

CinémAction

CINEMAS D'AVANT-GARDE

EXPERIMENTAL ET MILITANT

Dossier réuni par Guy HENNEBELLE – Raphaël BASSAN



REVUE TRIMESTRIELLE – N° 10-11 – PRINTEMPS-ETE 1980 – 45 F.

Papyrus
éditions

UN CINEMA INSCRIT DANS LA MOUVANCE D'UN COURANT INTERNATIONAL

par René Bauermeister

René Bauermeister, né en 1930 à Neuchâtel, Suisse. Travaux expérimentaux dans le domaine du film, de la vidéo et de la photographie.

Le cinéma suisse a toujours souffert à l'échelon matériel, d'un état de pauvreté chronique. Le fait n'est donc pas nouveau, les subventions allouées par la Confédération n'atteignant jamais le seuil minimal à partir duquel s'instaure une politique cohérente d'aide à la création cinématographique.

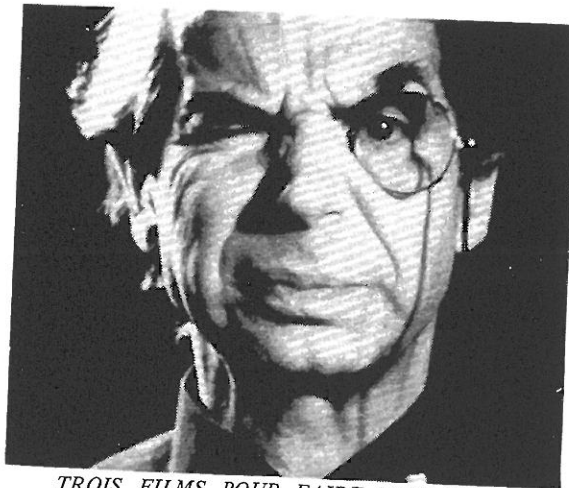
Aux yeux d'un public international, le cinéma suisse n'existe que par les longs métrages de fiction qu'il exporte. Certains de ses réalisateurs ont ainsi acquis une large audience. Si l'on songe que cette production, jouissant d'une certaine cote, connaît aujourd'hui encore de graves difficultés, on imagine quelle doit être la situation d'un cinéma de recherche, marginalisé à l'extrême et ne bénéficiant que rarement d'une aide officielle. Il détient le triste privilège de représenter le secteur le plus défavorisé du cinéma suisse.

Tracer le profil de cette frange du cinéma helvétique, c'est aussi constater l'indifférence que suscite ce genre de recherche dont les motivations n'apparaissent pas avec l'évidence et la linéarité auxquelles sont habitués les amateurs de 7^e art.

Le problème le plus urgent qui reste à résoudre est celui de l'information du public. On constate que la carence d'infrastructures adéquates et le cloisonnement culturel contribuent à enfermer le film marginal dans les limites trop circonscrites.

Des points de repère

Le cinéma suisse expérimental ne présente pas des caractéristiques spécifiquement nationales. Il s'inscrit dans un contexte plus large qui trouve des répondants dans l'avant-gardisme international de divers mouvements artistiques. Le fait est intéressant car l'opinion et la critique réagissent souvent comme si le film expérimental relevait davantage d'une problématique de l'art que d'un concept cinématographique. Cela s'explique dans la mesure où



TROIS FILMS POUR FAIRE RIRE JAUNE
LES GENS QUI PISSENT FROID, de Erwin HUPPERT.

l'élargissement des codes filmiques est lié au processus de rejet des structures périmées. Une certaine ambiguïté due à l'interférence des codes picturaux contribue à maintenir l'équilibre.

Cette forme d'expression non conventionnelle répond à un besoin profond qui est celui de rompre avec des habitudes entérinées par l'usage et de régénérer une grammaire visuelle et sonore trop longtemps soumise aux stéréotypes. Il n'est plus concevable qu'une production originale, libre et vivante continue d'être systématiquement ignorée et tenue à l'écart des circuits cinématographiques.

Un public, une diffusion ?

Il est difficile de juger de l'impact réel du film de recherche. Les confrontations d'une certaine importance sont trop rares et trop sélectives. Il ne reste guère que les "Journées cinématographiques de Soleure" qui permet-

tent, une
zon com
du 35 m
fiction y
film mar
que que l
pris. Il fa
même si
assez mal
en "dents

Signalé
l'initiative
tia" qui,
organise c
projection
per aux
Une plus
béré du s
sent ces n
retenus sc
régions du
sur l'aveni
en peu de
vant ainsi
indispensal
vocation n

Une m
d'autres ci
sées qui te
nexion n'a
le cinéma
réalisateurs
tistes, pein
graphes qu
ler et en
pique.

Des films,

Ce rapid
exhaustif. I
essentiels d
tainement c

Le grou
/Schaad, s'e
sant et réa
min. et Wi
29 min. Ces
nouvelles, u
quels n'étai
Cinéma-spec
ventions et
Les canevas
prétexte à
transgresse

Nach Ric
Klopfenstein
son thème,

tent, une fois l'an, d'effectuer un tour d'horizon complet. On y projette tous les formats du 35 mm au super-8. Le long métrage de fiction y voisine avec le documentaire et le film marginal. Cela est d'autant plus sympathique que l'on n'y décèle ni contraintes ni partis pris. Il faut en savoir gré à Stephan Portmann, même si certains esprits chagrins supportent assez mal les impératifs d'une programmation en "dents de scie".

