en imposant un certain nombre d'auteurs de films qui auront pu s'exprimer librement que notre cinéma pourra sortir des frontières, commencer à sortir à l'étranger et vraiment exister.¹²¹

Jusque dans cette lettre des trois le cinéma est personnifié : il a besoin d'un « esprit » afin d'être « enfin adulte »¹²². S'agit-il de propos stratégiques dont le terme « exister » vient exprimer l'urgence de certaines mesures ?

En recherche de reconnaissance et de considération, ceux précisément qui faisaient alors vivre le cinéma suisse relaient ces questions « existentielles » qui ont l'avantage de servir leurs intérêts : pour que le cinéma suisse se développe, ses artisans doivent pouvoir le pratiquer librement. Pour exercer librement leur activité, ils ont besoin de soutien financier pour se détacher du film de commande. Enfin, pour bénéficier d'une aide pécuniaire, le cinéma suisse doit posséder le statut d'art et ses réalisateurs celui d'artiste, ce qui ne peut advenir sans la liberté d'expression et la reconnaissance à la fois des citoyens suisses et de la loi. Dans cet ordre d'idée, Buache dira : « le mot "cinéma" ne figurait pas dans la Constitution Fédérale. Or, lorsque le mot n'est pas là, la chose n'existe pas ! »¹²³

De ce fait, si les réalisateurs démentent l'existence du cinéma suisse, c'est précisément pour acquérir de meilleures conditions de travail. L'usage rhétorique du terme « exister » vise à attirer l'attention du public et de la Confédération.

120 Rémy Python, « Le cinéma suisse de 1945 à 1965, étude d'un isolat culturel », *op. cit.*, p. 139. *Die letzte Chance (la Dernière Chance)* (1946) de Leopold Lindtberg et *Charles mort ou vif* (1969) d'Alain Tanner sont deux films dont le succès dépassent les frontières helvétiques. Le premier conforte la Suisse dans son mythe de nation accueillante pour les persécutés de la guerre, tandis que le second se revendique du « nouveau cinéma suisse ».

121 Interview d'Alain Tanner et Henry Brandt, cinéastes, à propos de la situation difficile du cinéma suisse dans l'émission radiophonique *Cinémagazine*, 12 février 1964 (Archives de la Radio Suisse Romande).

122 Tanner, Brandt, Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 3.

123 Buache, « Années soixante-dix : la guerre froide » dans Tortajada, Albéra (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, *op. cit.*, p. 127.

1895 /
n° 54
février
2008

141

Cette dynamique engendre une agitation croissante autour du cinéma helvétique débouchant sur l'élaboration d'une loi le concernant spécifiquement¹²⁴. Les trois cinéastes, ainsi que François Bardet, Jean-Jacques Lagrange, Herbert E. Meyer, Walter Marti, Reni Mertens unissent leurs efforts. Lors d'une de leur rencontre, trois décisions sont prises.

1. Fonder une association de réalisateurs de films, dont le but serait l'établissement d'une Loi fédérale d'aide au cinéma.
2. Prendre contact avec Alexander J. Seiler, afin d'associer les Suisses allemands.
3. Proclamer que le vieux cinéma suisse est mort et que nous sommes le « nouveau cinéma suisse ».¹²⁵

1895 /
n° 54
février
2008

Le 9 octobre 1962, les statuts de l'Association suisse des réalisateurs de films sont adoptés. En 1963, la loi votée entre en application.

La première moitié des années soixante est une période charnière car transitoire ; elle est aussi déterminante dans l'avènement d'un *autre cinéma* né en partie de l'obstination d'une jeune génération de cinéastes¹²⁶.

Il apparaît dès lors que ce cinéma suisse *existait* car chacune des actions de Tanner, Brandt, Goretta et d'autres, allaient en ce sens. Certes pour en juger, la réalisation de films peut paraître la manifestation la plus patente, mais la production n'est pas l'unique indicateur d'un mouvement culturel en gestation. Se faire entendre dans les médias, contribuer à l'élaboration d'une loi d'aide, mettre en place un réseau dont les compétences diverses démultiplient les forces d'impact et acquérir une visibilité inédite dans une exposition nationale, sont des initiatives capitales à cet égard¹²⁷. Ainsi, une fois l'analyse détachée de

142

¹²⁴ Comme le mentionne la lettre, leur projet se veut « un stimulant pour l'avenir du cinéma suisse, au moment où cet avenir fait l'objet de tant de discussions [...] » dans Tanner, Brandt, Goretta, « Projet de film pour l'Exposition nationale 1964 », *op. cit.*, p. 2.

¹²⁵ Voir Franz Ulrich, « Walter Marti, Reni Mertens et leurs films » dans Irène Lambelet (dir.), *L'Unité des contraires. Reni Mertens, Walter Marti*, dossier Pro Helvetia, Lausanne, Éditions d'en bas, 1989 (Texte disponible sur le site : <http://www.langjahr-film.ch/teleprod/docs/wm-rm-fu-f.htm>).

¹²⁶ Les contours de cette jeune génération dépassent bien entendu les figures de Tanner, Brandt et Goretta ainsi que tous les cinéastes mentionnés dans le présent texte. Jacques Rial, François Bardet et Jean-Louis Roy fondent, par exemple Les films de l'Atalante, qui fait partie de « l'histoire des occasions perdues », qu'est, selon Buache, l'histoire du cinéma suisse jusqu'à l'avènement de la loi sur le cinéma de 1962 (Buache, *le Cinéma suisse*, *op. cit.*, p. 143).

