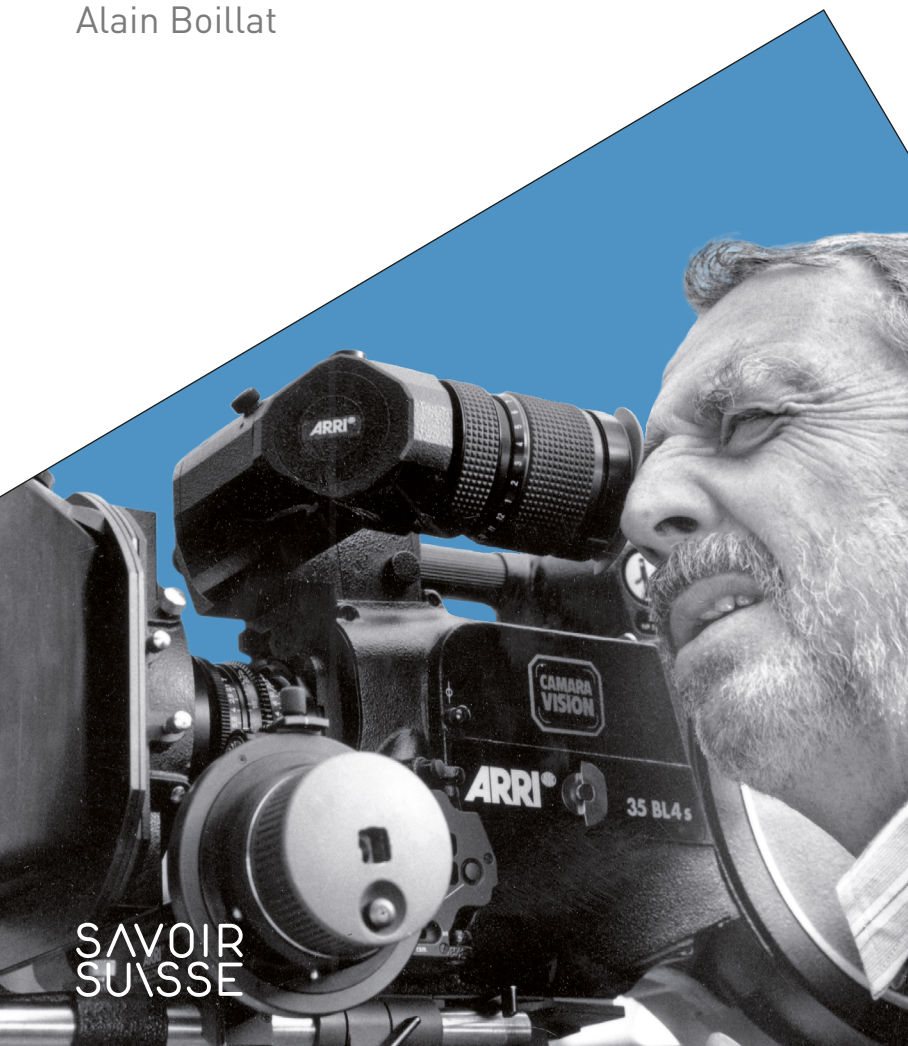


# Alain Tanner

50 ans de cinéma d'auteur

Alain Boillat



SAVOIR  
SUISSE



**Alain Tanner**

## Savoir suisse

Le Savoir suisse publie, sur divers sujets concernant le pays, des ouvrages de référence destinés à un large public. Il vise ainsi à rendre accessibles les travaux de recherche réalisés par les communautés académiques de Suisse ou des auteurs indépendants.

Lancée en 2002, sa collection encyclopédique au format de poche contribue à nourrir le débat public au moyen de données fiables et de réflexions qui situent l'évolution des connaissances dans le contexte européen et international. Elle couvre les domaines suivants : *Arts et culture, Histoire, Politique, Société, Économie, Nature et environnement, Sciences et technologies*. Le *Savoir suisse* propose aussi des biographies dans une série *Figures* et accueille des prises de position personnelles dans une série *Opinion*.

Depuis 2021, il publie également des ouvrages hors collection qui, dans des formats variés et des formes d'expression délibérément décloisonnées, proposent des regards différents sur la Suisse.

Les ouvrages du *Savoir suisse* sont publiés par les Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), sous la direction d'un Comité d'édition qui comprend : Robert Ayrton, politologue et avocat ; Olivier Babel, secrétaire général de LIVRESUISSE ; Julia Dao ; Dominique Dirlewanger, historien, maître de gymnase et chercheur associé à l'Université de Lausanne ; Nicole Galland-Vaucher, professeure honoraire de l'Université de Lausanne ; Véronique Jost Gara, vice-présidente du Comité ; prof. Jean-Philippe Leresche, Université de Lausanne, président du Comité.

Membres honoraires : Jean-Christophe Aeschlimann, journaliste et conseiller en communication, Bâle ; Stéphanie Cudré-Mauroux, conservatrice aux Archives littéraires suisses, Berne ; Giovanni Ferro Luzzi, professeur à l'Université de Genève ; Bertil Galland, journaliste et éditeur ; Nicolas Henchoz, directeur EPFL+ECAL Lab ; Eric Hoesli, ancien professeur titulaire à l'EPFL et ancien rédacteur en chef du *Temps* ; Anne-Catherine Lyon, ancienne conseillère d'État (Vaud) ; Thierry Meyer, conseiller en communication, ancien rédacteur en chef de *24 Heures*.

La publication des volumes du *Savoir suisse* est soutenue à ce jour par les institutions suivantes :

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE – SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE VAUDOISE – FONDATION PITTET  
– FONDATION PHILANTHROPIQUE FAMILLE SANDOZ – FERRING PHARMACEUTICALS  
que l'Association « *Savoir suisse* » et l'éditeur tiennent ici à remercier.

La maison d'édition PPUR bénéficie d'un soutien structurel de l'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE pour les années 2021-2024.

# Alain Tanner

50 ans de cinéma d'auteur

Alain Boillat

SAVOIR  
SUISSE

Conseiller scientifique du Savoir suisse pour ce volume :  
*Frédéric Maire*

Cet ouvrage paraît dans la série *Figures*.

Chargé d'édition du Savoir suisse : *Jean Rime*

Couverture : *Photographie de tournage de L'homme qui a perdu son ombre (1991)*

© *Filmograph – Alain Tanner. Collection Cinémathèque suisse*

Crédits : *Pour toutes les illustrations intérieures de ce volume : © Filmograph – Alain Tanner. Collection Cinémathèque suisse.*

Maquette intérieure, couverture et mise en page : *Kim Nanette*

Impression : *PCL Presses Centrales SA, Renens*

La Fondation des Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR) publie principalement les travaux d'enseignement et de recherche de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), des universités et des hautes écoles francophones.

Savoir suisse, PPUR, EPFL-Rolex Learning Center,  
CM Station 10, CH-1015 Lausanne,  
info@savoirsuisse.org, tél. : +41 21 693 21 30

[www.savoirsuisse.org](http://www.savoirsuisse.org)

Première édition, 2023

© Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne

ISBN 978-2-88915-513-2

ISSN 1661-8939 (Savoir suisse)

Tous droits réservés.

Reproduction, même partielle, sous quelque forme ou sur quelque support que ce soit, interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

# TABLE DES MATIÈRES

- 1 Le cinéma « selon Tanner » \_\_\_\_\_ 9  
Une reconnaissance internationale • Les voies de la transgression
  
- 2 Parcours d'un cinéaste \_\_\_\_\_ 21  
Tanner avant la fiction – *L'expérience londonienne* – *Retour en Suisse : les documentaires de commande* – *Autour de l'Expo 64* (Les apprentis) – *L'« école » du reportage télévisuel à la TSR* – *Tanner et le Groupe 5* • *Charles mort ou vif* (1969), un film-manifeste • La période John Berger (1966-1976) • *Messidor* (1979) : l'adieu (provisoire) à la Suisse • Parenthèses et bifurcations (1981-1983) : l'Irlande et le Portugal • La collaboration avec Myriam Mézières (1976-2002) • La période Bernard Comment (1996-2003)
  
- 3 Transgression des conventions narratives \_\_\_\_\_ 83  
Le modèle « brechtien » des années 1970 • Tanner *versus* scénario ? • Des films « sans » scénario ? • Entre les mailles du récit canonique • La perte des repères • Citations, discontinuités
  
- 4 Transgression des normes de genre \_\_\_\_\_ 109  
Lémancipation des personnages féminins – *La reconnaissance sociale et l'indépendance économique* – *Quelques limites du caractère progressiste des représentations genrées* – *Manifestations du désir féminin* • Victimes de la violence masculine • Voix de narratrices

5	L'ici ou l'ailleurs _____	131
	Primat du lieu et constat d'un « non-lieu » • Couples d'espaces en tension • Espaces du couple	
6	L'héritage d'Alain Tanner _____	143
	La transmission par les « pères » • Faire comme si, pas comme ça • Paul reviendra	
	Filmographie d'Alain Tanner _____	153
	Bibliographie _____	155

À Freddy Buache (1924-2019)  
et Alain Tanner (1929-2022)

## **Remerciements**

Mes remerciements à Vincent Annen, Pierre-Emmanuel Jaques, Jean-Philippe Leresche, Jeanne Modoux et Achilleas Papakonstantis pour leur relecture avisée, à Gérard Ruey pour sa disponibilité et à Alain Tanner pour l'autorisation de reproduction des images qui illustrent cet ouvrage. Je tiens à préciser que le texte a fait l'objet d'une révision par l'éditeur visant à le mettre en conformité avec les objectifs de la collection.

Ce livre est issu du projet «Le scénario chez Alain Tanner: discours et pratiques. Une approche génétique du récit filmique et des représentations de genre» mené dans le cadre de la «Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse» et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Les cotes d'inventaire (CSL) renvoient au fonds Alain Tanner conservé par le département Non-Film de la Cinémathèque suisse (Penthaz).

## LE CINÉMA « SELON TANNER »

Le cinéaste genevois Alain Tanner, né en 1929 et décédé en 2022, auteur de dix-neuf longs métrages de fiction sortis entre 1969 et 2003 après une carrière entamée dans le documentaire en 1957 à Londres, peut être considéré comme une figure majeure du paysage cinématographique et culturel suisse. Ses prises de position en faveur d'un cinéma d'auteur dont les principes permettent de pallier l'absence d'une industrie cinématographique en Suisse romande ont bénéficié d'un large écho et durablement marqué le milieu du cinéma helvétique, y compris en Suisse alémanique. Sur le plan international, la reconnaissance dont Tanner a bénéficié durant les années 1970 et 1980 en tant que représentant d'un cinéma à petit budget mais novateur tant formellement que sur le plan des représentations sociales est tout à fait exceptionnelle pour un réalisateur suisse, de même que la régularité et la longévité avec lesquelles il a pu réaliser ses films. C'est en effet le pouls d'un demi-siècle qu'il a su capter, depuis le tournage du court métrage expérimental *Nice Time* jusqu'à la parution en 2007 de son ouvrage autobiographique *Ciné-mélanges*, dans lequel il fait le bilan de sa carrière et revient sur ses partis pris théoriques. Ce sera

sa dernière intervention d'envergure dans l'espace public : il recevra dans la foulée, en 2009, le grade de docteur *honoris causa* de l'Université de Lausanne, et l'année suivante un Léopard d'honneur à Locarno pour l'ensemble de son œuvre.

### **Une reconnaissance internationale**

Il est vrai que l'œuvre de Tanner a bénéficié d'un climat favorable, la critique cinématographique française ayant porté, au cours des années 1970, une attention plus générale au cinéma suisse romand de sa génération. *Les arpenteurs* (1972) de Michel Soutter, ou *La dentellière* (1977) puis *La provinciale* (1980) de Claude Goretta rencontrèrent ainsi un beau succès. Mais il faut reconnaître que ces compagnons de route de la première heure, moins soucieux d'élaborer un discours réflexif entrant en résonance avec les préoccupations des critiques de l'époque, n'ont pas atteint une visibilité analogue à celle de Tanner sur la scène internationale.

Avant même l'obtention d'un Léopard d'or au Festival international du film de Locarno en 1970, *Charles mort ou vif* fut sélectionné pour la Semaine de la critique à Cannes. Plusieurs films de Tanner, bien qu'étant des productions à budget modeste, connurent ensuite un très bon accueil : *La salamandre* (1971), qui obtint le prix du jury œcuménique du Festival de Berlin et resta à l'affiche presque une année dans la salle du Saint-André-des-Arts à Paris après sa sélection par la Quinzaine des réalisateurs ; *Les années lumière* (*Light Years Away*, 1981), auquel

fut décerné le Grand Prix du jury au Festival de Cannes; *Dans la ville blanche*, qui reçut en 1984 le César du meilleur film francophone; *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), primé aux États-Unis (où il aurait fait près d'un million d'entrées) par la National Society of Film Critics; ou encore certains films des années 1980 nominés pour le Lion d'or à Venise (*No Man's Land*, *La vallée fantôme*, *La femme de Rose Hill*).

Cet écho à l'étranger a été favorisé par la présence ponctuelle d'interprètes comme Bulle Ogier (*La salamandre*), Miou-Miou (*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*), Bruno Ganz (*Dans la ville blanche*), Jean-Louis Trintignant (*La vallée fantôme*) ou Karin Viard (*Fourbi*), et par une politique de coproductions et de partenariats internationaux conduite par Tanner de manière quasi systématique, d'abord avec la France, puis également, à partir de *Dans la ville blanche* – au moment où le cinéaste fonde sa société de production, Filmograph, dont l'adresse administrative n'est autre que celle de sa maison familiale –, avec d'autres pays, notamment ceux dans lesquels les films sont tournés (Portugal, Espagne, Italie).

On sait combien le passage dans les festivals constitue pour ce type de films la principale voie d'accès au circuit des salles. Tanner avait parfaitement conscience du rôle de ce canal de diffusion lorsqu'il déclarait, neuf ans avant sa première fiction, dans une réponse peu optimiste à un questionnaire établi par Freddy Buache dans le cadre d'une enquête sur l'état du cinéma en Suisse en 1960: «La seule chance pour une activité – encore que tout à fait sporadique – dans ce domaine [en Suisse romande],

serait à mon avis ceci : un film à budget minimum, traitant un thème moderne, d'une façon moderne, loin du folklore et des montagnes. [...] Par l'entremise d'un festival, un tel film, s'il est réussi, pourrait obtenir une distribution – restreinte – à l'étranger.» (Buache, 1960 : 7)

Force est de constater que c'est bien ce projet que le réalisateur a concrétisé, avec d'une part la volonté constante d'inscrire son cinéma dans une forme de « modernité », d'autre part un souci d'autonomie et de maîtrise sur sa propre création. Cette préoccupation s'est notamment manifestée par son engagement institutionnel en faveur d'un soutien étatique au cinéma de fiction au cours des années 1960, par son activité de (co)producteur et de (co)scénariste sur l'intégralité de ses films de fiction ainsi que par l'établissement très concerté d'un discours théorique sur sa pratique, dont les grandes lignes sont tracées dès le texte qui accompagne la parution du scénario du *Milieu du monde* l'année même de la sortie du film (Tanner, 1974). Cet ouvrage, paru à L'Âge d'Homme dans la collection « Cinéma vivant » dirigée par Freddy Buache et dont le titre comprend la formule « le cinéma selon Tanner » qui postule une forte singularité de la démarche du cinéaste, témoigne du statut particulier des propositions esthétiques et narratives de son premier film en couleurs. Alors que le « découpage technique » de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* paraîtra dans la même collection, la revue *L'Avant-Scène cinéma* consacre – et c'est un fait notable – trois de ses numéros à un long métrage de Tanner (respectivement *Charles mort ou vif*, *La salamandre* et *Les*

*années lumière*) dont elle publie le scénario intégral assorti de critiques et entretiens.

Dans sa formulation initiale (1969-1976), le positionnement artistique de Tanner, sorte d'entre-deux entre distanciation brechtienne radicale et élaboration d'une fiction réaliste explorée moins en termes d'intrigue qu'au travers de personnages, et conférant à l'unité qu'est le plan une forte autonomie, se verra largement répandu grâce aux interventions du cinéaste dans les médias, puis reconduit dans les études consacrées à son œuvre ou plus généralement au cinéma suisse. Sa pratique et son discours évolueront, au gré notamment de contextes de production variés, mais Tanner demeurera associé à une rigueur formelle et à certains choix stylistiques (à commencer par des plans longs, presque autosuffisants) issus des réflexions sur les rapports entre contenu et forme qui marquèrent la première moitié des années 1970, que ce soit dans les débats à propos d'un cinéma politique mené dans les revues spécialisées – en particulier dans les articles de Narboni et Comolli parus dans les *Cahiers du cinéma* (White, 2011 : 15-19) – ou, à un niveau personnel, à travers sa collaboration avec le critique d'art John Berger.

Lorsque, dans *Ciné-mélanges*, projet éditorial mené sous la supervision de Bernard Comment, directeur de la collection « Fictions » au Seuil et scénariste de quatre de ses cinq derniers films, Tanner revient sur sa carrière sous la forme d'un abécédaire, il pose une distinction entre « film-discours » et « film-poème » (Tanner, 2007 : 19-20), la première catégorie renvoyant aux films « politiques » jusqu'à *Jonas*

qui aura 25 ans en l'an 2000 (et, pourrait-on ajouter, à une période d'échanges intenses avec Berger), la seconde à sa démarche ultérieure. Il s'agit toutefois de considérer ces deux grandes orientations de son travail comme des notions perméables (le « discours » se poursuit dans de nombreuses séquences des films plus récents, et des composantes du « film-poème » irriguent assurément déjà un film comme *La salamandre*), et aussi dans ce qu'elles ont en commun, soit la volonté d'explorer les marges d'un récit traditionnel régi par un principe d'explicitation des rapports de causalité.

Même s'il est indéniable que le succès public et critique rencontré par les films de Tanner a progressivement décliné à partir de la seconde moitié des années 1980, j'ai opté ici pour une vue synoptique offrant un éclairage sur l'ensemble de sa carrière, ne serait-ce que pour rendre compte de la cohérence d'une démarche d'artiste et pour combler une lacune, puisque aucun ouvrage n'aborde l'intégralité de son œuvre jusqu'à son dernier film sorti fin 2003. La seule monographie en langue française portant sur le travail du cinéaste au-delà d'un seul film est le volume *Alain Tanner* de Christian Dimitriu, publié en 1985 mais dont le propos s'arrête au tournage des *Années lumière* en 1981, soit seulement au septième de ses dix-neuf longs métrages de fiction. Il en va de même dans le domaine anglo-saxon : les ouvrages respectivement écrits par Jim Leach (1984) et Jerry White (2012) ne se réfèrent pas, eux non plus, à une période postérieure au film de 1981. Quant à *Alain Tanner. Tra realismo e utopia*, paru en 2002 dans le contexte d'une rétrospective des

films du cinéaste organisée dans plusieurs villes de la Péninsule (Milan, Turin, Pise, Naples et Palerme) et dirigé par le Tessinois Domenico Lucchini, qui œuvra beaucoup pour la reconnaissance du cinéma helvétique en Italie, l'ouvrage se présente plutôt comme une filmographie commentée compilant des critiques préalablement parues et traduites pour l'occasion en italien.

L'approche proposée ici est renouvelée notamment grâce à l'examen des archives personnelles d'Alain Tanner déposées à la Cinémathèque suisse, récemment inventoriées par cette institution et examinées dans le cadre d'un projet collectif, «Le scénario chez Alain Tanner: discours et pratiques», soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique de 2021 à 2025. Certes, le format du présent volume ne me permet pas de mener une étude approfondie des sources de ce fonds; je me propose néanmoins de capitaliser ici sur la connaissance de ces archives.

Au vu de la notoriété des «films-discours» des années 1970 et de la forte cohérence que le réalisateur s'est employé à conférer à son œuvre, le cinéma de Tanner a continué d'être lu (et en partie conçu) en termes de «pratiques de rupture» par rapport au cinéma dominant, au même titre, par exemple, que les réalisations de Jean-Luc Godard ou de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. C'est pourquoi je propose d'envisager ses films sous l'angle de la notion de «transgression», que l'on peut concevoir à différents niveaux.