Signalons et encourageons chaleureusement l'initiative prise par la Fondation "Pro Helvetia" qui, dans le cadre de "Cinéma en marge", organise chaque année à Paris des séances de projection. La formule adoptée essaie d'échapper aux inconvénients majeurs des festivals. Une plus grande ouverture et l'abandon délibéré du système de la compétition caractérisent ces nouvelles options. En outre, les films retenus sont ensuite projetés dans différentes régions du pays. De grands espoirs sont fondés sur l'avenir de cette manifestation qui a pris en peu de temps un essor considérable, prouvant ainsi qu'elle est devenue une tribune indispensable pour la promotion du film à vocation non commerciale.

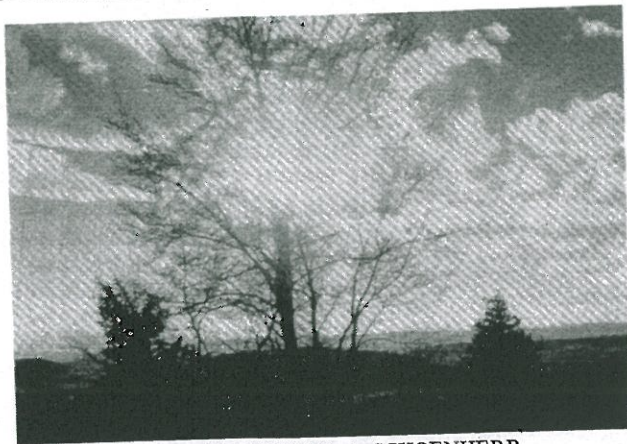
Une mini-diffusion est aussi assurée par d'autres circuits culturels, galeries d'art et musées qui touchent un public initié. Cette connexion n'a rien de surprenant si l'on sait que le cinéma de recherche compte parmi ses réalisateurs une proportion appréciable d'artistes, peintres, sculpteurs, graphistes et photographes qui contribuent largement à renouveler et enrichir l'iconographie cinématographique.

Des films, des réalisateurs

Ce rapide survol n'a pas la prétention d'être exhaustif. Il tente de montrer quelques aspects essentiels d'une production et comporte certainement des lacunes et des oublis.

Le groupe AKS, Aebersold/Klopfenstein/Schaad, s'est manifesté dès 1966 en produisant et réalisant *Umleitung* /16 mm/b + n/20 min. et *Wir Sterben Vor* (1967) /16 mm/b+n/29 min. Ces deux films introduisent des notions nouvelles, un ton et une liberté d'écriture auxquels n'était pas habitué le cinéma helvétique. Cinéma-spectacle percutant qui fourmille d'inventions et sollicite fortement l'imagination. Les canevas du western et du film policier sont prétexte à un exercice de style qui parodie et transgresse constamment les limites du genre.

Nach Rio /35 mm/b+n/14 min. de Clemens Klopfenstein montre, également, au travers de son thème, la fuite d'un vieux truand blessé.



ROBERT WALSER, de SCHOENHERR.

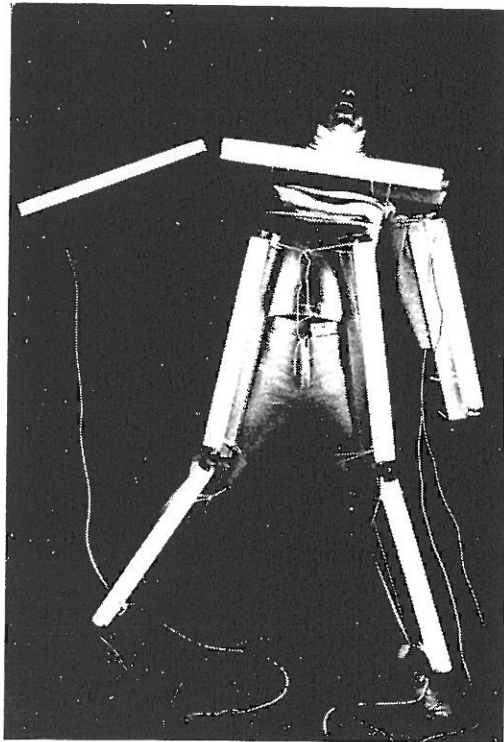
l'intention de dépasser et de démythifier des clichés. Le dernier film de Klopfenstein *Geschichte Der Nacht* /16 mm/b+n/60 min. est une remarquable réussite. Cette suite de plans filmés de nuit, en milieu urbain et dont on ne discerne jamais les raccords est fascinante par sa continuité filmique et son pouvoir évocateur. Le réalisateur définit ainsi son concept : "L'expérimentation se passe dans l'intellect du spectateur. Je lui présente des images et des sons dont il organise lui-même les associations." Cinéma expérimental qui laisse toute liberté à celui qui le reçoit.

Point Zero (1971) /16 mm.b + n/4 min. de René Bauermeister met en relation l'agonie d'une mouche, filmée en gros plan, avec des événements de portée internationale, relatés par la voix du speaker lisant un bulletin d'informations. *Processus* (1972) /16 mm/b + n-col/43 min. est un déconditionnement visuel qui s'élabore dans des paramètres incertains tels que l'ambiguïté des apparences de la réalité et des formes spécifiques de la représentation. Suite d'expériences visuelles et sonores qui tentent toutes d'établir un rapport particulier entre le message filmique et la capacité perceptive du spectateur. Tout dans la réalité de la vie et de la matière peut être illusoire ou éphémère, l'intérêt réside dans la focalisation de ces métarmophoses. *Visual Connection* (1973) /16 mm/b+n/7 min. est un film au montage très serré, inspiré par un texte de Lewis Carroll. A la notion de temps réel se substitue, progressivement, par fragmentation des plans et du son, l'arbitraire d'un autre agencement temporel. *Layla in camp, Majnun lying without* (1975), a été co-réalisé avec Herbert Distel. (Voir filmographie H. Distel).