¹²⁷ Voir d'une part l'enquête menée par Buache avec entretiens de Henry Brandt, Jean-François Hauduroy, François Bardet, Jacques Rial, Jean-Louis Roy, Alain Tanner et Jean-Pierre Guéra. (« Espoirs et misères du cinéma romand », *la Tribune de Lausanne*, 27 novembre 1960). D'autre part, les interviews de Tanner, Brandt, Marti, Landry et d'autres dans l'émission radiophonique *Cinémagazine* (interview d'Henry Brandt, jeune cinéaste suisse, à propos de sa participation au film *les Seigneurs de la forêt*, 10 mars 1959 ; interview d'Alain Tanner et Henry Brandt, 12 février 1964, *op.cit.* ; interview de Walter Marti, producteur, à propos de sa collaboration au film d'Alain Tanner, *les Apprentis*, 19 mai 1964 ; interview de Freddy Landry, critique de cinéma, à propos du bilan de la semaine d'étude cinématographique à Brunnen, 13 octobre 1964, etc.).

l'énumération du petit contingent de films et de ce constat suranné que « le cinéma suisse n'existe pas »¹²⁸, les années 1950 jusqu'à l'Exposition nationale apparaissent comme décisives. Année cruciale voire même « année zéro » du « nouveau cinéma suisse » selon Felix Aeppli, l'an 1964 symbolise l'apogée, au travers de l'Exposition nationale, du renouveau culturel amorcé après guerre¹²⁹. Le paysage cinématographique suit, dans une moindre mesure, cette tendance.

La lettre signée des trois ainsi que les documents afférents apportent un éclairage tangible sur cette période charnière¹³⁰ contribuant à relativiser la notion de « nouveau cinéma suisse ». En effet, l'adjectif « nouveau » suppose qu'il y ait eu un *ancien* cinéma suisse. Or ce n'est pas tant à la faveur d'une rupture entre l'ancien et le nouveau que par un effort continu, qu'un *cinéma différent* peut émerger. Et Tanner, Brandt et Goretta jouent un rôle prépondérant dans cette transition. Les sources exposées mettent en évidence les multiples jalons d'un processus générateur du « nouveau cinéma suisse ». Ainsi est conféré à cette notion son juste statut, celui d'objet d'étude historique et historiographique¹³¹. Objet d'histoire puisque initialement, le « nouveau cinéma suisse » est une formule rhétorique promotionnelle, employée par les acteurs (réalisateurs, producteurs et journalistes) qui voulaient qu'un cinéma « neuf » s'affirme, comme dans le cas paradoxal des *Apprentis*¹³².

Ainsi, l'initiative de Tanner, Brandt et Goretta reflète une époque de gestation où la représentation du cinéma évoquée est tantôt utilitaire tantôt « poétique ». Arrimés à une circonstance contraignante (une exposition), confrontés à des exigences de « représentation

128 Tortajada relève « ce constat souvent répété dans ces années » jusqu'en 1969 (comme l'atteste le titre d'un entretien avec Claude Champion et Yves Yersin : « Y'a-t-il un cinéma suisse ? », *la Tribune de Lausanne*, 27 février 1969. Voir Dumont, Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, op. cit., p. XV).

129 Felix Aeppli, « Das Jahr nul des neuen Schweizer Film », *Art + Architecture en Suisse*, 1994, pp. 60-65.

130 À propos de période charnière, la majeure partie des ouvrages généraux sur le cinéma suisse s'ouvrent ou s'achèvent significativement autour de la moitié des années soixante. (Voir Buache, « Le cinéma romand dès 1960 », *Cahier de l'Alliance culturelle romande*, n°34, 1987 ; Freddy Buache, *Trente ans de cinéma suisse, 1965-1995*, Paris, Centre G. Pompidou, 1995 ; Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse : films de fiction 1896-1965*, Cinémathèque suisse/Hervé Dumont, 1987 ; Hervé Dumont, Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, op. cit. ; Stephan Portmann, *Der neue Schweizerfilm (1965-1985)*, Freiburg, Universitätsverlag, 1992 ; Martin Schaub, *L'Usage de liberté : le Nouveau Cinéma suisse : 1964-1984*, Lausanne, L'Age d'homme, 1985 ; Werner Wider, Felix Aeppli, *Der Schweizer Film, 1929-1964. Die Schweiz als Ritual*, 2 vol. Zürich, Limmat-Verlag, 1981).

131 Une étude historiographique autour de la notion de « nouveau cinéma suisse » permettrait de comprendre à partir de quand cette formule a été employée par les historiens, critiques et essayistes du cinéma ainsi que les enjeux qu'elle recouvrait.

132 Voir l'affiche des *Apprentis* : « c'est du nouveau cinéma suisse ».

1895 /
n° 54
février
2008

144

LES ap PREN TIS

réalisation **Alain Tanner**

production **Reni Mertens**
Walter Marti
distribution **Rialto Film Zch**

c'est du nouveau cinéma suisse

L'affiche des *Apprentis* ne mentionne pas le comité de patronage. Le film se réclame du « nouveau cinéma suisse »

nationale » (la manifestation est officielle), les trois cinéastes, tout en tenant compte de ces contraintes, proposent la voie du « documentaire poétique ». Cette revendication désigne déjà l'aspiration à un cinéma « d'auteur » plus qu'il n'en définit la démarche ou la direction qui sera prise. En effet c'est avant tout la réalisation de longs métrages de fiction qui feront advenir un cinéma suisse reconnu au-delà des frontières et dont Tanner et Goretta seront deux acteurs majeurs.

1895 /
n° 54
février
2008

145