## Les voies de la transgression

L'idée de « frontière », si on la conçoit dans la richesse de sa polysémie, est l'une des clés de lecture des longs métrages fictionnels de Tanner, ne serait-ce que pour décrire la place qui est la leur : Jim Leach, lorsqu'il évoque à son propos une « stratégie qui consiste à rester à l'intérieur du cercle, mais au bord », souligne combien son cinéma, « devenu de plus en plus marginal par rapport à la culture cinématographique dominante », aborde la thématique même de la marginalité (Leach, 1984, repris et traduit dans Bax, 2011 : 9), et pointe la question de l'en deçà et de l'au-delà d'une frontière dessinée par un ensemble de normes avec lesquelles Tanner joue et dont, parfois, il se joue.

Une de ces frontières, ténue, est celle qui sépare traditionnellement le documentaire de la fiction. Elle est discutée par Tanner, qui en est venu à estimer que les reportages télévisuels sont reçus comme de la fiction, ce qu'il thématise dans plusieurs films. La transgression de cette frontière entre deux régimes d'images et deux modes de réception est perceptible dans sa volonté de laisser ses fictions absorber l'air du temps comme des éponges, ou dans l'alternance entre des factures d'images distinctes au sein d'un même film. Les premières sections du chapitre 2 permettront de comprendre comment Tanner passe, au cours de sa carrière, du documentaire à la fiction, et garde des traces du premier dans la seconde. Au vu de l'impact qu'ont successivement exercé ses collaborations respectives avec John Berger, Myriam

Mézières et Bernard Comment, j'ai choisi de présenter la suite du parcours de Tanner en fonction de ces trois périodes principales, les films qu'il a écrits seul étant discutés dans d'autres sections intermédiaires.

J'envisagerai ensuite la remise en question des normes dominantes par Tanner sur deux autres plans. Le premier, qui a été beaucoup discuté à propos de ses premiers longs métrages, à commencer par Tanner lui-même qui a revendiqué avec force et clarté ses partis pris, concerne la transgression des codes narratifs. D'un côté, l'auteur renouvelle la construction du récit en développant une conception de l'écriture scénaristique inspirée du théâtre épique brechtien et en concevant la «distanciation» chère au dramaturge allemand comme un geste politique. De l'autre, il révisé certains principes régissant l'esthétique visuelle. Si certains de ses films présentent une structure narrative plus conventionnelle (*Les années lumière*, *La femme de Rose Hill*), d'autres, comme je le discuterai au chapitre 3, poussent assez loin une esthétique de la discontinuité qui requiert du spectateur ou de la spectatrice une participation spécifique.

Le second niveau de contestation de la norme, que j'envisagerai au chapitre 4, concerne les représentations genrées. La critique du système patriarcal à laquelle se livre Tanner a été jusqu'ici moins commentée, si ce n'est, à propos du «Nouveau cinéma suisse» dans son ensemble, par Martin Schaub, qui notait incidemment que «dans les films de Soutter, Tanner et Goretta, qu'on pourrait presque qualifier de féministes, les femmes apparaissent très clairement comme [...] les plus proches du message idéologique

à transmettre » (Schaub, 1985 : 85). Le contraste n'en est pas moins sensible avec d'autres productions contemporaines. Alors que, par exemple, le cinéma de la Nouvelle Vague s'est caractérisé, comme l'a notamment avancé Geneviève Sellier (1997) qui le qualifie de « cinéma à la première personne du masculin singulier », par une conception foncièrement phallocentrée des rapports de couple, certains films de Tanner comme *La salamandre* (1971), *Le retour d'Afrique* (1973), *Messidor* (1979) ou *La femme de Rose Hill* (1989) proposent un point de vue féminin qui met à mal certains stéréotypes de genre. Le cinéaste a d'ailleurs sans doute été marqué par les thèses de Berger à propos du nu et du regard voyeuriste en peinture popularisées par l'émission *Ways of Seeing* de la BBC. Les trois films écrits et/ou réalisés avec Myriam Mézières, actrice qui incarne des personnages passionnés, voire sulfureux, et qui a conduit à renforcer conséquemment chez Tanner la place de la sexualité et de l'érotisme, sont particulièrement intéressants dans leur manière d'exhiber et de dire le corps et le désir féminins.

Il y a, enfin, un autre type de frontières que Tanner se plaît à « transgresser » : ce sont ces lignes de partage entre les pays ou les régions linguistiques, dans un cinéma volontiers plurilingue à partir de *Dans la ville blanche*, ce qui peut être envisagé comme un trait ou une sensibilité helvétique – même si Tanner conçoit paradoxalement le *Röstigraben* comme un fossé infranchissable, déclarant sur le ton de la plaisanterie dans le court métrage que Jacob Berger lui a consacré en 2012 que « la Suisse allemande, pour

[lui], c'est la Mongolie extérieure». Les implications n'en sont pas seulement géographiques, mais aussi identitaires, culturelles et politiques. Les personnages de Tanner ne cessent de se définir par rapport à un ici et un ailleurs. Cette question sera abordée de manière transversale au chapitre 5, avant un chapitre conclusif dans lequel je proposerai une réflexion sur la thématization de la transmission intergénérationnelle.



### Tanner avant la fiction

Issu d'une famille cultivée – son père Henri est connu comme publiciste, journaliste, chroniqueur à la Radio Suisse Romande et comme écrivain qui s'adonne par ailleurs à la peinture –, le jeune Alain Tanner se passionne, dans l'immédiat après-guerre, pour le jazz, le cinéma néoréaliste italien et la littérature surréaliste. Il obtient son baccalauréat au Collège Calvin fréquenté également par son ami d'adolescence et futur cinéaste du Groupe 5 Claude Goretta, avec lequel il fonde en 1951 le Ciné-club universitaire de Genève.

À la fin de ses études en sciences économiques, Tanner se rend à Gênes pour, littéralement, « lever l'ancre » : après un job dans l'administration d'une société portuaire, il trouve l'opportunité de s'embarquer pour une année en tant qu'écrivain de bord sur un cargo de la marine marchande suisse actif sur la ligne d'Afrique occidentale. Ainsi n'est-il pas étonnant que l'un de ses intérêts en tant que critique ait été le cinéma ethnographique de Jean Rouch – ce dont témoigne notamment son article « Recording Africa » (Tanner, 1956). Tanner lui-même intégra tardivement cette période de sa vie à sa *persona* d'auteur

en réalisant *Les hommes du port* (1995), un documentaire initialement conçu comme une fiction intégrant des éléments factuels. Optant pour une approche à la fois explicitement autobiographique absente du reste de sa filmographie (quelques passages du court métrage *Temps mort* exceptés) et pour un propos qui revêt explicitement une dimension sociopolitique (laquelle faisait défaut aux *Apprentis*), il y revient sur les traces de sa jeunesse, en marge d'une investigation sur le fonctionnement autogéré de la compagnie des dockers génois, modèle de solidarité et de démocratie, et sur le parcours de certains ouvriers portuaires.

Son cinéma de fiction semble lui aussi marqué par cette expérience de jeunesse. Pensons par exemple à la présence d'un imaginaire de l'Afrique comme horizon lointain (du *Retour d'Afrique* à *Jonas et Lila, à demain*) ou à la salle des machines du navire dans laquelle nous voyons s'affairer Paul – un prénom que Tanner utilisera systématiquement pour qualifier ses *alter ego* – dans le prologue de *Dans la ville blanche*. Pensons encore à Anziano, personnage de cinéaste devenu écrivain né à Trieste et installé à Marseille, dans *Jonas et Lila, à demain* ou, plus généralement, à la thématique récurrente de la fuite et de l'ailleurs, voire à un certain rapport à la temporalité, puisque, comme Tanner le déclarait en 2006 dans le portrait filmé de la série « Plans-Fixes », « en mer, c'est un autre temps, un temps mental très différent ».

*L'expérience londonienne*

C'est ensuite la Manche que traverse Tanner, en 1955, pour rejoindre Londres, où il passera trois années riches en rencontres et en expériences : en cette période d'ébullition d'un cinéma situé partiellement en marge de l'industrie et soucieux de coller à la réalité de son temps grâce à un matériel de prise de vues léger, il y noue des liens avec les membres du Free Cinema associés à la nouvelle gauche humaniste, opposés à l'*establishment* britannique et intéressés, comme il le sera lui-même, par des sujets occultés par le cinéma dominant. Il aiguise sa cinéphilie grâce aux programmes de projections présentés par ce groupe au National Film Theater et grâce au travail qu'il obtient au sein du British Film Institute (BFI) en raison de ses compétences linguistiques. Il fait la connaissance, parmi les relations du cinéaste Lindsay Anderson (qui l'héberge chez lui), de son futur coscénariste John Berger. Enfin, il travaille comme assistant dans le service documentaire de la BBC.

Avec Goretta, qui le rejoint en Grande-Bretagne, Tanner réalise *Nice Time* (1957), financé par un fonds du BFI dévolu au soutien de films expérimentaux, et pour lequel John Fletcher se charge de la prise de vues. L'une des traductions françaises du titre de ce court métrage, *Piccadilly la nuit*, exprime bien le parti pris d'une restriction, souvent présente chez Tanner par la suite, à un lieu (ici réel) et à un temps donné (une seule nuit, dont la représentation continue procède en fait d'un montage d'images prises au cours de plusieurs jours de tournage). On

y voit, du début de soirée jusqu'au petit matin, la place Piccadilly Circus, symbole de divertissement dominé par sa fontaine d'Éros sur laquelle s'ouvre et s'achève le film. Le lieu grouille de passants en tenue de soirée, suivis dans leurs déambulations sur fond de devantures lumineuses ou saisis lorsqu'ils font la file à l'entrée d'un théâtre ou d'un cinéma, l'espace d'un instant ou d'une étreinte, puis abandonnés à la nuit ou à la foule...

Dans un montage très rythmé – aux antipodes des plans longs des futures fictions tanneriennes – se succèdent les gros plans sur des mains unies, des visages et des regards captés sur le vif ainsi que des fragments d'affiches publicitaires ou d'images érotiques consommés par des hommes. La bande-son se présente elle aussi comme un collage complexe mêlant brouhaha de la foule, air de violon joué par un musicien de rue, phrases criées saisies au vol, sons de flippers, extraits stéréotypés de dialogues ou d'ambiances sonores arrachés aux films joués dans les salles de la place – par exemple un surgissement impromptu de coups de pistolet qui ne déparerait pas chez le Godard de la décennie suivante... Sans oublier une musique entraînante, à l'instar du croisement entre blues, folk et jazz pratiqué par Charles James McDevitt, dont le groupe connaît un succès important dans les *charts* anglais l'année même de la sortie du film. Dans l'ambiance électrique des néons, c'est le pouvoir de fascination acquis par une industrie du divertissement érotisée qui constitue le principal objet du film, une fascination régulée par quelques *bobbies* qui font la circulation et écartent

les trouble-fêtes. Remarqué au Festival de Venise dans la catégorie du court métrage expérimental et primé dans cette même catégorie au Festival de Locarno, *Nice Time* correspond aux débuts d'un cinéaste dont la première décennie d'activité s'exercera uniquement dans le domaine du documentaire.

Après avoir travaillé sur une série non fictionnelle de six films intitulée *Living with Danger* produite par la BBC, Tanner gagne Paris. En 1958-1959, il peine à s'intégrer au milieu parisien du cinéma et de la cinéphilie, et se contente de travailler dans la promotion du cinéma commercial. Même s'il a souvent été rapproché des « Jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague, et même si cette dernière a de toute évidence constitué un modèle pour lui, le Suisse a dit s'être senti personnellement peu d'affinités avec ces cinéastes qui, à ce moment-là, sont précisément sur le point de réaliser leur premier long métrage. Son cinéma de fiction sera d'ailleurs plus proche, tout en étant cependant moins radical dans sa déconstruction des formes traditionnelles et moins explicitement porté sur le politique, des films de Jean-Luc Godard postérieurs à la Nouvelle Vague proprement dite, à partir notamment de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967). On peut d'ailleurs interpréter la présence de Juliette Berto dans *Le retour d'Afrique* et *Le milieu du monde* comme un clin d'œil à ce film de son compatriote, et celle d'Anne Wiazemsky dans *Le retour d'Afrique* comme une référence à la filmographie godardienne (de *La Chinoise*, 1967, à *Tout va bien*, 1972).

*Retour en Suisse : les documentaires de commande*

Si Tanner revient au « pays natal », pour reprendre la formule du *Cahier* d'Aimé Césaire que Tanner citera dans deux fictions (*Le retour d'Afrique* et *Paul s'en va*), c'est sans rapport avec la perspective critique qui animait la révolte du poète, mais, plus pragmatiquement, en raison de l'opportunité de travailler comme cinéaste documentaire offerte par Franck Jotterand, correspondant à la *Gazette de Lausanne*, qui lui propose de réaliser avec lui un court métrage sur Ramuz. « Le découpage complet est présenté par Tanner en octobre 1959 et c'est seulement en avril 1961 que le film est définitivement accepté par la Fondation Pro Helvetia, principal bailleur de fonds qui manifestait quelques réticences sur l'utilisation de la musique [...] et sur la fin [...] » (Dimitriu, 1985: 16) Le sujet n'était assurément pas indifférent à Tanner. En effet, en ce tout début de carrière, il peut trouver à se projeter dans le jeune Ramuz, qui part de Suisse romande pour Paris (d'où précisément Tanner revient) et auquel le commentaire de ce court métrage attribue notamment la phrase suivante: « J'ai toujours poussé l'amour de l'indépendance jusqu'à ses limites extrêmes. »

Dans *Ramuz, passage d'un poète* (1961), la réflexion sur les conditions de l'écriture par des renvois biographiques à Ramuz assortis de citations de ses écrits correspond à ses propres préoccupations, d'autant qu'elles servent le discours de l'aspirant cinéaste en faveur d'un « documentaire poétique ». Ce choix stylistique est soutenu par des images 35 mm en noir



**Illustration 1** *Ramuz, passage d'un poète* (1961),  
photographie de tournage.

et blanc de champs de blé sous un ciel nuageux à la composition très travaillée, qui évoquent la vie paysanne dans la campagne vaudoise (puis sur les coteaux du Lavaux) à une période d'essor des centres urbains. Il s'agit là d'une thématique dont nous verrons la récurrence dans ses films ultérieurs. La poésie attachée au sujet traité déteint sciemment sur la facture même du film, qui témoigne d'une ambition certaine sur un plan rythmique, et ce dès la prise de vues – le tracteur (au premier plan de l'illustration 1) sert également, ainsi qu'en témoignent d'autres photos de tournage, à effectuer des travellings, figure de style qui fera par la suite office de signature chez Tanner. Comme l'a noté Freddy Buache (1995 : 31), le réalisateur s'inscrit avec ce film « dans la filiation

des essais de Resnais, Franju, Varda, Godard, qui deviendront les figures dominantes de la Nouvelle Vague française à l'état naissant ».

Tanner amorce avec de tels courts métrages une période au cours de laquelle il s'inscrit dans la tradition suisse du cinéma documentaire de commande, dans la mesure où ceux-ci sont tous produits par la société Actua Films fondée par Fernand Reymond en 1952. Sa deuxième réalisation suisse, *L'école* (1960), diffusée avant *Ramuz, passage d'un poète*, prend son origine dans un projet du bureau des architectes Brera et Waltenspühl et soutenu par un subside fédéral afin de représenter le pays dans la section suisse de la 12<sup>e</sup> Triennale de Milan. Ce court métrage filmé dans différents établissements scolaires de Suisse (à Genève, Zurich, dans un village schaffhousois et à Bellinzone) porte sur les liens entre vie scolaire, architecture et design, et constitue un véritable tour de force formel, puisqu'il est réalisé en vue d'une projection en triple écran – il s'agit de la première bande de ce type en Suisse. Tanner exploite le potentiel rythmique de ce système en juxtaposant dans les « panneaux » de ce triptyque des échelles de plan très différentes (visages ou groupes d'enfants, complexes architecturaux), ou en faisant coexister dans le temps du visionnement des plans fixes et d'amples mouvements d'appareil.

Il serait sans doute excessif de voir dans l'image d'écoliers dessinant à la craie – auquel fit écho le dispositif de la section suisse à Milan décrit par un journaliste de la *Tribune de Genève* comme « un panneau photographique mural, long d'une dizaine de mètres,

et représentant les enfants de Geisendorf lancés dans l'aventure du dessin collectif» (Buholzer, 1960 : 11) – une préfiguration du célèbre plan de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* retenu pour l'affiche du film et montrant un enfant en salopette rouge en train de finaliser le dessin à la craie des personnages du film sur un mur. Mais on peut relever toutefois combien la question de l'éducation, ou plutôt, dans un sens plus large, de la transmission du savoir, sera présente dans les fictions de Tanner, de même que la problématisation des rapports entre l'environnement (urbain ou rural) et le mode de vie des personnages.

*Une ville à Chandigarh* (1966), moyen métrage consacré à la cité éponyme conçue par Le Corbusier sur un mandat du gouvernement indien, est la première manifestation d'un ailleurs devant la caméra de Tanner, qui permet en outre de discuter, à travers cette cité sans bidonville et offrant l'eau courante à tous les habitants, un modèle d'« utopie » sociale qui paradoxalement trouve un lieu. Grâce à un commentaire rédigé par John Berger et imprégné de critique idéologique et d'une pensée marxiste (« dans les livres vous lisez les noms des rois, mais était-ce les rois qui portaient la pierre des maisons ? [...] Le soir où fut terminée la Grande Muraille de Chine, où donc s'en allèrent les maçons ? »), le film aborde plus explicitement que *L'école* la manière dont l'architecture, imposant la modernité à des traditions qui néanmoins persistent, a un impact sur la vie de la population en fonction de facteurs économiques et sociaux. Si « la vie tient la cité », comme le montrent les plans de foules grouillantes qui rappellent *Nice Time*, « la

cité transforme aussi la vie de ses habitants», ainsi que l'exprime la voix *over* alors que s'amorce un long panoramique à 360 degrés.

Du point de vue de l'histoire du Nouveau cinéma suisse, c'est toutefois la réalisation précédente de Tanner qui a joué un rôle primordial, et dont il me paraît important d'esquisser le contexte de production.

### *Autour de l'Expo 64 (Les apprentis)*

L'Exposition nationale organisée à Lausanne en 1964 a représenté une opportunité majeure de promotion du médium cinématographique auprès d'un large public, en particulier pour diffuser l'idée même d'une production documentaire suisse romande en prise sur la société contemporaine et proposant un regard personnel. Pour Alain Tanner, Claude Goretta et Henry Brandt qui soumièrent de leur propre initiative un courrier aux trois directeurs de l'Expo par l'intermédiaire de leur adjoint René Richterich (voir Walther, 2008: 111-112), il s'agissait d'offrir une vitrine à un cinéma qui, dans les faits, n'existait paradoxalement pas encore, ou seulement de manière embryonnaire. Si les cinq courts métrages d'environ quatre minutes appartenant à la série *La Suisse s'interroge* projetés dans le bâtiment central de l'Expo 64 («La Voie suisse») à l'aide de dispositifs variés (dont la polyvision, utilisée trois ans auparavant par Tanner pour *L'école*) furent en fin de compte réalisés uniquement par Brandt, il importe de noter que Tanner fut l'un des cosignataires du projet initial, qui consiste en un document de treize pages

(déposé dans le fonds Brandt de la Cinémathèque suisse) qui ne fait pas mystère d'une forme d'instrumentalisation de l'Exposition nationale, « tremplin idéal au futur cinéma suisse », à des fins de légitimation culturelle.

On peut faire l'hypothèse que la présentation de ce projet doit beaucoup à Tanner, tant le texte consonne avec ses prises de position de l'époque. On reconnaît ses formules dans le constat initial de l'inexistence en Suisse d'un cinéma documentaire autre que « d'information », « publicitaire, touristique ou industriel », puis dans la proposition d'une « voie à suivre », celle d'un « documentaire poétique » dont les auteurs, qui tourneraient « en toute liberté », se positionneraient en artistes. Parmi les six « idées de films » suggérées, on trouve « Les Apprentis », portrait d'un groupe de jeunes qui s'inscrit thématiquement dans la filiation de réalisateurs du Free Cinema (par exemple Karel Reisz).