Et expecto mortuorum resurrectionem (1973) /16 mm de Peider A. Defilla est un essai élaboré à partir d'une citation de Karl Jaspers "La situation spirituelle du temps". *Warten* (1975) /35 mm. Quelque chose doit se produire puisque l'on est en situation d'attente, pourquoi ne serait-ce pas la projection d'un film ? *Phantasma* (1974) /8/16/35 mm est un concept filmique pour un nombre indéterminé de projecteurs, fixes ou mobiles avec ou sans écran. Scénographie organisée dont chaque séance est considérée comme un événement unique. *Co-Incidence* (1974) /2 x 16 mm. Deux écrans séparés permettent de suivre optiquement un déroulement musical par l'envoi de signaux projetés en synchronisme, tentative de perception globale du vécu musical. *Visual structure I* (1977) /16 mm/90 min. et *Rauchen und hantieren mit offenem licht und feuer verboten* (1976) /16 mm/b+n/28 min. Ces deux derniers films de Defilla nous incitent à réfléchir sur la transmissibilité de certaines valeurs, de la pertinence et de l'impact des médias sur la psychologie du comportement. *Visual structure I*, dont le propos concerne les effets de la bombe atomique, est un film expérimental à large éventail de significations dont la dimension politique est celle qui se livre le plus aisément mais d'autres desseins, plus complexes y apparaissent en filigrane.

Dans le film d'Herbet Distel *A pornographic movie* (1974) /16 mm/b + n/10,1/2 min.,

PROCESSUS, de René BAUERMEISTER.



la bande son est prépondérante, l'image en plan fixe ne fait que renvoyer à l'argument sonore, très réaliste et fortement chargé d'érotisme. *Dance* (1974) /S-8/col/5 min : trois plans fixes de trois paysages avec leurs lents mouvements naturels, renforcés par la musique. *Layla in camp, Majnun lying without* (1975) /S-8 - 16 mm/col/29 min. coréalisé avec René Bauermeister est un essai d'interprétation d'un contexte islamique dont Billy Brooks a composé la musique.

The Wild Boy (1976) /S-8 - 16 mm/b+n/4 min. s'élabore sur un texte de William S. Burroughs dit par lui-même. La prise de vues est subjective et en étroite relation avec l'écoute du texte. *Das telefon* (1977) /16 mm/col/6 min. possède une dimension fictionnelle remarquable. Tourné sur une période de huit mois, le film relate les différentes phases d'une cure d'amaigrissement. En écoutant au téléphone, une voix masculine racontant des histoires terrifiantes, une jeune femme, incroyablement grosse, commence de maigrir.

Abstrakt I et II (1958-59) /16 mm de Guido Haas sont des films comportant une intervention directe sur la pellicule (dessin et peinture). *Declination I* (1959) /16 mm recourt à l'expression abstraite. *Carceri* (1960) /16 mm/b +n/6 min. Haas nous introduit, avec ce film, dans le monde des visions carcérales inspirées par les gravures de Giovanni Battista Piranesi. *Inclinations* (1966) /16 mm/b+n/6 min. Partant de la technique du film sans caméra utilisée par Len Lye et McLaren, Haas aidé par sa femme découvre un nouveau procédé. Des microstructures se formant directement dans l'émulsion de la pellicule peuvent être conduites d'une façon calligraphique après une manipulation chimique préalable et une modification de l'émulsion. Haas décrit ainsi son processus de travail : "Les matériaux bruts d'images et de structures étirées, ainsi produites, sont classées par groupes selon leurs vibrations et leurs possibilités de mouvements filmiques, après quoi, ils sont sélectionnés et montés en suivant la conception plastique et le rythme de la partie correspondante." Ce film constitue la première application de ce procédé. *Anamorphosis* (1967) /16 mm/col/6 min. Le phénomène optique de l'anamorphose est utilisé ici de manière originale et abstraite sous une forme éminemment filmique.

Spiegelei (1969) /16 mm/b+n/col/9 min. de Isa Hesse est un jeu abstrait d'images et d'eau où le mélange des couleurs suggère les reflets naturels de la lagune de Venise et du lac de Zürich. *Monumento Moritat* (1969) /16 mm/b +n/7 min., ou l'esprit posthume des statues et

des mc
allema
Der ro.
homme
sa voi
mes, r
rive pe
princip
bande
que et
/3 min
té var
Julie j
Julie
se, m
dans
résurg
avenir
Tril
(1950-
pert. l
fluenc
vre.
court
film
/16 m
sique
d'anni
et de
détest
plus j
taire e
/16 m
quelq
se/16
solide



81 000 UNITS, de Dieter MEIER.

des monuments. Court métrage satirique, texte allemand de Isa Hesse et orgue de Barbarie. *Der rote blau* (1971) /16 mm/col/20 min. : un homme, le mime Roy Bosier, essaie de suivre sa voix intérieure et de résoudre ses problèmes, mais il est constamment distrait et n'arrive pas à se concentrer. Les couleurs oscillent principalement entre le rouge et le bleu et la bande son est composée uniquement de musique et de bruits. *Tell Spott* (1973) /16 mm/col/3 min. A propos de l'hymne national, publicité vantant les vertus de la Suisse vaillante. *Julie from Ohio* (1978) /16 mm/col/30 min. Julie vit à New-York, elle est call-girl, serveuse, modèle et enseigne le yoga. Elle plonge dans son passé. Itinéraire intérieur ou les résurgences éclairent sa vie présente et son avenir.