L'ambition de Tanner excédait toutefois le cadre de courts métrages de quelques minutes retenu par les organisateurs. Il reprendra par conséquent ce projet à l'initiative d'un autre commanditaire, directeur adjoint de l'entreprise de fabrication de projecteurs et de caméras Paillard : le film, bien que toujours pensé dans le giron de l'Expo (dont la direction organisera une avant-première), bénéficiera alors, au cours de l'année 1962, d'une campagne de recherche de financements tout à fait inédite auprès d'associations professionnelles et patronales helvétiques (Jaques, 2014 : 354-355), et de ce fait révélatrice de l'importance que revêtait alors la question

de l'apprentissage pour les milieux politiques, industriels et éducatifs. Le succès de cette recherche de fonds, auquel s'ajoutera un soutien étatique, garantira la possibilité de transformer le projet initial de court métrage en un long métrage, le seul de toute la carrière de Tanner à avoir été tourné en 35 mm noir et blanc. Ce format professionnel favorisa l'accès direct aux salles souhaité par les commanditaires, ainsi qu'en témoigne l'implication des producteurs de cinéma Reni Mertens et Walter Marti dans la diffusion du film ; le second signera en 1977 le documentaire *À propos des apprentis*, dans lequel il retrouvera, quatorze ans plus tard, les protagonistes du film de Tanner.

La déconsidération ultérieure des *Apprentis* par Tanner ne doit pas occulter le rôle clé que ce film joua dans son parcours et plus largement dans l'histoire du Nouveau cinéma suisse – une formule qui commence à se populariser à travers la diffusion de ce documentaire et qui apparaît même sous forme de slogan sur l'affiche du film (voir illustration 2). Cette affiche se veut sobre et ne comporte pas d'autre élément iconique que le motif de la grenouille issu du témoignage d'un apprenti horloger relatant son loisir familial : pêcher des batraciens dont les cuisses sont ensuite vendues à des restaurants locaux. Même si certains reprochèrent aux *Apprentis* de véhiculer une image trop édulcorée des conditions de vie des jeunes en formation ou d'accorder trop de place aux entretiens (ou, inversement, du point de vue des commanditaires, de thématiser davantage la jeunesse que l'apprentissage proprement dit), l'accueil réservé

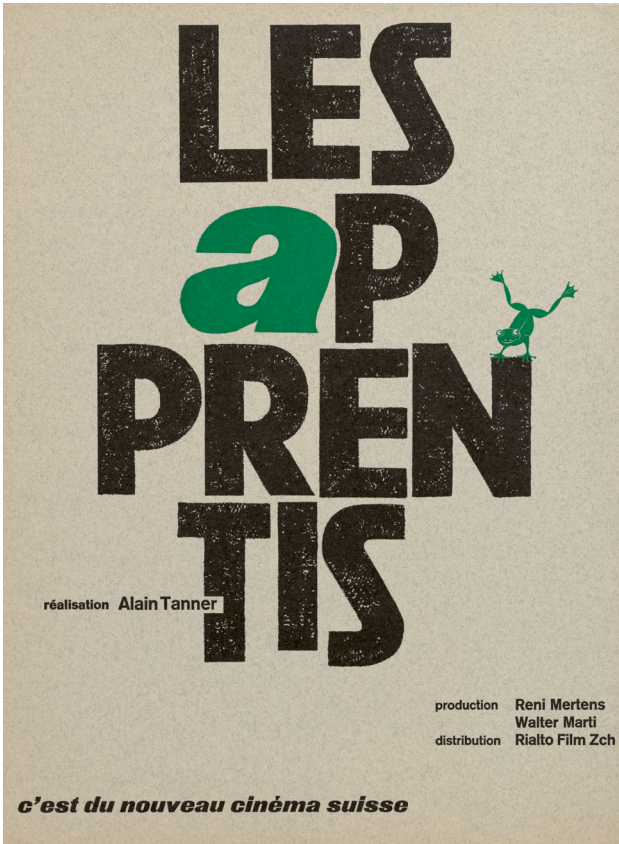
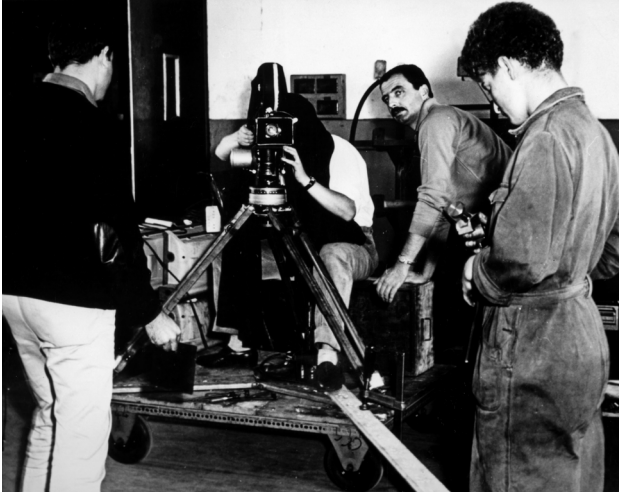


Illustration 2 *Les apprentis* (1964), affiche.

par la critique et le public fut globalement très favorable. *Les apprentis* obtint d'ailleurs du Département fédéral de l'intérieur (DFI) une prime à la qualité en 1964, en reconnaissance d'une ambition novatrice.

Plusieurs préoccupations du cinéma ultérieur de Tanner transparaissent dans ce documentaire. Premièrement, la volonté d'être en prise sur une réalité contemporaine diffractée à travers la sensibilité, l'ancrage socio-familial et le point de vue de plusieurs « personnages » auxquels la parole est donnée, ici dans le style du « cinéma direct », c'est-à-dire sans aucune voix *over* surplombante qui en orienterait le sens, lequel résulte en l'occurrence surtout de choix au niveau du montage. Avec une réserve toutefois : en raison du dispositif de filmage choisi (voir illustration 3) qui impose une certaine lourdeur à une époque où se développe pourtant un cinéma dit « léger », la parole synchrone n'a été possible que lors d'entretiens, non lorsque les jeunes sont filmés au travail (où Tanner, déjà, fait en sorte de filmer quelques travellings à la trajectoire rigoureusement tracée), en famille ou dans leurs loisirs.

Deuxièmement, *Les apprentis* met l'accent, à une période où les zones rurales se dépeuplent avec l'essor du secteur tertiaire, sur l'opposition entre ville et campagne qui sera notamment thématisée dans *Les hommes du port* (1995), lors de l'entretien avec un paysan travaillant ponctuellement, à l'instar de tous les hommes de son village, comme docker à Gênes, ou dans plusieurs fictions, en particulier *La salamandre* et *Messidor*. Le passage d'un plan de troncs d'arbres abattus par des bûcherons à une image



**Illustration 3** *Les apprentis* (1964), photographie de tournage.

montrant des lampadaires qui semblent s'écraser sur le sol, filmés obliquement en contre-plongée et en travelling, est à ce titre l'un des raccords visuels emblématiques du film.

Signalons encore le détachement suscité par l'étrangeté de la musique de Victor Fenigstein, plus proche de celle de Hanns Eisler pour *Nuit et brouillard* que de la neutralité attendue d'un documentaire de commande, ainsi que le recours à des inserts d'une représentation théâtrale: la pièce *Adieu Jérusalem* de Charles Prost lancée par le Théâtre populaire romand, ici mise en scène au Théâtre de Carouge et où le rôle d'un geux loquace et irrévérencieux est

interprété par François Simon, futur Charles Dé de la première fiction de Tanner. Le film en comporte des fragments sélectionnés avec soin (par exemple : « Tout est gouverné par les lois du commerce et par les règles de la Providence divine ») pour faire l'objet de commentaires par les apprentis, qui semblent voir la pièce avec le spectateur du film alors qu'ils sont réunis dans un salon. Ce procédé préfigure l'utilisation bien plus tardive de performances scéniques pour éclairer ou définir, par des citations inscrites en miroir du récit, la position des personnages d'*Une flamme dans mon cœur* (1987), de *Fourbi* (1996) ou de *Paul s'en va* (2003).

Il faut souligner enfin, même si les sources manquent pour documenter cette activité, que Tanner signa également pour l'Expo la réalisation d'une installation créée pour le pavillon « Le Monde de l'image », « complexe de huit écrans de dimensions variées, porteurs d'images photographiques ou cinématographiques, lesquelles sont animées selon un principe de montage fondé sur les relations ou les oppositions visuelles ou thématiques entre les écrans, entre la mobilité et la fixité, entre la couleur et le noir et blanc » (selon le fascicule édité par la section « L'information et la connaissance » de l'Expo 64). Tanner, utilisant un matériel filmique produit à nouveau par la société genevoise Actua Films, joua donc, dans le cadre de cette commande qui l'incite à concevoir un dispositif hybride mêlant diapositives et projections animées (Lugon, 2014 : 371-373), sur des contrastes entre différents écrans, comme il l'avait fait quelques années auparavant pour *L'école*.

Cette pratique annonce certains choix formels pour lesquels il optera dans des films ultérieurs, comme le ralenti dans *La salamandre* ou l'alternance entre noir et blanc et couleurs dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*.

*L'« école » du reportage télévisuel à la TSR*

À la fin de la période des documentaires de cinéma (1959-1966) débute une autre phase de la carrière de Tanner qui, comprise entre 1965 et 1970 (et à laquelle s'ajoute un retour ponctuel en 1977 pour l'émission *Écoutez voir* avec l'essai *Temps mort*), pourrait laisser penser qu'elle représente une forme de « régression » dans le cheminement du cinéaste vers le long métrage de fiction : Tanner travaille alors pour la Télévision suisse romande (TSR) – la majorité de ses émissions sont réalisées dans le cadre du magazine mensuel de reportage *Continents sans visa*, qui deviendra *Temps présent* en avril 1969, auxquelles s'ajoutent notamment quatre portraits pour la série *Aujourd'hui* –, de sorte qu'il n'utilise plus le 35 mm destiné aux salles. Ce serait cependant sous-estimer à la fois l'importance du 16 mm dans les premières années de son passage à la fiction et le rôle central joué par la TSR dans le financement de *Charles mort ou vif* et *Le retour d'Afrique*.

En effet, même si cette production télévisuelle, pourtant conséquente (trente-deux titres), a été dévalorisée par Tanner lui-même et à sa suite par les commentateurs de son cinéma (Annen, 2022), l'expérience qu'elle a constituée pour lui s'est avérée

extrêmement formatrice, que ce soit dans le manie-  
ment de l'outil au moment de l'émergence du « cinéma  
direct » ou dans l'enrichissement apporté par les  
sujets traités et la nécessité de définir une manière de  
les aborder. Par exemple, la formule interrogative du  
titre du premier film connu réalisé par Tanner pour  
*Continents sans visa, Le droit au logement ?* – question  
développée dans le commentaire au cours du long  
dernier plan filmé en travelling arrière –, renvoie à  
une thématique omniprésente dans son cinéma de  
fiction, de *La salamandre* à *Jonas et Lila*, à *demain* : la  
précarité extrême de protagonistes qui peinent à se  
loger en ville, voire se font déloger.

Il ne m'est pas possible, dans le cadre du présent  
ouvrage, de rendre justice à l'intérêt de ce vaste corpus  
de films réalisés à une époque où la télévision, encore  
faiblement normative car seulement en voie d'insti-  
tutionnalisation, laissait une marge de manœuvre  
importante à des réalisateurs comme Goretta ou  
Lagrange (lesquels, contrairement à Tanner, s'in-  
vestirent sur le long terme dans la production télé-  
visuelle). Il est vrai que la prise en considération des  
seules thématiques sur lesquelles s'est penché Tanner  
dans ses collaborations pour la TSR légitimerait une  
approche auteuriste, tant une continuité s'en dégage  
(Annen, 2022), ne serait-ce qu'autour du motif de  
la révolte et/ou de l'identité d'une communauté.  
Celui-ci concerne, entre autres, les mouvements sépa-  
ratistes jurassiens et gallois (*Être gallois* et *Le Jura ber-  
nois*, 1965), les liens entre la Flandre, la Wallonie et  
Bruxelles (*Les trois Belges*, 1968) ou les manifesta-  
tions de Mai 68 dans *Le pouvoir est dans la rue* (1968),

qui suit en parallèle les manifestations estudiantines et la grève chez les ouvriers de Renault à Billancourt. Le commentaire de ce reportage dit par Jean-Pierre Goretta, frère aîné de Claude, précise : « Les revendications ouvrières sont avant tout matérielles. Celles des étudiants touchent les structures politiques, sociales et économiques du système. C'est le grand fossé qui sépare le monde étudiant du monde ouvrier. » La caméra de Simon Edelstein – déjà connu pour ses livres de photographies, entré à la TSR deux ans auparavant et bientôt chef opérateur sur quatre films de Soutter dès l'année suivante – saisit à la fois les réflexions à chaud de l'intellectuel André Gorz (*alias* Michel Bosquet) et, en pleine rue, parmi les cris, les gaz lacrymogènes, les casques de CRS, les flammes et les barricades, les émeutes de la nuit du 10 au 11 mai au Quartier latin ainsi que leur répression. Ce climat de luttes sociales deviendra l'arrière-plan implicite de certains personnages des premières fictions de Tanner (*Charles mort ou vif*, *Le retour d'Afrique* ou *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*).

#### L'ASRF ET LA LOI SUR LE CINÉMA

Les conditions de faisabilité des projets de Tanner dans les années 1960-1970 dépendirent dans une large mesure d'un soutien étatique. L'introduction en 1963 dans la loi fédérale sur le cinéma d'un article autorisant l'octroi de subsides (pour le documentaire uniquement) et de primes à la qualité (y compris pour la fiction) lui permit notamment de compléter

le financement préalablement réuni pour *Les apprentis*. Quant à *Charles mort ou vif*, que Tanner mit précisément en chantier alors que s'annonçait un élargissement des subsides fédéraux à la fiction, il reçut une prime et fut rapidement intégré à la stratégie confédérale de rayonnement international de la Suisse, en dépit de son ton contestataire, tandis que *La salamandre*, que la Section cinéma de l'Office fédéral de la culture proposa pour les Oscars, fut parmi les premiers films à recevoir une aide à la production de la Confédération telle que prévue par la révision de la loi de 1970 (Moeschler, 2008 : 1144, 1181).

Or Tanner fut l'un des défenseurs les plus influents de cette révision grâce à son investissement institutionnel. Afin de pouvoir assurer sa légitimité à siéger dans la Commission fédérale sur le cinéma, qui ne comportait aucun cinéaste de sa génération, il créa en 1962, avec Claude Goretta et Jean-Louis Roy (rejoints ensuite par Henry Brandt, Walter Marti, Alexandre J. Seiler, etc.), l'Association suisse des réalisateurs de films (ASRF), dont il se fit le représentant à Berne. En compagnie notamment de Seiler, il pesa donc en faveur d'un système qui lui permettra de construire sa carrière. Par la suite, ne partageant plus les mêmes préoccupations que ses collègues, sans doute en raison de son succès international, Tanner prendra ses distances avec l'ASRF, dont il démissionnera en 1985. Dans *Ciné-mélanges*, il critiquera vertement l'ASRF pour avoir modifié le référent de la deuxième lettre de l'acronyme, qui ménage désormais une place aux « scénaristes », décision qu'il conçoit comme une manière, pour les metteurs en scène, de « se suicider symboliquement » (Tanner, 2007 : 132).

*Tanner et le Groupe 5*

Le Groupe 5, dont on peut situer la période d'activité et le retentissement presque exactement dix ans après la Nouvelle Vague française, entre 1968 et 1973, constitue dans l'historiographie du (Nouveau) cinéma suisse un jalon incontestable en ceci qu'il scelle la constitution d'un terreau fertile à l'émancipation des cinéastes hors le cadre du court métrage documentaire et/ou du film de commande. Ces possibilités résultent d'un accord passé entre la TSR et la société de production mise sur pied par cinq réalisateurs travaillant dans cette institution de service public (Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta, Jean-Louis Roy et Jean-Jacques Lagrange, lequel sera remplacé par Yves Yersin), et consistant en un préachat par la TSR de films de cinéma financés par elle à hauteur de la moitié de leur coût total (soit pour un montant correspondant à celui de la production d'un reportage télévisuel, 60 000 francs suisses pour le premier accord de 1968-1970, et 20 000 de plus pour le second qui courut sur 1971-1972), en échange d'une diffusion sur la chaîne un an après l'exploitation en salles. Conjuguant ce financement avec un soutien fédéral, *Charles mort ou vif* sera le premier film bénéficiaire de cet accord, ainsi qu'en témoigne la mention écrite inaugurale de son générique : « le Groupe 5 Genève en collaboration avec la télévision suisse (SSR) présente ».

Une liberté totale était laissée aux réalisateurs pour autant que le budget plafond soit respecté : « Une fois le sujet admis, le réalisateur est le propre

producteur de son film », précise Claude Vallon dans le premier numéro de janvier 1974 de la nouvelle mouture de la revue *Cinema* (qui en était à sa vingtième année d'existence), numéro dont l'image de couverture montre Bulle Ogier dans *La salamandre*, un film pourtant financé en dehors du Groupe 5, et dont la quatrième de couverture comporte une citation de Tanner – un cinéaste que Vallon tient pour avoir joué « le rôle d'homme-charnière, à défaut d'homme-orchestre » (*Cinema*, 1974: 10). À ce dossier intitulé « "Groupe 5". Portrait d'une expérience » est intégré d'ailleurs un texte préparatoire de Berger pour *Le milieu du monde*. En cette année 1974, après la sortie notamment du *Retour d'Afrique*, l'heure est déjà au bilan, puisqu'en dépit de la renommée internationale de cette « école genevoise », l'expérience du Groupe 5 ne se prolonge pas. Elle a cependant constitué un tremplin essentiel à la formule d'un cinéma d'auteur à petit budget introduite par Soutter (*La lune avec les dents*, 1966) et dont Tanner sera la figure de proue.

### ***Charles mort ou vif* (1969), un film-manifeste**

Si le personnage éponyme de la première fiction de Tanner, Charles Dé, incarné par François Simon, le fils du célèbre acteur Michel Simon actif à l'époque sur les planches genevoises, ne semble *a priori* partager aucun point commun, en tant que patron d'une entreprise horlogère familiale, avec la personne dont Tanner fait le portrait dans le documentaire

*Docteur B., médecin de campagne, Charles mort ou vif* ne trouve pas moins son origine dans ce précédent sujet en le fictionnalisant, dans la mesure où il se rapporte à ce qui est resté hors film, ou plutôt à ce qui en constitue un au-delà : la dépression vécue par le médecin comme un contrecoup du tournage du documentaire (Delahaye, Eisenschitz et Narboni, 1969 : 29). Car, si Charles Dé en vient à remettre complètement en cause son mode de vie étriqué et à fuir ses responsabilités professionnelles et familiales, c'est à la suite d'une prise de conscience survenue à l'occasion de sa participation à un reportage télévisuel consacré à « l'esprit d'entreprise », au cours duquel il livre des réponses qui sont en porte-à-faux avec les attentes du journaliste. Après s'être regardé dans un miroir, objet sur lequel insiste le plan du générique, il se soumet à un second tournage dans lequel il s'approprie véritablement le discours qu'il verra ensuite sur le petit écran, mis en boîte comme s'il s'agissait de clore une phase de sa vie – par opposition à l'éloge officiel du paternalisme industriel déclamé sur un ton monocorde par un jeune employé zélé dans les premiers plans du film.

Avec un tel « film dans le film », révélé dès la séquence pré-générique – pratique que Tanner tendra à généraliser dans ses films suivants et qui consiste à nous plonger directement, et souvent d'une manière énigmatique, dans l'univers du film –, le réalisateur-scénariste prend non sans ironie ses distances avec les conditions mêmes de production de son film, qui doit son existence au financement de la TSR au sein de la collaboration avec le Groupe 5. Par le

truchement d'une critique du médium télévisuel qu'il poursuivra notamment dans *La salamandre*, *Messidor* et *Fourbi*, Tanner met en abyme la rupture que cette fiction instaure avec une décennie de reportage télévisuel. Une expérience, pourtant, dont bénéficie indéniablement *Charles mort ou vif*, tourné en 16 mm et qualifié, dans le carton de titre du générique, de « petite fresque historique » (*La salamandre* sera quant à lui qualifié de « chronique »). Notons toutefois que la caméra y est très posée, loin de la mobilité de *Nice Time*, et ce même lors d'un déplacement complexe de l'appareil au cours de l'une des discussions à table ponctuant le film (voir illustration 4), qui, en fait, ne connote aucunement la prise sur le vif, mais s'affiche de manière démonstrative pour étirer la longueur du plan.