Trilogie de la moitié du XX^e siècle (1950-60) /16 mm/b+n/24 min. d'Erwin Huppert. Impressions des années cinquante. L'influence surréaliste, une certaine manière de vivre. *Pa..Pa..Pillon* (1963) 16 mm/col/6 min. court métrage d'animation caricaturant le film publicitaire. *Les inutilitaires* (1965) /16 mm/b+n/8 min. et *Ca c'est du classique* (1966) /16 mm/col/3 min. Autres films d'animation traitant respectivement de la guerre et de l'imagerie picturale classique. *J'aime, je déteste* (1969) /16 mm/b+n/2 min. La forme la plus judicieuse et la plus inventive du commentaire en contrepoint. *Pour toi mon amour* (1970) /16 mm/col/3 min. Trois titres, trois langues et quelques pensées désabusées. *Film russe* /16 mm/b+n/6 min. De beaux paysages et de solides vigneronnes suisses traités "à la russe".

1800 km/h. (1972) 6 mm/col/3 min. Caractéristique : le commentaire n'a rien à faire avec les images. *Die gebirgslandschaft* (1974) 16 mm/b+n/2 min. 90 secondes de commentaire, un huitième d'image. *Trois films* (1974) 16 mm/col/2 min. Quand la provocation fait rire jaune des gens qui pissent froid. *Texte : Bakounine*, (1977) 6 mm. Encore et toujours des flambées terroristes dans le monde. Huppert essaie d'apporter quelques éclaircissements en juxtaposant un "Texte" de Bakounine avec de doux paysages où l'on voit un homme travaillant la terre.

I (68) 16 mm/b+n/muet/8 min. de Werner von Mutzenbecher présente un répertoire de formes filmées en extérieur et en intérieur. *II* (69) *Kunst-Halle* /16 mm/b+n/7 min. Un regard sur le Musée de Bâle entièrement vide. *III* (71) 16 mm/b+n/15 min. Film en trois volets-destruction ou transformation d'objets usuels-actions diverses avec des personnages-un homme, une femme, immobiles. *IV* (72) *Gehen USW.* /16 mm. Marcher sur les pieds, les genoux, se glisser sur une chaise, etc., dans une salle vide. *V* (73) *Malen* /16 mm/b+n/muet /6 min. Peindre une toile blanche (débordant le cadrage) avec de la peinture noire. *VI*, (73) *Fenster* /16 mm/b+n/4 min. : deux fenêtres vues de l'intérieur, divers mouvements de caméra. Son de la rue. *VII* (73) *Speigelfilm* /16 mm/b+n/muet/15 min. : un homme se regarde cinq fois dans un miroir. *Filmografie I* (69-73) /16 mm/b+n/muet/8 min. : des fragments de films précédents, traités et montés différemment. *VIII* (74) *Pfeilbogen* /16 mm/b+n/8 min. : film en trois parties-divers types de rencontre (masculin-féminin)-tendresse-tirer à l'arc seul, tirer à l'arc à deux. *IX* (75) *Schlachtlof* /16 mm/col/20 min. : les abattoirs de la ville de Bâle. Plans très longs, divers mouvements de caméra. *XI* (78) /16 mm/b+n/15 min. Des rues, des maisons, des usines, des intérieurs, des gens, des paysages, des photos, des chutes de films S-8 (refilmées en 16 mm) provenant d'un voyage aux USA, etc. Dans ses notes cinématographiques von Mutzenbecher écrit : "Mes films sont des suites d'images montées de manière associative à la façon d'un texte lyrique, d'un poème. J'ai la conviction qu'il est possible de s'exprimer et de se faire comprendre avec des images sans fil narratif évident. Le renoncement au principe de l'action implique la recherche de structures formalo-psychiques produisant des suites dynamiques."

Dieter Meier a une filmographie comportant environ une trentaine de titres. Mentionnons, ses deux films les plus importants : *108'000 Units* (1972) /16 mm/col/120 min. et *81'000 Units* (1974) /16 mm/col/43 min.

Les films de Hans Helmut klaus Schoenherr ne peuvent se résumer sous la forme de synopsis. Ce travail de recherche totale sur la matière filmique est difficilement réductible. L'auteur structure ses films selon des schémas de photogrammes, sorte de partition régissant l'organisation rythmique du tournage et du montage. Schoenherr est l'inventeur de ce système. Il cumule les fonctions d'opérateur, d'ingénieur du son et de monteur. Sa filmographie étant particulièrement importante, nous ne la citerons que partiellement : *Das nervose Kino* (1974), *Das Schwarze Kino* (1974) et surtout l'extraordinaire *Robert Walser* (1974-77), variations formelles sur la vie du célèbre écrivain.

Jalousie (1967) 16 mm/col/13 min. de Hans-Jakob Siber est un film abstrait réalisé sans caméra. Le réalisateur grave des lignes, directement sur la pellicule couleur vierge, à l'aide d'une technique personnelle. *Arise like a fire!* (1971) 16 mm/col/13 min. est une oeuvre abstraite réalisée sur amorce translucide. *Die sage vom alten hirten xeudi und seinem freund reiman* (1974) 16 mm/col/65 min. Le film s'est pratiquement élaboré de lui-même et presque sans scénario. La musique "The Mandrake Memorial" sert de point de départ. Les périodes de tournage de cette oeuvre relatant l'univers de la montagne, de ses habitants et de sa végétation se sont étendues sur deux années.

Lilith 16 mm/col/35 min. de Kurt Aeschbacher, banal quant à son sujet, une jeune femme s'en allant faire, dans un cabaret, un numéro de striptease, est intéressant par le traitement chimique de l'émulsion. La technique de la solarisation et du virage donne de surprenants effets d'ambiances colorées.

C'était un dimanche en automne (1971) 16-35 mm/col/7 min. de Claude Champion. Chaque jour la caméra filme en plan fixe, durant quelques instants. Le paysage se modifie imperceptiblement, le jardin, les arbres, le lac, la lumière sont autant d'impressions fugitives qui évoluent au fil des prises de vues.

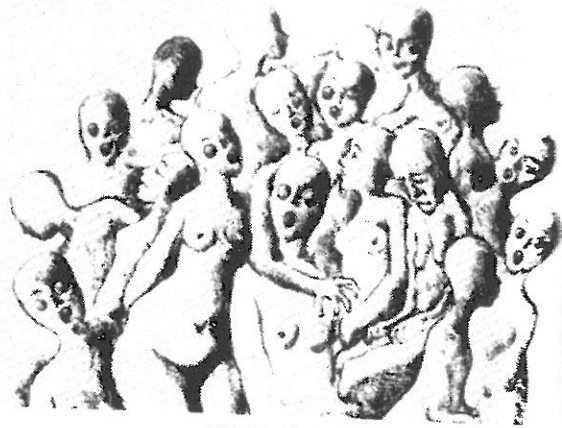
Ffft (1967) 16 mm/col/10 min. de Kurt Gloor est une parodie de spot publicitaire.

Portrait (1973) 16 mm/b+n/13 min. de Steff Gruber. La partie peut-elle être représentative du tout, portrait individuel ou portrait de masse ?

Blumengedicht (1967) 16 mm/col/6 min. de Peter von Gunten. Artifice et métaphore.

Fed-Up (1969) 16 mm/col/11 min. de Villi Herman est un travail expérimental de fin d'études à la "London Film School".

Nelly (1970) 16 mm/b+n/12 min. de Françoise Jacquenod. Beaucoup de partenaires pour la jeune femme qui garde toujours les yeux bais-



ANIMA, de Gisèle ANSORGE.

sés. Jeu de mains raconté en gros plans.

Pic-Nic (1967) 16 mm/b+n/8 min. de Georg Radanowicz nous montre l'appétit gargantuesque du peintre zurichois Friederich Kuhn. *Mottensack* (1967) 16 mm/b+n/27 min. a pour coauteur Klaus Zaugg. Le climat méditerranéen stimule particulièrement les deux autres.

Zusammenstoss (1968) 16 mm/b+n/10 min. de Reto Andrea Savoldelli. La camera, comme moyen de réflexion, comme agent perturbateur dans les relations humaines.

Fingerübung (1968) 16 mm/b+n/5 min. de Robert Schär. Consommer une main, tranquillement, doigt après doigt en prenant garde de ne pas avaler l'alliance *Cave canem* (1971) 16 mm/b+n/10 min Il n'y avait d'abord qu'un seul chien dans la voiture...

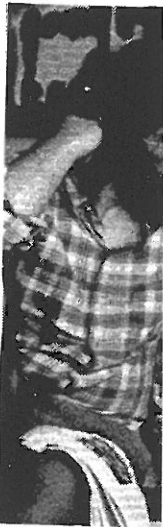
Sag mir wo dû stehst... (1971) 16 mm/col/5 min. de Hans-Ulrich Schlumpf. Le "Livre suisse de la Défense civile" attend, à sa façon, au mode de vie indien. A la manière d'un spot TV.

Collage I (1968) 16 mm/col/6 min. de Sebastian C. Schroeder. Un cocktail original de hippies et de flics dans l'Ouest des Etats-Unis.

Death and dumb (1970) 16 mm/b+n/muet/6 min. de Marcel Schupbach ne présente pas une histoire continue, le film est cependant constitué par une suite logique d'images qui définissent quatre séquences principales.

Direttissima (1972) 16 mm/b+n/2 min. d'Iwan Senn. Petit essai érotique montrant la conquête d'une femme en 1 min. et 57 secondes.

Firebird (1969) 16 mm/col/4 min. de Peter Stampfli. Oeuvre réalisée comme partie du film *21 Schweizer Kunstler*. *La Ligne Continue* 1974/16 mm/col/8 min. est un élargissement à



D.

la dimens
de Stamp
signalisati
chaussée.

perçus dar

Augerl

mas Moll e

recherche

sphère réél

quel elle ;

visuelle de

présence h

sations dif

rement de

matique.

Vision

45 min. de

per à l'es

essaie de r

l'oeil et d'e

dant ses m

sonores fo

masqués pa

lui indiqua

approxima

quences, ai

bout avec l

L'auge

réalisateur

oeuvre est,

te d'un n

ainsi qu'ur

langage pse

cinéma de

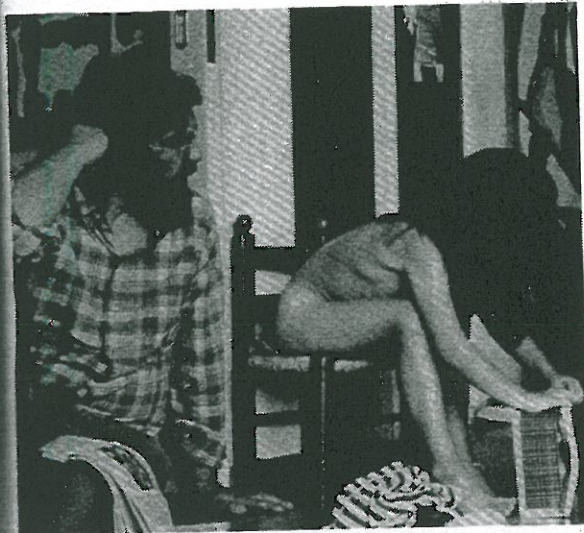
n'est ni une

Perspectives

On le remarque, cette production expérimentale revêt des aspects très diversifiés qui vont d'une remise en question totale de la syntaxe cinématographique à des investigations plus formalistes. Mais, au travers des moyens utilisés et du travail effectué sur la matière filmique, on retrouve la préoccupation constante d'une approche fondamentalement différente du médium postulant l'élargissement des systèmes de codification et impliquant d'autres modes de lecture et de déchiffrement.