Dans son premier long métrage de fiction, Tanner rend également compte d'un climat social qu'il a saisi de près dans *Le pouvoir est dans la rue*. Le scénario du film aurait d'ailleurs été écrit, d'après ce qu'en a dit le cinéaste dans *Alain Tanner* (Jacob Berger, 2012), un mois après les événements de Mai 68 et en deux semaines seulement. Mais Tanner a l'originalité d'infléchir ici ce thème en ne reconduisant ni l'association entre révolte et jeunesse – Charles Dé est un quinquagénaire – ni celui de la lutte prolétaire. C'est la fille de Charles, Marianne, qui représente le combat de la jeunesse estudiantine et prend en charge la verbalisation du discours politique du film, sans jamais toutefois être montrée en dehors du rapport de filiation à Charles autour duquel le film gravite.



**Illustration 4** *Charles mort ou vif* (1969),  
photographie de tournage de Daniel Vittet.

Tanner entretient déjà le rapport désillusionné à l'utopie sociale qu'il approfondira avec Berger dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* : l'épilogue du film dans lequel Charles Dé est embarqué de force par deux infirmiers d'un asile psychiatrique (interprétés par le cinéaste Francis Reusser, ami et interlocuteur privilégié de Tanner, et l'acteur Jean-Luc Bideau, figure centrale du Nouveau cinéma suisse, qui sera révélé l'année suivante dans *James ou pas* de Soutter et que l'on retrouvera dans *La salamandre*) rappelle le pouvoir de la répression par le système capitaliste incarné par le fils de Charles, Pierre (André Schmidt). Cette représentation négative de la filiation sera renversée dans *Le retour d'Afrique* puis *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*.

Signe distinctif du cinéma de Tanner, la pratique de la citation est déjà présente dans *Charles mort ou vif* sous la forme d'aphorismes que Marianne demande à Paul (Marcel Robert) d'apprendre par cœur pour éveiller sa conscience politique, mais leur insertion se fonde encore dans la fiction sans entraver l'illusion de l'autonomie du monde fictionnel. Dans la carrière de sable où Charles rencontre le couple « bohème » qui l'hébergera, le patron d'entreprise se lance dans une harangue contre l'automobile qui débouchera sur une mise en pratique, puisque Paul pousse le véhicule symbolisant la vie bourgeoise de Charles dans un gouffre (voir illustration 5). Cette image tout en verticalité de la voiture démolie après sa chute, que l'on pourrait dire « iconique » – elle est d'ailleurs utilisée pour certaines affiches du film –, n'est pas sans rappeler, sur un plan thématique, le



**Illustration 5** *Charles mort ou vif* (1969),  
photographie de presse.

célèbre ultime plan de *La course au bonheur*, unique fiction de la série de Henry Brandt *La Suisse s'interroge*, montrant l'enfant esseulé, les yeux grands ouverts sur le monde, assis sur la banquette arrière de la voiture rutilante de ses parents aliénés par une quête illusoire de frénésie consumériste, alors que la question rhétorique « C'est ça la vie ? » vient se superposer à l'image figée.

En 1969, année où Reusser sort *Vive la mort* et Soutter son troisième film de fiction, *La pomme* (lui aussi caractérisé par un usage de la citation et présentant certaines parentés thématiques avec le film de Tanner, en particulier dans le texte proféré en regard-caméra dans le prologue), *Charles mort ou vif* contribue à inaugurer un cinéma suisse qui connaît un certain écho en France et qui confirme la viabilité d'une formule consistant à produire, grâce au soutien de la télévision, des films à petit budget se démarquant du cinéma dominant par la « modernité » de leur propos, de leur ton et de leur forme.

Le cinéma de Tanner se distingue cependant de celui de ses deux compatriotes, me semble-t-il, par une accessibilité accrue à un plus large public – Reusser attendra presque dix ans pour sortir son deuxième film – dans la mesure où *Charles mort ou vif* et ses réalisations suivantes offrent à la fois une structure narrative aisément identifiable et un ancrage marqué dans le discours de la contestation sociale issu de Mai 68, lequel permet à une génération de se reconnaître dans les préoccupations et les aspirations des personnages. Celles-ci sont plus sibyllines chez Soutter, dont l'univers singulier

s'émancipe davantage des normes du réalisme psychologique par le biais d'un constant décalage poétique, et en cela semble peut-être plus proche encore, à certains égards, de la théorie du cinéma de Tanner que les propres films de ce dernier.

Dans ses notices filmographiques rédigées en appendice de *Ciné-mélanges*, Frédéric Bas, réalisateur de documentaires radiophoniques pour France Culture, synthétise ainsi la place de ce premier long métrage de fiction dans la carrière de Tanner : « *Charles mort ou vif* est un film-manifeste, [...] un sésame, une entrée décisive dans l'œuvre qui, s'il joue l'innocence des personnages comme mode premier de résistance, n'en oublie jamais la ténacité hargneuse de l'ennemi qu'il faut bien faire taire malgré tout. » (Tanner, 2007 : 195-196)

### **La période John Berger (1966-1976)**

Comme je l'ai souligné en introduction, les années qui ont connu le plus grand retentissement international dans la carrière de Tanner, en particulier dans l'espace anglophone, sont celles de sa collaboration avec l'essayiste, romancier et critique d'art John Berger, rencontré à Londres à la fin des années 1950 et devenu un interlocuteur et collaborateur (en tant que scénariste) privilégié du cinéaste à partir de la conception du documentaire *Une ville à Chandigarh* (1966). Dès les années 1970, Berger réside en France, non loin de la frontière avec la Suisse, et peut donc échanger régulièrement avec Tanner à Genève. Sa participation concerne officiellement trois films

(*La salamandre*, *Le milieu du monde* et *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*), mais on peut ajouter à ces titres *Le retour d'Afrique*: même si Berger affirme dans un entretien s'en être tenu à raconter à Tanner une anecdote réellement vécue par des amis à lui (Appignanesi, 1980/2011 : 169), la correspondance disponible dans les archives du cinéaste témoigne de l'apport de Berger à l'écriture du film, bien qu'il ne soit pas crédité au générique. Tanner avait d'ailleurs tout à fait clarifié cette question dans une lettre qu'il lui adresse le 19 janvier 1972: « Quand je t'ai écrit: ne te considère pas lié à ce projet, [...] je voulais simplement dire que je ne voulais pas piller le cerveau des autres si je ne suis pas en mesure de les payer. [...] Ceci dit, il est évident que rien ne nous empêche d'en discuter et de mon côté de tenir compte de tes suggestions. » (CSL 020-01-11-05)

Le rôle de Berger semble néanmoins avoir été pour ce film considérablement moindre que ce qu'il fut au cours de la genèse des trois autres, où son apport fut décisif – davantage même, à mon sens, que ne l'a affirmé Tanner, trop attaché à une certaine image du metteur en scène en tant qu'auteur pour reconnaître l'importance du stade de l'écriture. Je reviendrai au prochain chapitre sur certaines spécificités formelles des films de cette époque, mais on peut dire qu'ils ont su saisir et problématiser, par les moyens de la fiction, un air du temps empreint d'une certaine désillusion quant à l'après-Mai 68. Ces films – et en particulier *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, auto-désigné comme une comédie – contrebalancent en effet la morosité ambiante par un détachement

amusé et ludique ainsi que par une forme d'optimisme à l'égard des possibilités d'une transformation de la société visée par des personnages radicaux dans leur engagement et fidèles à certaines valeurs (White, 2011 : 2).

Dans *La salamandre* (1971), deux hommes d'écriture mènent une enquête à propos d'un fait divers dont ils sont censés tirer un scénario pour la télévision (lequel, bien sûr, n'aboutira pas, la reconstitution des faits se perdant dans les neiges d'une vallée située au pied du Jura). Il s'agit d'un journaliste spécialisé dans des sujets politiques, Pierre (Jean-Luc Bideau), et d'un poète retiré à la campagne avec sa famille dont il assure la subsistance en travaillant ponctuellement en tant que peintre en bâtiment, Paul (Jacques Denis). Le titre du film renvoie à l'objet de leur recherche, l'énigmatique Rosemonde (Bulle Ogier), qui, avec sa démarche et sa tenue vestimentaire noire bien à elle, mini-jupe de cuir, bottes montantes, manteau cintré et bas (voir illustration 6), est devenue une véritable icône du Nouveau cinéma suisse, bien que l'actrice soit française, comme son personnage qui a déménagé en Suisse au cours de son enfance. Aurait-elle volontairement tiré sur son oncle, incarnation des valeurs réactionnaires, à l'aide du fusil militaire de ce dernier (arme d'ordonnance conservée à domicile, comme le veut une tradition helvétique contestée)? Ou l'homme se serait-il simplement blessé en le nettoyant? Le pré-générique, au ralenti comme l'épilogue où la jeune femme se détache de la foule, maintient l'ambiguïté, mais Tanner laisse ce suspense dans un hors-champ

du film : ce qui compte ici, c'est la révolte spontanée, viscérale, que Rosemonde nourrit contre la société, la liberté dont elle fait preuve en affichant son désir et la fascination qu'elle exerce sur les deux hommes. Le pamphlet contre une société capitaliste comme la Suisse en pleine croissance économique se teinte d'autodérision, et le jeu exubérant de Bideau participe paradoxalement au réalisme d'un film dont les dialogues semblent souvent improvisés, alors qu'ils sont en fait très écrits.

On retrouve un ton similaire dans *Le retour d'Afrique* (1973), axé quant à lui sur un jeune couple, Vincent et Françoise, qui rêve d'évasion et décide de partir rejoindre une connaissance en Algérie.



**Illustration 6** *La salamandre* (1971), photographie de presse.

Apprenant que leur hôte ne peut plus les accueillir, les amants se confinent dans leur appartement presque complètement vide (mais non dépourvu d'un lit double et d'une baignoire, élément récurrent des décors intérieurs tanneriens), ne désirant ni afficher leur échec auprès de leurs amis ni replonger dans le marasme de la ville de Genève, qu'exprime le bruyant ballet des automobiles au pied de leur immeuble en voie de démolition. Le film est un modèle de construction rigoureuse des espaces de la fiction et des valeurs qui leur sont progressivement attachées au cours du récit (Boillat, 2000). Tanner démontre ici non seulement son art du montage, mais aussi la singularité de sa démarche au niveau de la prise de vues, laquelle consiste à faire de la caméra une sorte d'entité indépendante qui, au gré de longs travellings, délaisse parfois un personnage pourtant en train de parler pour balayer un espace vide ou venir chercher son interlocuteur initialement situé hors-champ.

La critique sociale passe par cette forme de mise à distance de la représentation, ou par le son (répliques réflexives de cinéphiles, citations, lectures de journaux à haute voix, flashes radiophoniques commentés). Dans l'épilogue, après avoir quitté l'appartement parallèlement à l'expulsion hors de la Suisse d'un ami immigré espagnol, qui met en perspective la situation du couple, Vincent propose, dans le brouhaha des avions de l'aéroport voisin, de « [leur] faire un enfant [dans le dos] », « un ennemi, un traître à la patrie ». Cet enfant à naître qui, comme l'exprime le personnage interprété par Anne Wiazemsky dans

un plan fortement discursif du film (un travelling latéral frontal décrivant une série d'allers-retours en plan rapproché entre les collègues de Françoise employées de poste), sera « loin devant [eux], aura vingt-cinq ans d'avance sur [eux] », parce qu'il « appartient à demain », semble appeler *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*.

La dimension collective, utopique, qui marque les trois premières fictions de Tanner et atteindra son acmé dans le film de 1976 est mise entre parenthèses dans *Le milieu du monde* (1974). Le récit de ce film, guidé par une voix *over* qui n'est associée à aucun personnage de la fiction et profère un texte pensé dans la perspective d'un effet de distanciation (à commencer par les premiers mots du long métrage: « Le récit et la forme d'un film dépendent dans une large mesure de où et quand ce film est fait, et dans quelles circonstances. [...] Ce film a été tourné en 1974, en un temps de normalisation »), se concentre sur la passion amoureuse que vivent un homme marié et une serveuse de restaurant, immigrée italienne que l'on voit arriver en Suisse au début du film. Le propos reste éminemment « social », prolonge la sensibilité de la fin du *Retour d'Afrique* à l'égard des rapports de genre dans le couple, mais il n'est pas diffracté à travers un éventail de points de vue.

*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, au contraire, comprend huit personnages, quatre hommes et quatre femmes – tous des trentenaires, qui appartiennent donc à une même génération –, dont chaque prénom comporte les initiales « Ma- » et qui sont définis de manière différentielle comme autant de

variations sur des postures de gauche qui, selon des modalités diverses, se tiennent en marge de la société bourgeoise et capitaliste. Max, bien que désillusionné, n'en prend pas moins la peine d'avertir des petits propriétaires d'une entreprise de spéculation qui les menace, et à propos de laquelle il a obtenu des informations par l'intermédiaire de Madeleine, une secrétaire adepte des voyages et du tantrisme avec laquelle il entretiendra une relation ; Mathieu, époux de Mathilde, mère de quatre enfants, est un ancien syndicaliste qui a dû passer par le chômage, s'ennuie dans son nouveau travail dans une ferme, mais se découvre une vocation à faire la classe à domicile à des enfants, leur évitant ainsi le formatage jugé abrutissant de l'école ; Marco, lui, s'attaque aussi au système éducatif, mais de l'intérieur, en tant qu'enseignant dans un lycée où il prône une conception de l'histoire reposant sur le repérage de continuités sous les discontinuités (discours qui peut se comprendre aussi en lien avec la forme même du film), et qui se voit successivement expulsé de plusieurs institutions, jusqu'à trouver sa voie dans l'organisation d'animations dans des hospices pour retraités ; Marcel est un maraîcher déconnecté de la société, entièrement plongé dans sa passion pour le monde animal, dont il parle constamment ; Marguerite, épouse de Marcel, s'intéresse avant tout à la bio-agriculture, et entretient des rapports sexuels tarifés avec des travailleurs immigrés qu'elle rejoint dans leurs baraquements (la représentation de ces derniers, stéréotypée et conçue en dehors des questions politiques qui pourtant traversent le film, constitue

l'un des aspects qui a été perçu comme problématique par la réception critique); Marie, enfin, jeune femme généreuse qui noue une relation avec Marco, travaille en tant que frontalière comme caissière dans un supermarché et tipe volontairement mal le prix des achats de clients qu'elle souhaite aider, en particulier des personnes âgées, ce qui lui vaudra d'être mise en prison puis expulsée.

Le film se construit ainsi comme un puzzle composé des données biographiques des différents personnages, élaborées avant même la rédaction du scénario par John Berger à partir de photographies de chacun des interprètes que Tanner avait préalablement choisis. L'histoire avance au gré de rencontres, d'unions et de séparations entre les personnages, qui se retrouvent tous ensemble dans une seule séquence, aux côtés du petit Jonas. Par rapport aux deux fictions précédentes, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* s'interroge moins sur la position des femmes dans la société, les personnages féminins étant tous associés au corps et à la sexualité, et nettement moins caractérisés que les protagonistes masculins par une conscience politique valorisée par le discours du film : Mathilde se focalise sur la maternité, Madeleine sur l'hindouisme... à l'exception de Marie, interprétée par Miou-Miou, plus proche de la Rosemonde de *La salamandre*, tout en étant moins individualiste.

Tanner s'installe désormais dans le film en couleurs, mais intègre tout de même des passages en noir et blanc, d'une part dans des inserts rêvés ou fantasmés rattachés à chacun des personnages

caractérisés par des teintes sépia obtenues en post-production à partir de la pellicule couleur, d'autre part dans des images d'archives des émeutes de 1932 à Genève.

#### RENATO BERTA, COMPAGNON DE ROUTE (1969-1979)

La première décennie des fictions tanneriennes est indissociable du chef opérateur tessinois Renato Berta qui, après s'être formé au Centro sperimentale di cinematografia de Rome et avoir travaillé sur *Vive la mort* de Francis Reusser, se chargea de « l'image » (prise de vues, éclairage) sur six films consécutifs de Tanner, de *Charles mort ou vif* (pour lequel le cadre fut délégué au caméraman de la TSR Claude Stebler) à *Messidor*. La notoriété internationale acquise par Berta dans le prolongement de son étroite collaboration avec Tanner, alors que le rôle des techniciens du cinéma est souvent minoré, est exceptionnelle, *a fortiori* dans le domaine d'un cinéma d'auteur exigeant : il a travaillé notamment pour Godard, Resnais, de Oliveira, Gitaï... Elle explique la parution du livre d'entretiens *Photogrammes* chez Grasset en 2021, ainsi que la rétrospective qui a été consacrée à Berta en 2022 à la Cinémathèque suisse, après celle de la Cinémathèque française en 2011.

Berta rencontre Tanner alors que, jeune cinéophile, il participe au jury de « Cinema & Gioventù » au Festival de Locarno et découvre *Les apprentis*, film qu'il critiqua vertement lors d'un débat avec le cinéaste parce que le documentaire passait selon lui sous silence les conditions de vie misérables des apprentis en Suisse, qu'il a lui-même connues. Il a participé activement à

l'expérimentation des tournages en 16 mm et du gonflage en 35 mm – si « on parle souvent de la grisaille du cinéma suisse, qui choisit une météorologie ingrate » (Tortajada, 1998: 281), c'est avant tout, comme l'a indiqué Berta (entretien du 15 mars 2022), en raison de contraintes techniques, le gonflage limitant fortement la présence d'images trop lumineuses. Il a filmé Jacques Denis à vélomoteur dans *La salamandre* tapi sous la bâche du plateau d'un pick-up (voir illustration 7), a conçu avec Tanner les mouvements d'appareil précis et complexes du *Retour d'Afrique* et a accompagné le cinéaste dans son passage à la couleur avec *Le milieu du monde*.



**Illustration 7** *La salamandre* (1971),  
photographie de tournage.

## **Messidor (1979) : l'adieu (provisoire) à la Suisse**

Alors que la plupart des images des premières fictions de Tanner sont baignées d'une froideur hivernale, le titre *Messidor* du dernier de ses films dont Berta assura l'image renvoie aux mois d'été du calendrier révolutionnaire: le terme est utilisé comme une réponse potache par Jeanne, étudiante en histoire à l'Université de Genève, à un policier bonhomme qui lui demande de décliner son identité alors qu'elle crapahute dans un paysage campagnard désert en compagnie de son amie Marie. La première a quitté son petit appartement surchauffé en cette période de préparation des examens, tandis que la seconde, ayant perdu son billet de train pour Moudon, a décidé de faire du stop.

Comme les deux protagonistes de *L'épouvantail* (*Scarecrow*, 1973), film emblématique des récits lâches du Nouvel Hollywood, elles se sont rencontrées en hélant la même voiture, mais, surtout, en s'alliant tacitement face au conducteur qui vitupère contre ces jeunes filles qui ambitionnent de faire des études, formation selon lui réservée aux garçons – il sera le premier d'une série de conducteurs réactionnaires pétris de préjugés bourgeois, tous filmés différemment comme autant de variations sur un motif; Tanner prête même sa voix à l'un d'eux, qui reste hors-champ, tandis que l'image nous montre le capot d'une Mercedes à travers le pare-brise.

Dans ce *road movie*, l'élan libertaire est borné aux strictes frontières de la Suisse que les deux héroïnes

sillonnet en tous sens avec l'agitation en fin de compte désespérée et funeste de poissons dans un bocal, parfois filmées en travelling sur une berge, au fil de l'eau. Jeanne, l'universitaire, verbalise la révolte et tente de donner un sens aux étapes de leur périple, à l'instar des protagonistes masculins de *La salamandre*, tandis que Marie, plus proche de Rosemonde (vendeuse elle aussi), est dans l'action, jusqu'à opter pour la violence, puisque c'est toujours elle qui manie le pistolet. Grâce à leur amitié scellée dans une sororité érigée face à la violence masculine comme dans *Thelma et Louise* de Ridley Scott, Marie et Jeanne s'opposent presque sans le savoir à la société. Les restaurants où elles consomment tout en étant complètement désargentées sont les lieux où cette confrontation s'explique, mais aussi où le récit bifurque, à la manière de *Macadam à deux voies* (*Two-Lane Blacktop*, 1971) de Monte Hellman.