L'un des traits distinctifs de cette forme d'expression originale consiste en l'exploitation maximale du potentiel imaginaire du spectateur. On conçoit aisément tout ce qu'il peut y avoir d'antinomique entre la participation réelle et l'attitude passive, généralement de mise dans la salles obscures. Cet état de fait pourrait être corrigé, en partie, par une meilleure information du public qui éveillerait et susciterait un plus vif intérêt à l'égard du cinéma de recherche et permettrait, peut-être, à ce dernier de s'insérer dans des habitudes et des pratiques sociales plus courantes.

René BAUERMEISTER



DAS KAPUTTE KINO, de SCHOENHERR.

la dimension cinématographique de la peinture de Stampfli Le thème en est un élément de signalisation routière: la ligne peinte sur la chaussée. Suite dynamique de signes abstraits perçus dans le mouvement et la vitesse.

Augenlied (1976) 16 mm/col/43 min. de Thomas Moll et René Ramp représente un travail de recherche considérable. L'image-symbole d'une sphère réfléchissant l'environnement dans lequel elle gravite est le signe-clé, la constante visuelle de l'oeuvre. On perçoit des indices de présence humaine et animale au travers des sensations diffuses qui jalonnent ce film particulièrement dense dans sa forme et son unité chromatique.

Vision of a blind man (1969) 16 mm/col/45 min. de Fredi M. Murer. Cherchant à échapper à l'esthétisme du cadrage, le réalisateur essaie de ne pas concevoir son film à partir de l'oeil et d'en amplifier les conséquences en guidant ses mouvements de caméra sur des sources sonores fortuites. Murer a donc filmé les yeux masqués par des lunettes opaques. Un opérateur lui indiquait la direction de la visée et réglait approximativement la focale du zoom. Les séquences, ainsi filmées, ont été montées, bout à bout avec le son synchrone.

L'auge (1972) 16 mm de Jacques Thévoz. Le réalisateur parle lui-même de son film: "Cette oeuvre est, tout à la fois, un essai de découverte d'un nouveau langage cinématographique ainsi qu'une tentative de démythification du langage pseudo-littéraire qui régit les codes du cinéma de fiction. *L'auge* (document-fiction) n'est ni une fiction, ni un documentaire".

UNE SUISSE AU-DESSUS DE TOUT SOUPCON ...

par Jean-Pierre Brossard

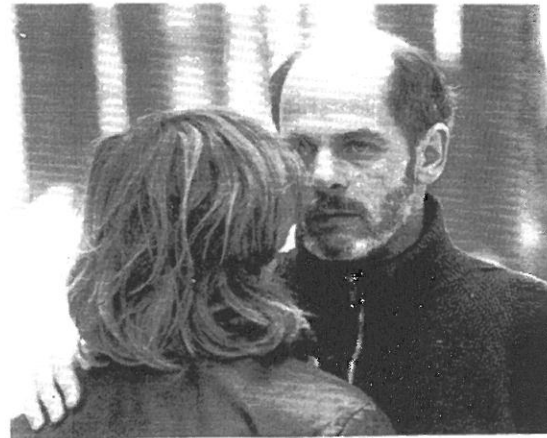
Jean-Pierre Brossard, critique, directeur du festival de Locarno, secrétaire général de la Fédération Internationale des Ciné-Clubs a collaboré au N° 8 de "CinémAction" : "Cinemas de l'émigration".

"La découverte de la Suisse comme réalité sociologique est l'un des mérites essentiels du nouveau documentaire suisse" déclarait Alexander J. Seiler lors d'une rétrospective regroupant les films les plus importants de ces quinze dernières années.

Il faut bien avouer que la période qui va de l'immédiate après-guerre, jusqu'aux années soixante n'a rien apporté de bien significatif dans le domaine cinématographique en Helvétie. L'entrée en vigueur le 28 septembre 1962 d'une nouvelle loi d'aide au cinéma fut cependant l'amorce d'un revirement important. Elle ira dans un premier temps, uniquement aux films documentaires, ce qui permettra un certain développement de ce secteur, qui s'était limité presque exclusivement jusqu'alors à la production de films ethnographiques (*Les Nomades du soleil* en 1963, *Les Seigneurs de la forêt* en 1958, de Henry Brandt et plusieurs films de R. Gardi), industriels ou de commande.

Mais ces documentaires avaient essentiellement pour but de vanter la pureté de l'air de nos cimes, la qualité de nos montres ou de notre chocolat, et la précision de nos canons et de nos machines. L'homme y apparaissait comme la fourmi studieuse et appliquée, ayant abandonné avec la signature de la paix du travail entre syndicats et patronat, toute velléité revendicatrice ; il était donc réduit à une fonction purement décorative. Certains auteurs étaient sensibles au facteur de déshumanisation de la société parmi lesquels H. Brandt, A. Tanner, A. Seiler, W. Marti.

L'année 1964 est à considérer comme une année charnière, puisque l'on organisait l'Exposition nationale suisse, vaste entreprise conçue comme un "show" présentant les divers aspects et réalisations de ces vingt-cinq dernières années. L'ensemble était placé sous la devise "Croire et créer".



SCHILTEN, de Beat KUERT.

Henry Brandt

On avait demandé au cinéaste Henry Brandt, auteur d'un documentaire de style cinéma-vérité *Quand nous étions petits enfants* (1961) qui traçait le portrait d'un instituteur dans un petit village jurassien, de tourner cinq films très courts, "pas trop virulents" sur des sujets que l'auteur considérait comme les problèmes de l'heure.

Brandt s'était déjà distingué, aussi bien dans ses études ethnographiques que dans son long métrage documentaire, par un excellent travail s'inscrivant dans une veine humaniste. Très subtilement il reprend, dans sa série *La Suisse s'interroge* (1964) et le premier volet *La Suisse est belle*, les images classiques qu'il fait basculer et il renverse l'image véhiculée jusqu'à présent par l'ensemble d'un cinéma documentaire de pure propagande. Dans les autres volets, il se fait encore plus incisif. Sans remettre fondamentalement notre société en question, il met cependant le doigt sur des

sujets déjà d'air et d'tries, prof famille, s tiers-mon désintéret Il plaçait vers "la lue par dans son depuis lo dans la r il n'arriv marge mi

Alain T

En ce Les App professio filles et c diverses ; mais égal dant vivr che luci regard v quotidien nement : terminé, tableau intention pas ses teur de nesse. O ce film, aberrante la sortie ses.

Alexan

Il en dre J. S dante, a liberté c tante et dans la i pays.

Partai ler a su en Suiss les auto temps u avait op ciateur : travaillé un panc tions vi

sujets déjà cruciaux à l'époque : pollution de l'air et de l'eau principalement par les industries, problèmes de l'environnement, logement, famille, solitude, gaspillage (alors que dans le tiers-monde la population meurt de faim), désintérêt des citoyens pour la chose publique. Il plaçait fort à propos quelques interrogations vers "la course au bonheur" par l'argent voulue par une majorité silencieuse, endormie dans son confort ouaté. Pour la première fois depuis longtemps, le cinéma suisse descendait dans la rue, et trouvait un public attentif mais il n'arrivait toutefois à conscientiser qu'une marge minime de la population.

Alain Tanner

En cette même année Alain Tanner tourne *Les Apprentis*, produit par des associations professionnelles et Walter Marti. Il montre des filles et des garçons poursuivant des formations diverses ; il les suit non seulement au travail, mais également dans leur vie privée, les regardant vivre : cinéma direct qui est une approche lucide de quelques tranches de vie. Le regard vif du cinéaste retient l'atmosphère quotidienne et déjà un certain conditionnement : malgré les difficultés, l'apprentissage terminé, c'est la sécurité d'un bon salaire ! Ce tableau certes incomplet restait en deça des intentions du réalisateur quelque peu brimé pas ses commanditaires, mais il était révélateur de l'état d'esprit d'une partie de la jeunesse. On tenta l'exploitation commerciale de ce film, mais il souffrit d'une programmation aberrante et fut un échec tel qu'il compromit la sortie ultérieure d'autres productions suisses.

Alexandre Seiler

Il en fut ainsi pour *Siamo Italiani* d'Alexandre J. Seiler, produit d'une manière indépendante, afin de pouvoir conserver une totale liberté d'expression. C'est une œuvre percutante et le film le plus directement engagé dans la réalité sociale et économique de notre pays.

Partant des principes du cinéma-vérité, Seiler a su analyser la situation des travailleurs en Suisse avec une telle acuité qu'il indisposa les autorités politiques : on lui refusa longtemps une prime à la qualité méritée. L'auteur avait opté pour le constat révélateur/dénonciateur : en 1964, il y avait plus de 500.000 travailleurs italiens en Suisse. Seiler avait fait un panorama complet des différentes questions vitales, s'était attaché à montrer le vrai

visage de ces hommes, sans choir dans un lourd didactisme ou une abondance de statistiques. Ce film reste aujourd'hui ignoré, uniquement diffusé dans les milieux syndicaux et par les personnes concernées.

Le rejet par le public du fait de certaines images dérangeantes fut encore accentué par la critique cinématographique qui assomma littéralement *Siamo Italiani*. Il fallut donc attendre plusieurs années avant de voir resurgir des films en prise directe sur la réalité.

Dès 1969, on constate pourtant une évolution intéressante. Les cinéastes émus, perturbés, ou influencés par les événements de Mai 68 en France, suivent de plus près l'évolution sociale, en inscrivant une réflexion critique, politique, de la société contemporaine dans la trame de la création. Recourant à un propos allusif ou à un style didactique, plusieurs réalisateurs se distinguent par une ambition plus engagée.

Les répercussions de mai 68 à Zurich : les événements du Globus

En juin 68 à Zurich des groupes de jeunes, allant des "rockers" complètement marginaux, proches des "autonomes", à d'autres plus politisés préconisant des changements sociaux fondamentaux par le réformisme ou la révolution, demandent que la ville mette à leur disposition un bâtiment non encore affecté qui pourrait servir de Maison de la Culture et de centre de rencontres ouvert à tous.

Le président de la ville ne l'entend pas de cette oreille et requiert l'intervention de la police contre les manifestants.

Un film de montage présente les événements et la répression policière qui a suivi et analyse le phénomène sur le plan politique, d'une manière directe, qui refuse l'habituel regard de "neutre objectivité", préconisé par les autorités dans les media. Ce film c'est *Krawall (L'émeute)* (1969). Son auteur Jürg Hassler a non seulement réalisé un film d'agitation voulu comme tel mais il incite en outre à une réflexion politique sur une tranche de l'histoire d'aujourd'hui.