La construction du fait divers médiatique ne reste pas totalement hors-champ (ce qu'il demeure dans *La balade sauvage* de Malick, 1973) : si Marie éteint le téléviseur parce qu'elle ne comprend pas le suisse-allemand, le spectateur du film assiste, via le petit écran d'un couple âgé, à une scène de reconstitution, fortement orientée par un commentaire officiel dont il saisit l'incongruité, de l'altercation, précédemment montrée sans médiation télévisuelle, entre les deux jeunes femmes et un paysan (interprété par François Roulet, dont le rôle sera décisif dans la genèse du film suivant de Tanner, *Les années lumière*) que Marie tient en respect avec le pistolet dérobé à un officier de l'armée (voir illustration 8).



**Illustration 8** *Messidor* (1979), photographie de presse.

Si les médias sont dans le collimateur de Tanner, c'est surtout par la bande sonore qu'il rend, dans *Messidor*, la situation oppressante (ce qu'il avait amorcé dans *Le retour d'Afrique*) : le vacarme assourdissant des voitures qui souvent surgissent au premier plan de l'image (nous ne sommes pas loin, par moments, de *Trafic* de Tati), les coups de fusil qui retentissent à proximité d'une caserne ou le vrombissement des avions de chasse qui traversent le ciel helvétique contribuent, par contraste avec le silence des pâturages ou de la forêt, à placer métaphoriquement les personnages sous une chape de plomb dès qu'ils reviennent dans la société. La fuite est dépourvue de tout but, et confine au surplace,

jusqu'à l'épuisement. Le surplomb, suggéré dans les plans du générique filmés depuis un hélicoptère (comme dans *Les petites fugues* de Yersin, sorti la même année) ainsi que dans une vue aérienne lors de l'escapade en moto, s'avère impossible, et les montagnes infranchissables. Tanner fait littéralement le tour de la Suisse comme on ferait le tour d'une question avant de situer la plupart de ses films suivants dans un ailleurs, à l'exception de *No Man's Land* puis des films coécrits avec Bernard Comment dont l'histoire se déroule à Genève.

### **Parenthèses et bifurcations (1981-1983) : l'Irlande et le Portugal**

*Les années lumière* (*Light Years Away*) instaure indubitablement, au seuil des années 1980, une rupture dans la filmographie de Tanner : alors que tous ses longs métrages avaient été tournés en Suisse, en langue française et à partir d'un scénario original, ce film-ci est une adaptation (l'une des deux seules que compte le corpus de ses dix-neuf fictions) tournée en Irlande et en langue anglaise, avec par ailleurs une équipe plus imposante que celles qui l'avaient accompagné jusque-là. L'origine du projet est toutefois doublement suisse : d'une part, l'œuvre adaptée, *La voie sauvage* (1974), a été écrite par le romancier genevois Daniel Odier ; d'autre part, un premier projet d'adaptation du même texte fut précédemment conduit par un ami de Tanner qui souhaitait passer à la réalisation, François Roulet. Actif dans la création d'institutions comme le Théâtre populaire romand,

la Cinémathèque nationale algérienne ou, à son retour d'Algérie en Suisse, le CAC-Voltaire à Genève (Coursaget, 2020), celui-ci ne pourra pas concrétiser son adaptation, avortée en raison de son décès. Tanner, qui lui rend hommage par une discrète dédicace surimpressionnée sur le tout premier plan du film, s'est certes défendu d'avoir eu connaissance de ce scénario, mais plusieurs indices semblent attester qu'il l'a intégré dans son travail d'écriture, à commencer par l'ajout d'un personnage féminin absent du roman, précisément là où Roulet l'avait prévu (Annen, 2021 : 49-50).

Ce qui frappe avant tout et explique que le cinéaste ait pu s'approprier à titre exceptionnel une matière narrative préexistante, ce sont les indéniables parentés entre le roman et l'œuvre de Tanner. Il y a d'abord le fait, anecdotique en apparence, que le jeune protagoniste du récit s'appelle Jonas (tandis qu'à l'inverse Odier publiera un roman intitulé *Le milieu du monde* en 1979, cinq ans après le film homonyme de Tanner). Ensuite, le récit romanesque est mû par la quête d'un ailleurs au sein d'un périple initiatique, que Tanner dépouillera de la spiritualité orientale présente chez Odier, maître zen et auteur d'ouvrages sur le tantrisme. Le film ne met pas moins en jeu un apprentissage de la contemplation, et repose sur une transmission d'un savoir qui s'effectue non pas via une institution scolaire, mais au travers du partage d'une expérience et d'une série d'obstacles à surmonter, dans un rapport entre maître et élève que Tanner caractérise par une très grande dureté du premier à l'égard du second.

Le jeune Jonas (Mick Ford) quitte le centre urbain de Dublin pour se rendre dans un endroit retiré, un hangar entouré d'un cimetière de voitures où un vieil homme, Yoshka (Trevor Howard, acteur expérimenté dont la carrière remonte aux années 1940), s'entraîne depuis des années – comme il le comprendra plus tard (et nous aussi, un suspense étant exceptionnellement entretenu par Tanner dans ce film) – à voler en imitant les oiseaux. Il se soumet alors à un très strict parcours d'apprentissage établi sous la houlette de Yoshka, qui consiste notamment à établir un lien intime à la terre, à la nature environnante. Dans ce lieu reculé et baigné dans la brume, Jonas passera, à la demande de son mentor, plusieurs jours à se tenir, grelottant, à côté d'une pompe à essence pour servir de très hypothétiques clients jusqu'à ce qu'il se rende compte que le réservoir est vide et l'installation hors service. Tanner poursuit et approfondit ainsi son travail sur les temporalités diffuses en offrant un récit minimal (mais néanmoins structuré, ici, de manière assez classique) avec un primat accordé à la configuration spatiale.

*Dans la ville blanche* (1983), le film suivant de Tanner, a été réalisé loin des froides plaines irlandaises, à Lisbonne en plein été: le tournage avec l'équipe portugaise se déroule du 28 juin au 10 août 1982, plus d'un mois après l'enregistrement à Genève de la musique de Jean-Luc Barbier, ce qui permettra à Tanner, comme dans plusieurs autres de ses œuvres, d'avoir à l'esprit le rythme du film à venir. Comme le cinéaste l'a souvent souligné, cette réalisation s'inscrit dans une période de convalescence

après une grave maladie – c'est pourquoi on peut la voir comme une forme de renaissance artistique.

Cette coproduction helvético-britannico-portugaise (à laquelle participe la TSR) se démarque également beaucoup de ses films de la décennie précédente, mais d'une manière distincte de ce que propose *Les années lumière*. Certes, ici aussi, Tanner prend le large et tourne en dehors de la Suisse, en l'occurrence dans la capitale lusitanienne qu'il magnifie par une poésie de la déambulation et par l'assimilation de l'espace urbain au corps de Rosa, la femme désirée par Paul (Bruno Ganz). Cependant, la conception du film se situe aux antipodes d'un scénario millimétré remis dans sa traduction anglaise à une équipe anglophone : dès le dépôt de sa demande de financement auprès du DFI, Tanner, en dépit des exigences stipulées en vue de l'obtention d'un subventionnement fédéral, souligne son intention de ne pas partir d'un récit écrit, et ne fournit qu'un « canevas du récit [pour un] film qui est essentiellement basé sur un travail d'improvisation au jour le jour » (CSL 020-01-17-06, 13 mai 1982). Ce canevas lui permit néanmoins d'obtenir le subside demandé.

Même si Tanner recourt à une sorte de « séquençier » prévoyant dans ses grandes lignes la structure du récit, il est vrai qu'il travaillera au Portugal avec son chef opérateur Acácio de Almeida (qui a préalablement collaboré avec Monteiro ou Ruiz, et que le Suisse retrouvera pour *Une flamme dans mon cœur*) de manière très libre, se chargeant d'ailleurs lui-même de tourner avec une caméra 8 mm des images qui seront, dans la fiction, rapportées au personnage de Paul,

lequel manipule lui-même un tel appareil. Elles seront même insérées dans l'épilogue, c'est-à-dire après que Paul a vendu sa caméra, ce qui crée un décrochage connotant la dimension, sinon onirique, du moins fantasmatique de ces images muettes et granuleuses qui surgissent épisodiquement, moins « documentaires » qu'affublées d'un statut de réalité flottant.

Malgré l'action située au Portugal, le lien avec la Suisse est thématiqué dans le récit, puisque Paul envoie lettres et cassettes 8 mm à son épouse Elisa qui habite Bâle. On quitte alors, pour certaines courtes séquences, les bords du Tage pour les rives du Rhin, ce qui instaure une forme épistolaire à la première personne parente de celle du futur *Journal de Lady M.* avec une variation de point de vue (Elisa lui répond, et *in fine* lui fixe un ultimatum), et renforce tout à la fois le multilinguisme du film en ajoutant la langue allemande à l'anglais (parlé sur le cargo), au portugais (tous les échanges entre Lisboètes) et au français (langue des dialogues entre Paul et sa maîtresse Rosa).

Depuis Max rêvant qu'il tire un coup de pistolet sur un réveille-matin dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, la question de la représentation du temps taraude le cinéaste. Dans le film *Dans la ville blanche*, Paul s'adresse pour la première fois à Rosa lorsqu'il remarque que les aiguilles de l'horloge au-dessus du bar tournent à l'envers. L'escale du marin semble pouvoir se prolonger indéfiniment, en une sorte de suspension mélancolique du temps, le film proposant, selon Erika Thomas (2018 : 21), le « récit d'une expérience thérapeutique ». Dans un entretien du

14 janvier 2022, Tanner me disait de *Dans la ville blanche* que « ce film était un rêve » et suggérait qu'il ne pouvait être abordé que sous l'angle de la poésie, ainsi que le fit l'auteur italien Giovanni Bogani (2002) dans son essai *Atlantide*. Les « films-poèmes » qui suivront devront beaucoup à l'expérience de *Dans la ville blanche*, même si le cinéaste, dans la plupart des cas, ne disposera plus d'une latitude aussi importante.

### **La collaboration avec Myriam Mézières (1976-2002)**

Myriam Mézières, actrice française qui a débuté dans le long métrage suisse *Le troisième cri* (Igaal Niddam, 1974), amorce sa collaboration avec Tanner dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, où elle incarne Madeleine, premier personnage de fiction à être associé dans la filmographie du cinéaste à l'ailleurs – en l'occurrence l'Inde, où la protagoniste aime se rendre et dont elle s'imprègne de la culture. Le choix de ce pays peut être une rémanence d'*Une ville à Chandigarh*, mais est sans doute lié aussi aux sept semaines d'un séjour qu'y fit Mézières en 1974, qu'elle a confirmé dans un entretien avec Vincent Annen et Jeanne Modoux le 11 mai 2022. Son personnage est défini dans la partie introductive du scénario en ces termes : « Elle est probablement la plus violente des huit [comparses], dans le sens qu'elle est la plus extrême et la plus spontanée, mais aussi la plus absurde. [...] Elle a aussi une tendance à idéaliser les hommes qui l'attirent [...] » (CSL 020-01-13-02-05, p. 3) Les traits de ce personnage seront

partiellement reconduits dans les rôles que Mézières tiendra ultérieurement chez Tanner. Dans *Une flamme dans mon cœur* (1987), la radicalité d'un amour fou conduit Mercedes à un geste inexplicable de violence, un coup de couteau dans le torse de son amant. Dans ce film, la connotation d'exotisme est cette fois déplacée sur l'hispanité, une facette de la *persona* de Mézières à partir de cette période qui fut en quelque sorte co-construite avec Tanner.

Près de dix ans après *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, le réalisateur confie à Mézières, dans le film *No Man's Land* (1985) coproduit avec la société française de Marin Karmitz (MK2), le rôle d'un autre personnage également prénommé Madeleine, selon une pratique de la récurrence anthroponymique à laquelle le cinéaste n'avait recouru jusque-là que pour des avatars de lui-même (les Paul). Serveuse dans un bar-restaurant du Jura français, cette Madeleine se trouve impliquée à la fois dans les trafics d'un réseau de contrebandiers actifs à la frontière franco-suisse et dans une relation amoureuse avec un trafiquant, Paul, qui, comme elle, rêve de partir, mais dans un ailleurs différent : il aspire aux grands espaces du Canada, tandis qu'elle, passionnée de chanson et de musique rock, veut monter à Paris. Épanouie dans son corps et se baladant souvent nu-pieds, elle semble prolonger la Madeleine « tantriste » du film de 1976, tout en renforçant l'association de son personnage avec le monde de la nuit : si Max faisait sa connaissance un soir au bar d'un casino dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, la plupart des séquences avec elle y étaient encore diurnes.

La Madeleine de *No Man's Land* se caractérise d'un côté par un aveu touchant de fragilité, de l'autre par une mise en scène très dynamique et exubérante d'elle-même (dans la répétition d'un concert, ou dans le chant au quotidien). Dans le pré-générique composé d'une série de gros plans sur les visages des personnages de fiction qui s'expriment comme s'ils étaient interviewés dans le cadre d'un reportage, Madeleine est significativement la seule qui se risque à un regard-caméra. Cette exposition de soi sur le mode de la confession caractérisera ses interventions ultérieures chez Tanner, la plus notable étant le long plan fixe et frontal d'*Une flamme dans mon cœur* dans un café, interrompu par un noir qui est toutefois suivi d'un cadrage identique, comme s'il s'agissait de rushes aboutés : dans cette séquence très godardienne – on pense à Anna Karina dans *Une femme est une femme* –, les hésitations d'un texte qui tente de décrire ce que signifie « trembler de désir » et la sincérité du propos comme du ton brouillent la frontière entre actrice et personnage, ce qui se marque sur le visage qui fixe le spectateur, puisque les larmes défont progressivement son maquillage. La comédienne s'offre sans réserves au film, créant une forme de réalisme (paradoxalement renforcé par l'auto-mise en scène) qui permet à Tanner de poursuivre sa recherche d'une poésie des êtres au quotidien et du surgissement de l'imprévu au sein du plan, en deçà des grands récits.

La collaboration de Myriam Mézières avec Tanner s'intensifie ensuite au cours de trois films réalisés sur une période de vingt-cinq ans, dans lesquels,

en plus d'interpréter le rôle principal, elle participe à la création du récit filmique : pour *Une flamme dans mon cœur* (1987), Tanner s'inspire d'une histoire partiellement autobiographique que Mézières lui aurait racontée dans un café ; pour *Le journal de Lady M.* (1993), elle en assure seule l'écriture du scénario ; enfin, *Fleurs de sang* (2002) est coréalisé par Tanner et Mézières, et basé sur un scénario qu'elle a écrit. Mézières fait véritablement bouger les lignes du cinéma de Tanner par un renouvellement des thématiques, la question du corps et de la sexualité passant de la périphérie où l'avait maintenue la conception « théorique » de Tanner (*Dans la ville blanche* excepté), en particulier dans ses deux premières fictions – la relation de Charles Dé à Adeline demeure ambiguë, et dans *La salamandre*, ce sujet est le référent des dialogues plus que de l'image –, à une position cardinale en termes narratifs et esthétiques (voir illustration 9).

Alors que durant la période des projets avec John Berger primait plutôt chez Tanner la critique de la dimension voyeuriste du dispositif cinématographique (même si le réalisateur atténua considérablement cette problématisation dans *Le milieu du monde* en supprimant certains commentaires *over* prévus dans le scénario par Berger), les trois films réalisés en collaboration étroite avec Mézières exacerbent, dans le prolongement de certains plans de nudité intégrale dans *Jonas qui aura 25 ans dans l'an 2000* (avec Miou-Miou, mais aussi justement Mézières), une exhibition du corps féminin que l'on retrouve aussi dans les films qu'il réalise sans elle durant la



**Illustration 9** *Le journal de Lady M.* (1993),  
photographie de presse.

même période. D'ailleurs, la fascination du réalisateur pour le corps féminin à la peau noire, affichée dans *La femme de Rose Hill*, s'insère dans la dernière partie du *Journal de Lady M.* sous la forme d'une relation homosexuelle entre le personnage éponyme et Nuria, et se situe au cœur de *Jonas et Lila, à demain*, dans lequel Lila est interprétée par l'actrice sénégalaise Aïssa Maïga, qui a acquis une certaine notoriété depuis *Les poupées russes* de Klapisch en 2004, également en tant que réalisatrice et activiste.

Dans les trois films, Mézières interprète un personnage qui appartient au milieu du spectacle et qui, à certains égards, se confond avec la comédienne même, dans un registre de l'autofiction : dans *Une flamme dans mon cœur*, Mercedes déclame des vers de Racine sur les planches, et par ailleurs s'adonne

dans des baraques foraines à des strip-teases avec un gorille en peluche, y compris sous le regard de son amant, provoquant un décloisonnement entre pratiques artistiques légitimées et art populaire, à l'image du bouleversement qu'introduit Mézières dans le cinéma relativement « élitiste » de Tanner ; dans *Le journal*, « Lady M. » (qui n'a donc qu'un « nom de scène ») est une chanteuse qui, avec son groupe de danseuses, propose des spectacles dans un cabaret parisien ; dans *Fleurs de sang*, Lily, qui emmène avec elle sa jeune fille Pam dans ses tournées, est une danseuse s'adonnant à des performances qui ont une forte composante érotique (au début du film, elle est invitée en Espagne, à proximité de Valence, par le « festival agro-érotique d'Alcúdia »).

Si tous les films de Tanner sont des productions au budget relativement modeste, il faut noter que ceux (co)scénarisés par Mézières, tournés avec une équipe réduite et dans des formats substandards (c'est-à-dire moins coûteux que le 35 mm), sont particulièrement peu onéreux, et constituent à ce titre de véritables laboratoires pour le cinéaste. Ils sont en fait élaborés en marge de projets plus conséquents : *Une flamme dans mon cœur*, tourné dans un 16 mm noir et blanc que Tanner n'avait plus utilisé depuis presque quinze ans, est lancé à l'instigation de Paolo Branco, coproducteur de *La vallée fantôme* qui sortira la même année, en raison du report du tournage de ce film causé par l'absence prolongée de Jean-Louis Trintignant pour raisons de santé ; *Le journal de Lady M.*, qui inaugure le passage de Tanner à une pellicule Super-16 gonflée pour le passage en

salles (format utilisé par le chef opérateur Denis Jutzeler pour six des sept derniers films du réalisateur), est proposé à Mézières comme une sorte de compensation du fait qu'en raison des contraintes de la coproduction hispano-helvétique, elle n'a pas été retenue au casting de *L'homme qui a perdu son ombre* (1991) pour le rôle de la professeure de danse hispanophone, confié à Angela Molina ; enfin, *Fleurs de sang*, l'unique fiction de Tanner à avoir été tournée en vidéo et à n'avoir pas été scénarisée par lui, devait initialement être réalisé par Mézières et Anne Deluz, laquelle fut assistante de réalisation sur *L'homme qui a perdu son ombre* et que Tanner, coproducteur du film, remplaça presque au pied levé afin d'éviter que le film ne soit avorté.

Dans une note préliminaire au scénario du *Journal de Lady M.*, Tanner explicite – comme dans les notes d'intention qu'il formule pour chaque film – le statut de ce type de projets : « [Il s'agit] de mettre en place, comme je l'avais fait en 1987 avec *La vallée fantôme* et *Une flamme dans mon cœur*, un système de travail qui permette de passer d'un film tourné avec un budget d'une certaine importance à un autre qui peut et doit se faire dans des conditions totalement différentes, et une plus grande liberté d'action (improvisation, équipe réduite au maximum, tournage rapide, plan de travail souple), ceci pour, en fin de compte, expérimenter une écriture différente, sortir des schémas de production traditionnels, avancer dans mon travail. » (CSL 020-01-23-01). La collaboration avec Mézières, véritablement, a permis à Tanner d'avancer dans sa démarche artistique.

## ÉCRITURE EN SOLO

La périodisation que j'opère ici dans la filmographie tannerienne en fonction des trois grandes collaborations qui ont marqué sa carrière ne doit pas occulter pour autant la continuité et la cohérence qui traversent toute l'œuvre du cinéaste, lequel ne cesse de reformuler de mêmes préoccupations esthétiques et se nourrit d'échanges avec des coscénaristes non professionnels pour se les approprier au sein d'un parcours qui lui est propre et dont il a une grande conscience des inflexions qu'il lui insuffle. Ce découpage chronologique ne doit pas non plus, d'autre part, rejeter au second plan une série de films qu'il conçoit, réalise et scénarise seul dans le prolongement de *Dans la ville blanche*, à commencer par *No Man's Land* (1985), pour lequel il revient en Suisse tout en optant initialement pour une planification similaire à celle de son film lisboète.

Alors que *No Man's Land* constitue une forme de réponse au confinement à l'intérieur des frontières helvétiques de *Messidor*, les trois autres films matérialisent l'ailleurs, qu'il soit incarné dans le personnage féminin éponyme dans *La femme de Rose Hill* (1989) ou centré sur le « regard » d'un protagoniste masculin prénommé Paul dans *La vallée fantôme* (1987) et *L'homme qui a perdu son ombre* (1991) : dans les deux cas, le récit s'articule autour de voyages entre « l'ici » (la vallée de la Brévine en Suisse pour l'un, Paris pour l'autre) et un pays méditerranéen (respectivement Chioggia dans la lagune de Venise et l'Andalousie), contrée « blanche » dont la douce luminosité, la langue et l'art culinaire n'en interdisent pas moins le risque d'une perte de soi, même si les personnages

y recherchent en fait leur identité. À ce titre, le film *Requiem* (1998) appartient aussi à cette série, tout en impliquant un référent littéraire constant qui est emblématique de la seconde collaboration du cinéaste avec un romancier, en l'occurrence Antonio Tabucchi. Alors qu'à l'époque du *Milieu de monde* Tanner intitulait un texte sur son propre travail « Le “pourquoi dire” et le “comment dire” » (Tanner, 1974), le « Comment dire », désormais, trouve une manifestation spécifique, qui procède d'un renouvellement par recyclage.

### **La période Bernard Comment (1996-2003)**

Quatre des cinq dernières fictions de Tanner ont été écrites en collaboration avec le romancier suisse d'origine jurassienne Bernard Comment. L'amitié entre les deux hommes s'est notamment nouée à l'occasion d'hommages consacrés au cinéaste : en 1993 au Centre culturel suisse de Paris, puis en 1994 à la Villa Médicis de Rome, où Comment séjournait grâce à une pension d'État (Bax, 2011 : 21). En lui proposant de travailler avec lui, Tanner choisissait à nouveau et à dessein, après Berger et Mézières, un scénariste qui n'en était pas un, pour éviter tout formatage du récit. Né en 1960 à Porrentruy, Bernard Comment est un admirateur du cinéma de Tanner découvert dans sa jeunesse, et c'est précisément cela qui sera exploité au cours de cette collaboration, au travers de films qui reviennent sur les quinze premières années de la carrière du cinéaste en adaptant nombre de références internes à son œuvre au contexte socio-technologique

des années 1990-2000. Non sans une certaine clairvoyance par rapport à la « transition numérique », présente dans plusieurs passages de *Florence, retours*, roman de Comment paru en 1994, en dépit du ton volontiers potache d'affirmations comme celle du personnage féminin éponyme de *Jonas et Lila, à demain* : « Bientôt tous les esclaves auront un portable au cul, corvéables à merci, jour et nuit. »

*Fourbi* (1996) reprend le personnage et la trame de *La salamandre* (voir l'encadré aux pages 80-81). De même, *Requiem* (1998), une adaptation du roman homonyme (écrit en portugais) de l'écrivain toscan Antonio Tabucchi, permet à Tanner de revenir dans les rues lisboètes de *Dans la ville blanche*. Bernard Comment a traduit en français plusieurs œuvres de Tabucchi en débutant précisément en 1992 par *Requiem*, dont il révisa complètement, en signant sous pseudonyme, une traduction antérieure pour l'éditeur Christian Bourgois en étroite collaboration avec l'auteur, ainsi qu'il l'explique dans la préface de son recueil d'entretiens avec Tabucchi (Tabucchi, 2022 : 25-27).

Le retour à Lisbonne se place ainsi pour Tanner sous les auspices d'une dimension onirique assumée (le protagoniste y rencontre une série de fantômes de son passé, et l'auto-désignation générique du roman est « une hallucination ») et sous le patronage explicite de Fernando Pessoa (dont Tabucchi fut le passeur en Italie). D'ailleurs, *Dans la ville blanche* fut souvent rapproché de l'écrivain portugais par les critiques alors que, de son propre aveu, Tanner ne connaissait pas encore l'auteur du *Livre de*

*l'intranquillité* au moment de réaliser le film, et pour cause : la publication posthume de cet ouvrage clé, presque un demi-siècle après la mort de Pessoa, date de 1982 en langue originale portugaise, et sa première traduction française paraît en 1988.

Le film suivant est *Jonas et Lila, à demain* (1999), dont le récit commence la nuit même du passage dans le troisième millénaire et qui fait office de pseudo-*sequel* de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976) : sur le conseil de Berger (Bax, 2011 : 11), Tanner renonce à l'idée première, amorcée par le tournage d'une séquence d'essai qui aurait été décevante, de faire revenir les huit personnages incarnés par les mêmes acteurs et actrices (procédé que l'on trouve par exemple dans *Texasville*, suite par Bogdanovich de son *The Last Picture Show*), et place au centre du récit « un » Jonas qui a environ vingt-cinq ans. Enfin, *Paul s'en va* (2003), dernier film du cinéaste issu d'un enseignement d'une année dispensé à une classe de dix-sept jeunes comédiens et comédiennes de l'École supérieure d'art dramatique du Conservatoire de musique de Genève (tous et toutes présents dans le film), pousse à son paroxysme la démultiplication des points de vue de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* où, comme ici, les prénoms de tous les personnages commencent par un M, et poursuit, de manière radicale (à la façon, presque, de Straub et Huillet), la pratique de la citation littéraire, reprenant notamment l'extrait d'Aimé Césaire déjà utilisé trois décennies auparavant dans *Le retour d'Afrique*.

Plutôt rares dans un tel cinéma d'auteur, les jeux de reprises sont appliqués à des lieux (Lisbonne ou

la ville de Genève et la campagne environnante), à des types de personnages (le journaliste critique de son époque, la jeune femme libérée des conventions de genre, etc.), à des situations (la menace d'expulsion ou de saisie de bien, la balade au bord du Rhône, etc.), voire à des répliques (la dépendance aux jeux de hasard comme expression du désir d'être perdant chez Max dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, chez le père de Lila dans *Jonas et Lila, à demain* et chez le Paul de *La vallée fantôme*). Toutes ces variations contribuent à renforcer en cette dernière partie de carrière la cohérence de l'œuvre, et à créer une complicité avec le spectateur fidèle capable d'identifier les clins d'œil et d'en saisir la portée chez un auteur dont les films sont si ancrés dans leur temps qu'une telle superposition de strates temporelles constitue en elle-même un commentaire sur l'époque contemporaine.

Si le titre *Paul s'en va*, retenu par Tanner dès la soumission de son projet auprès de l'Office fédéral de la culture (OFC), fait référence à la disparition, dans la fiction, du professeur de sémiologie éponyme, il renvoie aussi à une intention du cinéaste de tirer sa révérence à l'issue d'une filmographie comprenant huit œuvres dont le protagoniste et *alter ego* de l'auteur se prénomme Paul, de *La salamandre* à *Requiem* en passant par *La vallée fantôme*, dans lequel Paul est cinéaste. Toutefois, la décision de Tanner de mettre un point final à sa carrière n'est sans doute pas complètement indépendante du développement de nouvelles pratiques de production et de diffusion peu compatibles avec l'« économie » de son cinéma, et pesant en outre sur les critères de la politique

fédérale de soutien au septième art. D'ailleurs, certains de ses collaborateurs ont exprimé l'avis selon lequel Tanner aurait *a priori* souhaité faire encore quelques films, une opinion que partagent Bernard Comment (dans Bax, 2011 : 21) ou le caméraman Denis Jutzeler (lors d'un entretien réalisé avec l'équipe du projet « Le scénario chez Alain Tanner » le 8 juillet 2022). Il est vrai que, même si la requête de soutien financier à *Paul s'en va* soumise auprès de l'OFC à l'époque du « cinéma populaire de qualité » prôné par Nicolas Bideau, chef de la Section cinéma à Berne, a finalement abouti à l'octroi d'un subside, Tanner s'est initialement vu signifier un refus et a dû lui opposer un recours dans lequel il a précisé qu'il s'agirait de son dernier film (selon Gérard Ruey, coproducteur du film, dans un courrier électronique du 20 août 2022).

Quoique la démarche de Tanner n'ait sans doute jamais vraiment correspondu aux attentes de l'instance étatique, ce refus témoigne du fait qu'un écart encore plus grand s'était creusé entre sa pratique – plutôt radicale dans ce film en raison de la place cardinale accordée aux citations – et les critères d'évaluation en vigueur. La motivation du refus par l'OFC, formulée sommairement dans un courrier du 8 décembre 2002 archivé dans le fonds Bernard Comment des Archives littéraires suisses (A-11-f-04), pointe d'ailleurs très justement, indépendamment de l'évaluation qu'il en propose, combien le projet déroge aux standards de l'écriture scénaristique : « La dispersion des points de vue autour de l'absence de Paul dilue les propos. Le

manque de motivation et de résolution de l'absence du professeur réduit la tension des diverses histoires individuelles.»

Depuis plus de trente ans, Tanner jouait la dispersion contre l'unité, la suspension contre la tension, le collage comme pratique de production d'un sens supra-individuel contre le principe de la motivation psychologique. Ce credo sur lequel il a basé sa vision de cinéaste, tellement idiosyncrasique qu'il est compréhensible qu'il ne puisse faire office de modèle sur le plan d'un soutien institutionnel au cinéma, instaure en 2002 un décalage d'autant plus grand avec la production cinématographique helvétique que celle-ci, en ce début de 21<sup>e</sup> siècle, relève (fort heureusement) moins du terrain vague que le paysage dans lequel évoluèrent les réalisateurs à l'époque du Groupe 5. Dans un entretien réalisé après la sortie de *Paul s'en va*, Tanner déclarait : « C'est tout ce qu'il y a avant et après un film dont je ne veux plus. J'ai 74 ans, je n'ai plus d'énergie. Je ne veux plus aller à Berne en tendant la main devant des imbéciles [...] » (Creutz, 2004)

*FOURBI*: ROSEMONDE QUI A EU 25 ANS EN 1996

Première collaboration de Tanner avec Bernard Comment, *Fourbi* se lit en miroir de *La salamandre* (Boillat, 2022a) : il en est une sorte de *remake*, ou plutôt de *reboot* (pour utiliser une terminologie anglo-saxonne certes complètement étrangère à la démarche tannerienne). On y retrouve « une » Rosemonde,

interprétée cette fois-ci par Karin Viard, qui, dès le plan du générique en travelling latéral, longe les rives du Rhône, sur les pas de Bulle Ogier (mais avec un walkman sur les oreilles, signe des temps). Toutefois, les scénaristes soulignent combien, dans la société dans laquelle elle s'inscrit, de l'eau a passé sous les ponts : la jeune femme impliquée dans un fait divers qui intéresse des producteurs de télévision vit désormais à l'ère des « autoroutes de l'information », du hacking, des agences de communication, des chaînes télévisuelles privées et de la téléphonie mobile. Un contexte socio-technologique tourné en dérision non sans acuité par les auteurs, qui renouent ainsi explicitement avec le ton de la comédie satirique des films plus ouvertement politisés des années 1970.

Les personnages des deux scénaristes qu'interprétaient en 1971 Bideau et Denis (lesquels font ici une brève apparition, insérés dans un système complexe d'échos à *La salamandre*) sont désormais redistribués sur un homme de lettres, Paul, incarné par Jean-Quentin Châtelain, auquel le cynisme enjoué du film doit beaucoup, et une jeune stagiaire d'une école de théâtre, Marie, interprétée par Cécile Tanner (fille du cinéaste). La progression de la relation entre Rosemonde et Marie qui, d'une méfiance due à une différence de milieu social, passe à une compréhension réciproque puis à une forte complicité constitue l'un des arcs structurants du récit. Le titre du film est le nom du chien, ce qui renvoie aux rouages du financement de la chaîne TV, sponsorisée par un fabricant de nourriture canine qui fait dire à Paul : « Chaque fois qu'un chien défèque, ça me paie une ligne de scénario ! »



# 3

## TRANSGRESSION DES CONVENTIONS NARRATIVES

Après avoir posé les principaux jalons de la biographie et de la filmographie de Tanner, je me propose désormais d'examiner de plus près son œuvre d'un point de vue esthétique et thématique, en commençant par discuter ce qui relève dans son cinéma de la « transgression » au sens large du terme.

### **Le modèle « brechtien » des années 1970**

Lorsque Tanner, après ses deux premières fictions, conçoit les bases théoriques de son cinéma auxquelles il restera très attaché, il est traversé par tout un ensemble de débats et de prises de position contemporains véhiculés par des revues comme *Cinéthique* ou les *Cahiers du cinéma*, et synthétisés notamment dans l'essai *D'une image à l'autre* rédigé au cours de la seconde moitié des années 1970 par Youssef Ishaghpour (lequel évoque Godard, Straub et Huillet ou Duras, mais jamais Tanner). L'enjeu réside dans l'élaboration d'une « modernité » cinématographique capable d'inscrire la dimension politique au cœur même de la forme filmique en problématisant le statut de la représentation ainsi que la place du spectateur qui en découle. Un film

comme *La Chinoise* de Godard (1967), dans lequel l'acteur Jean-Pierre Léaud filmé en regard-caméra évoque Brecht et remet en cause l'idéologie capitaliste occidentale, participe pleinement de ce courant de pensée. Tanner ne recourt pas pour sa part, il faut le souligner, à ce type d'interpellation du spectateur par le personnage; les seuls cas limites concernent des moments très ponctuels comme dans *Charles mort ou vif*, lorsque Paul semble réciter un proverbe à l'intention du spectateur (situation godardienne s'il en est), dans certains plans « exhibitionnistes » de Mézières et, avec un poids symbolique fort, dans les deux derniers plans de son ultime film, *Paul s'en va*, tandis que l'actrice au centre de l'écran (Julia Batinova) intime aux autres personnages du collectif un « Silence ! ».

Dans l'entretien de Tanner réalisé par trois journalistes des *Cahiers du cinéma* à la sortie de *Charles mort ou vif* – parmi lesquels se trouve Jean Narboni, dont les écrits sur les liens entre cinéma et idéologie ont précisément nourri la pensée du cinéaste suisse –, la question de l'empreinte de Bertolt Brecht est soulevée, et commentée par l'interviewé: « Je n'ai pas voulu faire du brechtisme au cinéma, mais Brecht m'a beaucoup influencé, peut-être plus que je ne l'imagine. » (Delahaye *et al.*, 1979: 29) En effet, à partir du texte qui accompagne la parution du découpage technique du *Milieu du monde* en 1974 et qui postule que « le contenu tout entier est dans la forme » (Tanner, 1974: 13), le réalisateur a explicité son intérêt pour une adaptation au cinéma de certains aspects du « théâtre épique »

brechtien : « Depuis mon premier film [de fiction], j'ai basé ma démarche sur le procédé de la distanciation. » (Tanner, 1973 : 20) Cette approche dramaturgique s'oppose au principe de l'identification du comédien avec le personnage qu'il incarne et prône diverses formes de rupture du pacte fictionnel qui exhibent le statut illusionniste de la représentation, par exemple lorsque l'acteur sort de son rôle pour s'adresser directement aux spectateurs. Il est à noter que Tanner ne souligne ici aucunement l'importance de ses échanges avec John Berger, alors que le commentaire d'*Une ville à Chandigarh* comprend des citations de Brecht (White, 2011 : 64). En revanche, dans la publication du scénario de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Tanner prend la peine de rattacher à Brecht un procédé qui lui est cher, le plan-séquence, même si *a priori* il s'éloigne des principes du dramaturge exposés dans *Sur le cinéma* (qui paraît en français en 1970) : « Il convient évidemment à la structure épique (au sens brechtien) du film, suite de scènes refermées sur elles-mêmes [afin] de mieux se répondre les unes les autres. » (Tanner, 1978 : 17)

À l'instar de Brecht, qui « transgresse l'interdit de la forme organique » (Ishaghpour, 1982 : 30), Tanner privilégie l'autonomisation des parties sur la vectorisation du récit, la cohérence de l'œuvre reposant plus sur des résonances entre celles-ci – selon un modèle que l'on pourrait qualifier d'associatif ou de « musical » – que sur des liens temporels et causaux, lesquels font précisément l'objet de discussions, à l'intérieur de la fiction, chez les personnages de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*. Toutefois, Tanner

a bien conscience de ne recourir à la distanciation qu'au sein du « film de fiction narratif-représentatif » (pour reprendre la formule de la sémiologie de l'époque), sans remettre fondamentalement en cause ce modèle dominant, ce qui n'est pas incompatible avec la conception brechtienne selon White (2011 : 15) : « Il est vrai [...] que je fais appel à des éléments relevant du code de représentation "classique" : effet de réel, personnages reconnaissables par exemple. [...] Mais ces éléments [...] n'opèrent jamais au niveau de la structure globale. » (Tanner, 1978 : 14) La transgression du récit traditionnel réside en effet chez Tanner dans le fait que les parties s'imposent sur le tout, enrayant le travail de « configuration narrative » du spectateur étudié par le philosophe Paul Ricœur dans *Temps et récit*.

À partir des années 1980, la notion de « distanciation » semble s'émanciper, dans les discours de Tanner sur sa pratique, de la critique idéologique pour concerner en propre ce qui l'obnubile depuis *Le retour d'Afrique* : la question, plus pragmatique, de la (bonne) distance entre l'acteur et la caméra, laquelle dépend majoritairement, chez lui, de mouvements d'appareils.

### **Tanner versus scénario ?**

Quelques années après le montage financier difficile du projet de *Paul s'en va*, Tanner écrivait à propos de la situation du cinéma dans son pays : « Il n'y a rien de pire que ce que l'on peut appeler l'idéologie du scénario. En Suisse, ces derniers temps, cette idéologie semble avoir tourné à l'obsession. [...] Donc, notre

petite cinématographie va, semble-t-il, être sauvée par la multiplication des professeurs de scénarios, de script-docteurs et autres script-consultants. Que peuvent donc enseigner tous ces imposteurs ? » (Tanner, 2007 : 132) Si ce constat ne manque pas d'une certaine pertinence quant aux aspirations « hollywoodiennes » de productions helvétiques qui ne peuvent véritablement s'en donner les moyens – en témoignait par exemple l'exposition organisée à Berne au printemps 2008 et intitulée *Schweizerfilm*, dans laquelle figurait le parcours type d'un processus d'écriture scénaristique nécessitant de prévoir, depuis l'idée d'un projet puis la rédaction d'un *treatment* jusqu'à l'élaboration d'un *shooting script*, une durée de vingt-quatre mois, alors que Tanner s'est souvent targué d'avoir pu réaliser un film, toutes étapes confondues, tous les vingt mois environ –, il ne résulte pas seulement de l'humeur aigrie d'un réalisateur qui n'a plus l'occasion de tourner : depuis ses débuts dans la fiction, Tanner n'a jamais cessé de construire son image d'auteur sur une dénégation du rôle du scénario et sur une valorisation de la mise en scène, qu'il qualifie volontiers de « mise en film ».