Si *Krawall* se situe dans le cadre urbain de la ville de Zurich, centre financier international géré par les gnomes dénoncés même par la presse américaine, l'œuvre de Kurt Gloor *Die Landschaftsgärtner (Les jardiniers du paysage - 1969)* est tourné exclusivement dans la montagne. C'est l'envers du décor : nos cimes blanches qui servent de toile de fond à notre publicité touristique et les sombres vallées qui

nheim 76, plusieurs professeurs, universitaires à Berne écrivirent une lettre ouverte au maire de Mannheim pour dénoncer le caractère néfaste du film : véritable retour aux chasses aux sorcières qui rappelle étrangement le Mc Carthysme des années cinquante aux USA !

Des films sur divers fronts

Le nombre de documentaires socio-politiques suisses à avoir eu la chance de toucher un large public est réduit. La fiction dans les années 1970 a focalisé l'intérêt de la critique et du public.

Il ne reste donc que la diffusion parallèle (ciné-clubs, syndicats) ou télévisuelle et généralement les documentaires de qualité peuvent bénéficier de ce canal, même s'ils traitent des sujets difficiles (ils sont alors suivis d'un débat contradictoire).

Ainsi *Les fruits du travail* (1977) d'A. Seiler résultat d'un travail de plusieurs années et qui est l'unique document qui traite de l'histoire de la condition ouvrière en Suisse depuis le début du siècle. Le film a été programmé le 1^{er} mai de la même année sur toutes les chaînes nationales. Seiler décrit la "quotidienneté" (comme la nomme Henri Lefebvre) d'une famille dont le père travaille chez Brown Boveri ; il a trois fils et sa femme s'occupe du ménage. L'auteur trace en parallèle l'histoire de la condition ouvrière en Suisse, au moyen des quelques rares documents et photos existants, car même sur les moments importants (grèves, occupations, événements de Genève 1932) il n'existe presque pas de matériel filmique. En contre-point, il décrit la vie d'une famille bourgeoise, celle du cinéaste...

Le film est d'une extrême densité, apportant une foule d'informations et constituant une véritable leçon d'histoire mais il contraint le spectateur à analyser le rapport des événements avec la situation politico-économique de l'époque, ce qui n'est pas toujours facile.

C'est à nouveau sur un film aux intentions politiques claires que viendront s'abattre les foudres des milieux réactionnaires: *Monsieur le Docteur*, réalisation collective d'un groupe de cinéastes, de médecins, de femmes, tournée dans la perspective d'informer en vue d'une "votation" sur la libéralisation de l'avortement en Suisse. Le film montre un avortement filmé en temps réel (8 min), puis présente la discussion dans un village de campagne en réaction au premier épisode. La deuxième partie donne la

parole à diverses femmes ayant subi des avortements.

Ce film, comme beaucoup d'autres que j'ai cités précédemment, a été réalisé avec l'aide du "Filmkollektiv" de Zurich, une société appartenant à plusieurs cinéastes et techniciens progressistes et qui apportait son soutien à tous les projets assez directement politiques. Après plusieurs expériences intéressantes au cours de ces dernières années, aussi bien dans le domaine de la fiction que du documentaire, ce collectif a éclaté en raison de divergences dans la stratégie, et c'est bien dommage car c'est un potentiel de force vive qui s'est dispersé.

Il faut encore citer parmi les dernières réalisations *Aufpassen macht Schule* (1977/78) par le groupe "Droits démocratiques", sur les interdictions de travailler dans l'enseignement signifiées à plusieurs instituteurs en raison de leur appartenance politique.

Les luttes anti-nucléaires ont suscité un long métrage de près de deux heures, intitulé *Goengen - un film sur les mouvements populaires contre l'énergie nucléaire* (1977/78). Tourné essentiellement en super-8 et gonflé en 16 mm, il fait l'historique du développement des mouvements dans notre pays depuis "la marche de Pâques" en 1977, ainsi qu'au rassemblement à Kaiseraugst, puis à Gösgen et Leibstadt. Assez subtilement le film démontre que le mouvement loin d'être manipulé par des révolutionnaires et des gauchistes est le fait de simples citoyens ayant nettement eu l'impression d'avoir été floués.

Les milieux ayant peur des étrangers sont les mêmes qui ont peur des terroristes. Ils avaient préparé un merveilleux projet prévoyant la création d'une super-police (variante CRS en beaucoup plus sophistiqué) qui pourrait intervenir dans tous les points de la Confédération pour réprimer tous mouvements pouvant troubler l'ordre public : sur ce sujet, un groupe S.8 de Zurich a tourné *Le prix de la peur* (1978), sorte de film-collage/pamphlet dans le style de ce qui se réalisait en Allemagne dans les années trente. Utilisant le théâtre de rue, le film fait la démonstration des divers usages d'une police bien organisée pour les répressions de toutes sortes.

Il y a donc encore parfois des raisons d'espérer dans la sagesse démocratique des citoyens helvétiques, même si l'on peut constater à regret que le pouvoir du cinéma politique est assez faible sur une population à l'abri de tous soucis...

Jean-Pierre BROSSARD

De
(1964)

Ce ti
ques ex
mier fil
te cura.
"T'inqu
télévisic
ont été
to Grifi
témoign
cinéma
crivait
schermc

Pour
lie n'en
(69) et
péninsu
sées pol
(Oscar M
Oscil
"l'Auto:
pression
et l'obs
sence d
l'Italie v
et de c
écrans ?

Il est
lien est
quelque
chelle (
quelles
ponctue
Cinéma'
ces film
tera d'è
permett
proche e

Quel
mieux s
films so
pas de s
l'OCC²