Il s'inscrit à ce titre parfaitement dans la mouvance amorcée dans les années 1950 par les *Cahiers du cinéma*, vivier des futurs cinéastes de la Nouvelle Vague. Éric Rohmer, par exemple, affirmait ceci : « L'ambition d'un cinéaste moderne, et qui fut aussi la mienne, est d'être l'auteur à part entière de son œuvre, en assumant la tâche traditionnellement dévolue au scénariste. » (Rohmer, 1998 : 8) C'est pourquoi Tanner scénarise seul une partie de ses

films, fait en sorte de circonscrire drastiquement le rôle qu'il prête dans ses déclarations à ses scénaristes et justifie le statut de ses deux seules adaptations par des affinités électives fortuites (mais, il faut le reconnaître, assez surprenantes) entre l'univers du romancier de l'œuvre source et ses propres films.

Tanner met toujours en exergue, dans ses déclarations d'intention, la part de surgissement, d'imprévu, voire d'improvisation qui naît dans le moment même de la prise de vues (il recourt notamment à la notion de « moment de grâce »), ce qui s'accorde à son habitude de faire des plans beaucoup plus longs que dans le cinéma dominant et de se limiter à un nombre de prises minimal (ce qu'attestent les chefs opérateurs qui ont travaillé avec lui, à une époque où aucune prévisualisation ni aucun retour rapide n'était possible). Dans le prologue de *Jonas et Lila, à demain*, le personnage de l'ex-cinéaste Anziano (Heinz Bennent), de sa voix grave et avec son accent germanique, explique ce point en cuisant des œufs au plat qu'il compare au cinéma (la métaphore culinaire est récurrente chez Tanner) : « Je casse l'œuf, quelque chose apparaît, et puis se transforme. Mais ce qui est important, c'est de faire apparaître quelque chose dans la durée qui est juste. »

Toutefois, l'examen des scénarios des films de Tanner, dont la facture est plutôt, à quelques exceptions près sur lesquelles je reviendrai dans la section suivante, celle d'une continuité dialoguée classique, contredit le discours du cinéaste qui relègue l'écriture à une tâche très subalterne. Au niveau de leur conception, les scénarios de ses premières fictions

dépendaient en effet beaucoup du contexte de financement, à savoir de la part importante de la contribution des instances fédérales. Martin Schaub a résumé ainsi la situation qui prévalait pour les représentants du Nouveau cinéma suisse, et dont les commentateurs de l'œuvre de Tanner ont souvent sous-estimé les implications sur le travail scénaristique: «La concurrence aiguë que se livraient les cinéastes pour obtenir l'aide fédérale leur interdisait de proposer des projets non terminés, de se fier à leur génie ou à leur don d'improvisation. Tout était longuement préparé [...]. De leur côté, les services de télévision censés participer aux réalisations dites libres manifestaient un scepticisme, pour ne pas dire une méfiance, peu faits pour favoriser les élans spontanés et la promptitude. Bref, l'État comme la Télévision ont fait comprendre aux auteurs de films qu'il s'agissait de prendre toutes les précautions dans l'utilisation des modestes fonds mis à leur disposition.» (Schaub, 1985: 14)

Force est en effet de constater que les scénarios de *Charles mort ou vif* ou de *La salamandre*, contrairement à l'impression que ces films peuvent produire sur le spectateur, sont très écrits, les dialogues étant par exemple proférés dans un respect scrupuleux du texte (lequel est certes rédigé pour correspondre aux interprètes). Ce n'est donc pas tant la pratique d'écriture scénaristique qui déroge à la norme dans ce pan de la filmographie de Tanner que la «conduite» même du récit, terme peu adéquat, puisqu'il s'agit moins de suivre une ligne que d'explorer les méandres qui se dessinent à sa périphérie.

La séquence de *La salamandre* dans laquelle Pierre et Paul sont perdus dans une forêt enneigée du Nord vaudois est sans doute la première à thématiser ces sinuosités volontaires au cours desquelles la trame se défait, et qui confèrent à la mise en scène un effet de réel renforcé (en dépit d'un ton déclamatoire, dans la mesure où celui-ci est interprété comme l'indice d'une complicité ludique entre les personnages). Cet enlèvement est verbalisé ainsi par Paul : « Je m'enfoncé... Qu'est-ce que je fais ici, hein ? [...] On [ne] fait rien, rien du tout. On bricole. » Ce « bricolage », envisageable uniquement dans un cinéma « artisanal » qui n'est pas soumis aux contraintes de l'industrie (si ce n'est, dans une certaine mesure, pour *Les années lumière*), sera poursuivi par Tanner durant toute sa carrière.

L'opposition de Tanner au scénario n'est pas dénuée de paradoxes : non seulement sa pratique (relativement classique au niveau de la forme donnée à la très grande majorité de ses documents scénaristiques) contrevient souvent à ses principes théoriques, mais surtout la thématisation constante des nécessités de se défaire du scénario en vient à exacerber cette phase de la genèse d'un film, que ce soit dans les prises de position publiques ou dans les films mêmes. En effet, plusieurs de ses œuvres donnent lieu à une mise en abyme de l'écriture scénaristique : de *La salamandre*, où Pierre propose à Paul d'écrire un scénario destiné à la télévision pour lequel il lui donne « deux mille balles » (soit l'exacte somme mise au budget du film, encore intitulé *En route vers la terre promise*, pour le travail de coscénarisation de

Berger dans la demande de subside soumise auprès du DFI, CSL 020 01-10-01), à *La vallée fantôme*, qui débute au moment où le réalisateur (encore un Paul!) jette son scénario à la poubelle et tient à sa compagne un discours sur la perte de sens des histoires, Tanner a, en plusieurs occasions et de manière plus ou moins ostensible, thématiqué à l'intérieur même de ses fictions la question du statut du scénario.

### Des films « sans » scénario ?

Si, comme je l'ai dit, la très grande majorité des réalisations de Tanner repose sur la production d'un document scénaristique assez traditionnel (quoique dépourvu de consignes techniques, le scénariste se confondant avec le cinéaste), il faut noter, au niveau du projet d'écriture, la singularité de trois films réalisés consécutivement : *Dans la ville blanche*, *No Man's Land* et *Une flamme dans mon cœur*. Tanner a largement alimenté le mythe, reconduit même dans un entretien sur lequel s'ouvre une monographie académique consacrée au premier des trois films (Thomas, 2018: 11-16), selon lequel il aurait improvisé *Dans la ville blanche* à Lisbonne au jour le jour. Cette déclaration, fort intéressante en termes de construction d'une *persona* d'auteur, doit être nuancée par la détermination en amont, dans un document remis en complément d'un synopsis auprès de l'OFC dans le cadre d'une demande de subside, d'une succession de trente-cinq séquences, certes décrites de manière succincte sur seulement cinq pages dactylographiées,

mais posant toutefois tous les éléments clés du récit tels que nous les retrouverons dans le film, comme dans l'extrait suivant :

« 23 [...] À la salle de billard

24 un soir, Paul reconnaît l'homme qui lui a volé son porte-monnaie. Il se cache et le suit dans la rue mais l'homme entre brusquement dans une maison. Le lendemain, Paul revient. Il fait

25 le guet devant la maison et quand l'homme finit par en sortir, Paul l'aborde. Mais au moment où il s'approche de lui, l'homme le reconnaît, sort un couteau et se précipite sur lui. [...] Paul s'affale, ensanglanté. Quelques jours plus tard

26 Paul, le bras en écharpe, sort de l'hôpital [...]. À l'hôtel, il reste dans sa chambre

27 et attend Rose, qui n'apparaît pas. » (CSL 020-01-17-02)

Ce document me semble intéressant en ce qu'il met en exergue le souci de fournir des précisions temporelles, de clarifier l'ordre chronologique et, par le biais « d'enjambements » constants entre les séquences numérotées, d'asseoir sur un mode certes très particulier qui ne correspond aucunement aux normes de l'écriture scénaristique une continuité plus forte que dans ses premières fictions. Le récit est posé avec précision, mais sous une forme qui laisse une grande latitude à l'étape du tournage, ne serait-ce que parce que les dialogues ne sont à ce stade que très fragmentaires (comme ils le sont dans les notes griffonnées dans un carnet par le cinéaste).

Tanner a souhaité poursuivre cette manière de faire dans *No Man's Land*, ainsi qu'il l'explique dans un texte de présentation de ce projet : « Mon intention est de reprendre et de développer avec ce film certaines expériences [...] faites sur le film *Dans la ville blanche*, en ce qui concerne en particulier une plus grande liberté dans l'organisation du tournage [...]. Et c'est tout au long de la chaîne que ce travail doit se faire. [...] Ainsi, le scénario ne doit être rien de plus qu'une "mise en position, en situation" avant le premier jour de tournage. » (CSL 020-01-18-02-04) En dépit de cette intention initiale et de la production d'un « séquencier » assez similaire à celui établi pour son film précédent, Tanner rédigera tout de même une continuité dialoguée, certes exceptionnellement courte (à peine plus d'une quarantaine de pages, CSL 020-18-02-02), mais conforme aux normes usuelles.

Quant à *Une flamme dans mon cœur*, pour lequel, selon Tanner, « la direction à prendre est à l'opposé de l'écriture narrative traditionnelle » (CSL 020-01-19-01-03, p. 2), le cinéaste semble avoir respecté la pratique adoptée pour *Dans la ville blanche*, se contentant de rédiger en juin 1986 un « synopsis » segmenté en vingt-cinq séquences (au sens de « séquences narratives »), augmenté par ailleurs de nombreux ajouts manuscrits proposant des fragments de dialogues (CSL 020-01-19-01-03).

L'affirmation du primat du tournage sur un stade de l'écriture supposément quasi absent, réitérée par Tanner tout au long de sa carrière mais ne correspondant effectivement à sa pratique que dans deux

films, *Dans la ville blanche* et *Une flamme dans mon cœur* (le second sortant la même année que *La vallée fantôme*, qui marque quant à lui le retour à un projet d'écriture plus classique en dépit de la réflexivité de l'histoire racontée), témoigne de la manière dont l'association entre mise en scène et statut d'auteur innerve le discours du réalisateur quant au scénario.

### **Entre les mailles du récit canonique**

L'adoption du modèle du « théâtre épique » explique que chez Tanner le principe de la causalité narrative soit en général, sinon écarté, du moins sciemment appliqué de manière approximative. Un « script-docteur », c'est-à-dire un professionnel ayant intégré les normes transmises par les manuels de scénario, jugerait sans aucun doute que la copie devrait être revue, les liens resserrés, les actions adventices amplifiées ou supprimées, l'arc narratif des personnages principaux mieux dessiné, et le début davantage pensé en fonction d'une fin moins ouverte. Dans les films qui ne s'achèvent pas sur une coda « tragique » correspondant à un retour à l'ordre douloureux pour les protagonistes (l'arrestation dans *Charles mort ou vif* et *Messidor*) ou à une forme de repli (le retour en Suisse du Paul de *Dans la ville blanche*, ou la dernière partie du *Retour d'Afrique*), le récit est mené avec une évidente désinvolture, et la progression consiste avant tout à exposer combien il s'effiloche : l'abandon du projet télévisuel dans *La salamandre* (puis dans *Fourbi*) est emblématique de cet effet de ballon dégonflé, aux antipodes de la création d'un suspense

(même si la curiosité, elle, est maintenue en éveil chez le spectateur via le personnage de Rosemonde).

Il y a certes des exceptions, à l'instar de la dernière séquence de *La femme de Rose Hill*, mais Tanner juge précisément que, dans ce film, « la fin est complètement loupée » parce qu'il ne « sai[t] pas fictionner » (Bax, 2011 : 17). La raison en est que, pour ses fictions, Tanner se concentre sur l'existence devant la caméra de ce qu'il appelle son « matériau », c'est-à-dire de l'acteur-personnage (et même de l'actrice davantage que du personnage lorsqu'il s'agit de Myriam Mézières) ainsi que du lieu dans lequel il évolue. C'est donc également sur une frontière qu'il souhaite ténue entre fiction et non-fiction que Tanner joue, mobilisant son expérience dans le documentaire pour entretenir un rapport singulier au réel. Inversement, il déclara à propos du reportage réalisé pour la série télévisée *Aujourd'hui* consacré au peintre jurassien Claudévard qu'il s'est agi de l'émission « qui [lui] a permis d'aller le plus loin dans l'exploration d'un langage à la lisière de la fiction » (cité dans Dimitriu, 1985 : 27).

Toujours ancrées dans le *présent* (celui d'une époque, d'une année précise comme « 1974 » indiquée au début du *Milieu du monde*, ou de l'image même au moment de son enregistrement) qui est aussi celui de la *présence* des interprètes, ses fictions s'organisent en fonction d'un récit strictement chronologique : le seul flash-back de sa carrière, si l'on exclut le statut ambigu des séquences « oniriques » de *Requiem* (sorte de présentification hallucinatoire d'un passé qui n'est d'ailleurs raconté que verbalement), se trouve au début de

*Fleurs de sang*, l'un de ses deux seuls films dont il n'est pas le (co)scénariste. Dans le reste de sa production, les actions se juxtaposent, aboutées souvent sans souci de continuité, ainsi que le soulignent les noirs ou fondus au noir, procédés récurrents dans ses films, ni « détermination rétrograde » (Adam, 1984 : 75).

Cette simplicité délibérée de la structure narrative, soulignée dans *Le retour d'Afrique* par le protagoniste lorsqu'il reçoit une lettre d'un ami (« Dans un scénario de film, ils auraient jamais trouvé un truc aussi simple ! » s'exclame-t-il, alors que la plupart des « déclencheurs » chez Tanner consistent en un coup de téléphone ou un échange épistolaire), distingue le Suisse d'autres cinéastes qui s'opposent au modèle du « conflit central », à l'instar de Raoul Ruiz, dont certains films ont été produits comme les siens par Paolo Branco (Ruiz, 1995). Certes, le conflit censé se nouer entre sujet et opposant en général se dissout, ce qui vaut notamment pour les relations amoureuses, les récits de Tanner évitant presque systématiquement toute forme d'antagonisme : le Johnny d'*Une flamme dans mon cœur*, qui à la fois attire et exaspère l'héroïne, s'impose certes à elle dans une première partie du film, mais il sera ensuite définitivement évincé du récit au profit du nouvel amant ; il en va ainsi également entre Pierre et Paul qui entretiennent une relation avec la même femme dans *La salamandre*, ou entre Lila et Irina dans *Jonas et Lila, à demain*. Mais l'antagonisme du récit classique n'est pas récusé au profit d'une complexification par digression ou enchâssement comme l'a expérimentée Ruiz (Boillat, 2009).

Le trio de *L'homme qui a perdu son ombre*, composé de Paul, de son épouse et de son ex-compagne, constitue à cet égard une exception partielle ; toutefois, Tanner se dédouane de recourir à de telles ficelles « psychologisantes », d'une part au travers du personnage d'Antonio, qui observe la situation avec une position de retrait, d'autre part en plaçant dans la bouche des personnages des répliques « réflexives », ceux-ci s'interrogeant sur le rôle qu'ils ont à jouer dans « cette histoire », ou sur l'issue alternativement tragique ou comique qui les attend. Il en va de même dans *La vallée fantôme*, où le cinéaste Paul (Jean-Louis Trintignant) annonce un « nœud de jalousies » qui, de fait, sera vite dénoué après une dispute dans les rues de New York avec Jean (Jacob Berger).

La nature et l'agencement des actions sont en fait soumis chez Tanner à l'élaboration des personnages, qui sont conçus comme des « places » dans le tissu social plutôt que comme des individualités dans le récit. Le fait que, pour la préparation de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Tanner proposa à Berger de partir avant toute chose d'une photographie de chacun des huit acteurs et actrices qu'il a choisis pour dresser la fiche signalétique des êtres de fiction (Tanner, 1978 : 59-68) – situation reprise dans la fiction de *La vallée fantôme*, où le personnage du réalisateur part à la recherche d'une actrice à partir de laquelle il pourra envisager son prochain film – est révélateur de sa manière de travailler, et il en ira de même avec les « lettres » aux deux personnages que rédige Berger pour *Le milieu du monde*. Le personnage ne se définit que très rarement comme

un « actant » correspondant à une position spécifique dans la structure du récit, et pas tant par un « manque » révélé par un élément déclencheur ou par « l'objet de sa quête » – notions qui s'appliquent toutefois mieux aux deux adaptations de Tanner, *Les années lumière* et *Requiem* – que par le tissu social dans lequel il s'insère (ou au sein duquel il est marginalisé) sur un plan privé, professionnel et politique.

Tanner mettant très souvent en scène des rencontres (en « série » dans *Requiem*), il arrive fréquemment que des personnages ne soient que de passage, se soustrayant ainsi à un arc narratif complet. Par exemple, dans *Jonas et Lila, à demain*, le protagoniste masculin se fait un point d'honneur, tel Travis dans *Taxi Driver* (mais, bien sûr, la comparaison s'arrête là), à extraire une jeune travailleuse du sexe qui se rêve actrice, Irina, du réseau maffieux dont elle dépend en raison de la dette contractée pour financer son passage en Suisse (motif que l'on trouve étonnamment, avec un personnage également prénommé Irina, dans la comédie de Daniel Schmidt sortie la même année, *Berezina ou les derniers jours de la Suisse*). Or, pour la protéger, Jonas lui propose de séjourner à la campagne dans la maison de la famille de sa sœur ; Irina accepte la proposition, mais disparaît ensuite abruptement du récit, comme il l'apprend (et nous avec lui) après quelques jours passés à Marseille : évanouie dans l'ellipse, Irina n'est dès lors plus du tout une préoccupation pour Jonas, sa fonction n'ayant été qu'intermittente au sein d'un « quatuor » qu'elle a contribué à « composer » avec les membres du couple éponyme et une caméra DV.

C'est en effet souvent à une métaphore musicale que fait penser la construction des films de Tanner, que ce soit au niveau des mouvements d'appareil au sein du plan ou dans l'enchaînement des séquences. Les archives de la genèse de *No Man's Land* témoignent d'ailleurs de l'utilisation par Tanner d'une terminologie musicale pour qualifier la structure générale du film, par exemple : « 1<sup>er</sup> temps (*allegro vivace* avec quelques notes retenues) » (CSL 020-01-18-01).

D'autres ressorts narratifs usuels passent volontairement à la trappe chez Tanner. Dans *Fourbi*, par exemple, pour sortir Rosemonde de l'impasse dans laquelle elle se trouve, harcelée par un huissier parce que le producteur TV veut récupérer l'argent qu'il lui a versé pour un projet d'émission abandonné, ses amis proposent de demander à un pirate informatique de hacker la compagnie du principal promoteur du film. Cette action, qui n'intéresse en elle-même aucunement Tanner en dépit du potentiel qu'elle pourrait présenter en termes de tension narrative, demeure totalement hors-champ, et nous n'en voyons, là aussi après une ellipse et dans une séquence succincte, que les effets, en l'occurrence la notification par téléphone de l'abandon des poursuites.

### La perte des repères

La centralité des personnages n'implique pas chez Tanner une importance accordée à leur « psychologie » (sauf, à la rigueur, dans les films scénarisés par Mézières) : ils demeurent vus de l'extérieur, et l'accès à leur intériorité n'est que modérément favorisé

par les voix *over*, dont le texte relève en général plus d'un régime discursif que narratif, et qui sont préférées par des instances désincarnées : dans *Le retour d'Afrique*, il s'agit de la voix de Tanner lui-même. *Le Journal de Lady M.* et *Jonas et Lila, à demain* sont à ce titre des exceptions.

Ainsi, *Messidor* justifie minimalement pourquoi les deux jeunes femmes sont amenées à faire du stop, mais peu d'éléments sont livrés au spectateur quant à leur subite aspiration à transformer leur trajet en un périple. Dans *L'homme qui a perdu son ombre*, nous n'apprenons presque rien sur ce qui motive le protagoniste à partir en laissant femme et enfant, cette nécessité étant posée comme un état de fait initial. On serait bien en peine, également, de définir quelles sont les intentions du Paul de *Dans la ville blanche*, qui se laisse glisser sur les scintillements du Tage. Le « vide », l'inaction sont récurrents chez Tanner : Paul, par moments, se terre dans son hôtel lisboète (voir illustration 10) comme le font les protagonistes du *Retour d'Afrique* dans leur appartement – le rideau rouge de la fenêtre de Paul dessine la frontière de cet espace du repli sur soi, réduit au miroir du coin de la salle de bain et à une bouteille d'alcool fort –, en des moments de suspension caractéristiques du cinéma européen dit « moderne ».

Il s'agit là de la mise en crise de l'image-action discutée par Gilles Deleuze. *L'image-mouvement* paraît précisément en 1983, et c'est le deuxième tome, *L'image-temps*, qui sera spécifiquement consacré en 1985 à ce cinéma moderne, d'Antonioni à Wenders



**Illustration 10** *Dans la ville blanche* (1983),  
photographie de presse.

– je pense par exemple, pour ce dernier, à *Der amerikanische Freund*, avec Bruno Ganz (dont le personnage habite à Hambourg un immeuble situé face au port) que l'on retrouve chez Tanner, ou à un autre film du réalisateur allemand qui, comme *Dans la ville blanche*, est coproduit par Paulo Branco et tourné au Portugal, *Der Stand der Dinge* (1982).

Tout un pan du cinéma de Tanner est en effet traversé par la thématique de l'errance, en particulier les films qu'il a scénarisés seul, comme si ce motif disait aussi quelque chose de son propre travail d'écriture. J'entends par « errance » l'implication, souvent détachée ou fortuite, du protagoniste dans un déplacement dépourvu de finalité spécifique, lequel met à mal le récit, puisque celui-ci exigerait, dans sa forme classique, la formulation par un sujet de l'intention

de se rendre d'un point de départ à un point d'arrivée (et par conséquent une clôture comprise comme l'ultime étape d'un parcours vectorisé). Certes, l'appel de l'ailleurs est souvent explicité chez Tanner, mais le voyage lui-même s'accompagne d'une perte des repères, le temps et l'espace échappant à toute (volonté de) maîtrise.

Dans l'épisode de la série « Plans-Fixes » qui lui est consacré, Tanner fait le constat suivant : « L'une des conquêtes du cinéma moderne est celle de la durée. » L'impression qu'un plan « dure » est, pourrait-on dire, inversement proportionnelle à la progression narrative qu'il propose, et explique l'entreprise de « minimalisation de l'intrigue » (Dimitriu, 1985 : 30) menée par Tanner. Maria Tortajada a noté les implications sur le récit de la thématique d'un voyage devenu errance : « La narration se délite à tel point qu'elle devient une simple description offerte au regard. » (Tortajada, 2000 : 365) Que ce soit dans *Messidor*, *Les années lumière*, *Fourbi* ou *Paul s'en va*, les personnages de Tanner sont amenés à adopter une attitude contemplative, se confondant avec la position du spectateur tout en bridant les processus usuels d'identification.

### **Citations, discontinuités**

La dislocation de l'arc narratif que j'ai notée est renforcée chez Tanner par des ruptures introduites par des citations (verbales) qui certes font écho au récit, mais n'y sont pas pleinement intégrées. Le phénomène était si notable chez lui en 1974 déjà,

au moment de la parution du dossier « Groupe 5 » de la revue *Cinema*, que Gerhart Waeger consacrait un bref article à la citation comme moyen stylistique (« Zitat als Stilmittel ») dans ses trois premières fictions (*Cinema*, 1974 : 38-41), notant en particulier dans *La salamandre*, outre les chants déclamés par Paul, la citation parlée tirée de « Voyage de Munich à Gênes » de Heinrich Heine (*Tableaux de voyages en Italie*, 1828) – choix qui n'est pas sans faire écho à la période génoise de la biographie de Tanner –, que l'épouse de Paul lit à ce dernier comme unique réponse après qu'il lui a confessé avoir eu une relation extraconjugale avec Rosemonde.

Dans *Charles mort ou vif*, à propos duquel Tanner concède dans le documentaire *Alain Tanner* de Jacob Berger (2012) s'être inspiré à cet égard de Godard, les aphorismes ou proverbes cités par Paul appartiennent encore au monde de la fiction, puisqu'il s'agit d'une tâche quotidienne que Marianne confie à ce bohème dénué de conscience politique – ce qui n'est pas le cas du proverbe apparaissant en surimpression en l'espèce d'une mention écrite (« Vendredi : qui rira bien rira le dernier ») après que Charles a lu aux infirmiers qui le rabroueront vulgairement un extrait de *La vie quotidienne dans le monde moderne* de Henri Lefebvre (1968). Toutefois, il s'agit là, précisément, du dernier plan du film, situé déjà presque en dehors de la fiction et faisant office (à lui seul) de générique de fin.

On trouve chez Tanner d'autres exemples où l'écrit à l'écran interrompt momentanément le flux des images animées, comme dans les cartons du *Milieu*

*du monde* annonçant la date et le jour de la séquence à venir. Il ne s'agit toutefois pas d'y afficher un texte cité, mais de chapitrer le film, pratique de mise en exergue de la structure filmique et de mise à distance de la représentation (le lire est moins immédiat que le voir) dont Tanner fit un usage complexe et systématique dans le reportage *La vie comme ça* (1970). Dans *Paul s'en va*, les nombreuses mentions écrites qui ponctuent le film en délimitant des moments de profération d'un texte préexistant comportent les noms des auteurs cités dans la séquence qu'ils introduisent (Heidegger, Brecht, Handke, Céline, etc.), non les textes eux-mêmes. Car la citation, chez Tanner, est surtout une question d'expression orale, et donc de performance actoriale (que le locuteur soit un comédien professionnel ou non).

Le premier de ses films dans lequel la citation, en l'occurrence littéraire, joue un rôle clé, commenté dès le générique (« Citer les mots des autres peut contribuer à la connaissance de soi-même, ou à la fuite hors de soi ») est *Le retour d'Afrique*, qui accueille en plusieurs séquences une lecture des extraits du texte d'Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal*, ouvrage dont John Berger fut le co-traducteur vers l'anglais pour une édition parue en 1969. Dans *Une flamme dans mon cœur*, on entend progressivement s'extraire de la musique, sur les cartons du générique, la voix de Mercedes, actrice qui déclame les répliques d'une pièce du répertoire classique (*Bérénice* de Racine) comme Marie dans *Fourbi* (*Les femmes savantes* y côtoie Joyce) ; cette déclamation d'un texte littéraire, comprise

rétrospectivement grâce au contrechamp sur le metteur en scène, est perçue dans *Une flamme dans mon cœur* à la fois comme abrupte et ambiguë, car l'actrice joue sur un fond noir qui décontextualise totalement sa performance (voir Boillat, 2022b).

Dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, un passage qui thématise la question de la foi emprunté à l'auteur britannique Samuel Butler est cité via une traduction de Gaston Bachelard dans un contexte fictionnel très particulier, emblématique de l'appartenance de la pratique citationnelle à un ensemble plus vaste de procédés visant à introduire une discontinuité dans le récit (Boillat, 2020) : l'extrait est dit par un speaker TV qui s'adresse explicitement à Mathilde (Myriam Boyer), laquelle s'est assoupie devant son petit écran et « rêve » cette interpellation, comme le suggère l'insertion dans le film en couleurs de ce segment où le noir et blanc n'affecte pas seulement l'image télévisuelle, mais celle du film même.

Le cinéma de Tanner recourt en plusieurs occasions à ce type d'inserts qui manifestent une hétérogénéité par rapport aux autres images, et créent ainsi une rupture en s'en démarquant : dans *Le milieu du monde*, il s'agit seulement de plans de paysages qui résistent à toute inscription dans la temporalité narrative – s'y ajoute néanmoins une voix *over* conçue, comme dans *La salamandre*, de sorte à provoquer un effet de distanciation –, mais d'autres films enchâssent des images distinctes dans leur matérialité même. Je pense, entre autres, aux plans filmés en super-8 (par Paul, puis projetés à Bâle par son épouse) dans le film *Dans la ville blanche*, qui

contrastent par leur mutité et leur granulosité avec les images en 35 mm. Mentionnons aussi les images de *La vallée fantôme* consacrées au tournage d'un casting en vidéo (momentanément montrées en plein écran, contrairement à la séquence analogue de *Fleurs de sang* dans laquelle la juxtaposition de trois moniteurs sur fond noir évoque au contraire des photogrammes sur une pellicule) où Paul, qui fait lire aux candidates pour le rôle des extraits d'ouvrages qu'il a dans son sac, assimile ces images à de la surveillance policière et demande que les écrans multiples de la régie soient éteints; ou encore les images de déchetteries puis de Dakar filmées avec la petite caméra DV du protagoniste dans *Jonas et Lila, à demain*, film qui intègre en outre une captation vidéo d'une manifestation contre l'armée qui s'est déroulée à Genève en 1995, en écho aux images d'archives insérées dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* et documentant la répression bien plus violente par l'armée d'une manifestation de militants le 9 novembre 1932 à Genève.

Si, comme le suggèrent ces exemples, Tanner associe tendanciellement ces images «secondes», encapsulées, à une instance oppressive dédiée au maintien de l'ordre social (il en va de même des images télévisuelles 16 mm dans *Messidor*, qui nous montrent une seconde fois les actions des fuyardes telles que les envisage la police), la «comédie» *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, sans déroger à ce principe, exploite l'hétérogénéité de la facture des images sur un mode beaucoup plus ludique. En témoigne par exemple le moment où l'image de Marie (Miou-Miou)

sur la banquette arrière d'une voiture – elle est prise en stop par un conducteur (interprété par Daniel Stoffel, déjà présent dans un rôle similaire dans *La salamandre*) déçu qu'elle ne monte pas devant – passe au noir et blanc et qu'elle entame, alors que surgit le piano comme dans une comédie musicale, une chansonnette dont la mélodie joviale contraste avec le contenu cru des paroles (« Si tu lèches le cul de celui qui te le botte, jamais ne seras fouetté... »).

La modernité des romans de John Berger – G. (1972), par exemple, intègre un « *canto* » – est déplacée ici dans l'un de ces fragments autosuffisants (on ne sait pas où va Marie, même si on comprendra plus tard, en reconnaissant son panier contenant les victuailles volées, qu'elle s'est rendue chez le conducteur de locomotive retraité, Charles) sur lesquels s'appuie la forme du film inspirée de la conception brechtienne du « théâtre épique ».



# 4

## TRANSGRESSION DES NORMES DE GENRE

Dans un entretien au journal *Le Monde* avec la journaliste Claire Devarrieux à l'occasion de la sortie de *Messidor*, film dont on peut rétrospectivement dire qu'il venait en quelque sorte clore la première décennie des fictions tanneriennes marquées par une forte dimension politique et un ancrage helvétique, le réalisateur déclarait : « L'histoire se passe en Suisse, et la Suisse est encore dominée par la loi masculine, elle se passe dans un paysage mâle, dont l'antithèse ne pouvait être que féminine. » (Devarrieux, 1979 : 17) L'adoption du point de vue de personnages féminins assoit ainsi la critique d'une société qui, aux yeux du cinéaste, s'avère entre autres fortement patriarcale. C'est pourquoi il me semble intéressant d'investiguer en quoi (et dans quelle mesure) le cinéma de Tanner comporte une composante que l'on pourrait qualifier de « féministe ».

### **L'émancipation des personnages féminins**

Dans son étude consacrée à l'imaginaire de l'identité féminine dans la fiction occidentale, la sociologue Nathalie Heinich, qui réalisa vingt ans plus tôt un entretien avec Alain Tanner (Heinich, 1977, repris

dans Tanner, 1978), évalue le degré d'émancipation des protagonistes au sein d'une société patriarcale à l'aune de trois ressources : la reconnaissance sociale, la possibilité de disposer librement de sa vie sexuelle et l'indépendance économique (Heinich, 1996 : 304). Or, toutes constituent peu ou prou des traits saillants des personnages féminins dans les fictions de Tanner. D'ailleurs, dans le documentaire *Les apprentis* déjà, Tanner se souciait, bien que les métiers techniques en question fussent traditionnellement considérés comme masculins, de donner également la parole à plusieurs femmes, en commençant par Raymonde, laquelle suit un apprentissage de dessinatrice de machines à Neuchâtel, et « pense que toutes les femmes devraient apprendre un métier, pour être libres plus tard » (ce qu'elle n'envisage cependant qu'en cas de divorce, l'institution du mariage demeurant totalement régie par la loi du patriarcat).

*La reconnaissance sociale  
et l'indépendance économique*

Souvent, il faut l'admettre, le premier type de ressources, la place dans la société, participe peu chez Tanner de la caractérisation des personnages féminins, en raison du statut de marginalité du milieu auquel ils appartiennent, mais il importe de noter que, dans plusieurs de ses films, aucune différence significative avec les personnages masculins n'est construite : au début du *Retour d'Afrique*, Françoise travaille dans une galerie d'art, tandis que Vincent est ouvrier horticulteur. Dans d'autres films, elle est toutefois marquée,

comme dans *La salamandre*, où Rosemonde séduit deux hommes de lettres qui maîtrisent le pouvoir symbolique du langage – on retrouve le stéréotype genré des femmes associées au concret et des hommes aux idées. Tel est le cas aussi dans *Le milieu du monde*, où le discours de Paul (Philippe Léotard) qui s’engage en politique (même si c’est presque à son corps défendant) devient public, ou dans *La vallée fantôme*, dans le récit duquel Dara (Laura Morante) endosse le rôle de muse pour le cinéaste désabusé.

S’il est vrai que, dans de tels films, «les femmes sont “fortes” uniquement dans la mesure où elles interviennent pour compléter les faiblesses des personnages masculins» (Modoux, 2019 : 68), il n’en demeure pas moins qu’à la fin du *Milieu du monde*, la séparation est décidée unilatéralement par la jeune femme, Adriana (interprétée par Olimpia Carlisi, dont la participation semble avoir été un élément moteur dans la genèse du projet de film). Elle y apparaît très résolue et ne donne aucune explication sur sa décision, tout en réfutant les divers motifs envisagés par son entourage. Dans la présentation liminaire du personnage figurant dans le scénario, Berger et Tanner précisent, en une formulation qui fait écho, par anticipation (et parce que le film est conçu à une époque d’essor de la pensée féministe), à l’étude de Heinich : «Adriana, quel que soit le degré auquel elle peut être exploitée, “possède” sa propre vie. [...] [C] qui la caractérise essentiellement c’est son indépendance [...] ; c’est à travers son indépendance que l’on voit le monde de Paul avec une certaine distance.» (Tanner, 1974 : 43)

L'apparente supériorité conférée à Paul par son statut social est ainsi inversée au sein du couple – ce procédé visant à relativiser un comportement masculin par contraste avec celui d'une femme est récurrent dans la filmographie du cinéaste –, ne serait-ce que parce qu'Adriana, dont la description précise des conditions de vie dans un *hic et nunc* la soustrait complètement au statut d'« éternel féminin » auquel Paul tente de la confiner, ne répond qu'avec retenue et lucidité à la passion exprimée par son amant ; l'épouse de ce dernier, associée strictement à l'espace domestique, n'a quant à elle qu'une présence très anecdotique au tout début du film, se préoccupant du choix de la cravate de son mari.

Adriana est serveuse dans un restaurant, un métier il est vrai sur-représenté dans l'œuvre de Tanner jusqu'à *Fourbi* (comme la soubrette en uniforme dans les films de Godard des années 1990-2000), au point qu'il pourrait être envisagé comme un stéréotype de genre si les bars ne constituaient pas, dans ses récits, un espace de sociabilité important – dès le portrait d'un sommelier dans le reportage télévisuel *Le Buffet, les heures et les jours* (1969) – et surtout une sorte de micro-société dans laquelle se rejouent les rapports de force, y compris sur le plan du genre. En effet, Adriana, assurant le service à une table, repousse vigoureusement le bras passé à son insu autour de sa taille par un client qu'elle qualifie ensuite de « *stronzo* » (« connard »), tandis que Rosemonde, attablée avec Marie dans un bar (laquelle fera l'expérience de la pénibilité d'une journée de service en remplaçant Rosemonde), remet à sa place dans *Fourbi* un

client éméché qui les harcèle, et qu'elle ridiculise dans un premier temps en répondant qu'elles se prénomment « Laurel et Hardy » (référence, par ailleurs, à une réplique de *La salamandre*). En outre, le personnage de la serveuse (et/ou de la femme de chambre) n'est aucunement enfermé dans le statut de dépendance qui est le sien par rapport au patron ou aux clients dans la mesure où il s'agit d'un lieu de travail provisoire, la jeune femme « n'ayant qu'un présent labile prompt à se défaire » (Bogani, 2002 : 77).

Quant à Rosa, l'amante lisboète de *Dans la ville blanche*, elle est très vite montrée dans une situation d'affirmation de soi, soulignée par un léger travelling avant et le surgissement d'un fragment d'une composition musicale de Jean-Luc Barbier au violoncelle, instrument qui fait office dans le film de « marqueur identitaire » de ce personnage (Thomas, 2018 : 113) : dans une longue réplique en portugais, elle rétorque avec assurance à son patron que ses conditions salariales ne justifient pas qu'elle tienne compte du reproche qu'il vient de lui faire quant au fait, intéressant sur le plan des représentations de genre puisqu'il a trait à l'injonction à la beauté et à la séduction que sous-tend le concept traditionnel de féminité, qu'elle ne s'apprête pas davantage lorsqu'elle passe du travail de femme de chambre à celui de serveuse au bar.

Certes, son discours est proféré sous le regard admiratif de Paul, dont on sait qu'il ne comprend qu'imparfaitement le portugais – de sorte que c'est l'attitude physique et l'élocution de Rosa qui le séduit plus que le contenu du discours qu'elle tient –, et se

poursuit en *off* sur un gros plan de son futur amant – de sorte que la contestation de la jeune femme fonctionne avant tout au bénéfice du protagoniste avec lequel nous sommes entrés dans le film. C'est toutefois elle qui, comme Adriana dans *Le milieu du monde*, quitte Paul sans laisser de trace à la fin du film (d'abord vue dans le cadre d'une fenêtre, elle disparaît ensuite dans l'obscurité de la pièce), tandis qu'Elisa, l'épouse de Paul, tente avec opiniâtreté de canaliser les errances de celui-ci.

Chez Tanner, donc, on rencontre avant tout des femmes fortes, à l'exception d'Isabelle dans *Requiem*, dont l'existence fantomatique n'advient qu'au croisement de deux regards masculins, dans une séquence où sa présence se matérialise le temps d'une danse (significativement absente du roman adapté). Puisque Marianne n'incarne pas ses positions politiques dans des actes figurés dans *Charles mort ou vif*, c'est Rosemonde dans *La salamandre*, jeune femme qui confie son fils illégitime à sa mère pour ne pas s'encombrer d'un rôle maternel ne lui correspondant pas, qui ouvre le bal, en particulier à la fin du film, lorsqu'elle pousse ses patrons à la licencier et les quitte, après une dernière adresse impertinente, le sourire aux lèvres. Son acte, qui s'explique en partie par la situation économique très favorable de la Suisse en cette veille de la fin des Trente Glorieuses (le premier choc pétrolier qui mettra fin à une croissance continue et à un marché du travail très favorable date de l'année suivante), prend un sens particulier dans la mesure où le jeune patron avait tenté de la courtiser maladroitement en jouant sur l'ascendant

qu'il supposait avoir en raison de son statut social. Certes, Rosemonde est *l'objet* du scénario de téléfilm auquel travaillent les deux intellectuels; toutefois, comme l'a souligné Jeanne Modoux, « un fossé se creuse alors entre [son] expérience subjective [...] et [son] rôle en tant qu'objet de l'investigation, de la curiosité et des désirs masculins » (Modoux, 2019: 18), auquel elle sait se dérober en conservant la maîtrise sur l'image qu'elle veut donner d'elle-même.

Rosemonde est l'incarnation d'une indépendance totale qui ne peut que paraître suspecte, voire intolérable, au regard des normes bourgeoises. Elle « touche juste parce qu'elle ressent confusément (plus confusément encore que Charles Dé) l'oppression que l'ordre établi par le capitalisme opulent fait peser sur chaque individu: sa manière d'y répondre tient de l'indifférence provocatrice » (Buache, 1995: 34). John Berger a certes souligné rétrospectivement que, pour lui, il s'agissait surtout de penser la singularité de ce personnage en termes de différence de classe – « la "salamandre" appartenait à la classe ouvrière, les deux hommes étaient des intellectuels de la classe moyenne » (Appignanesi, 1980/2011: 167) –, non en termes de rapports de genre, mais le film se donne indubitablement à lire également en fonction de la question de l'émancipation féminine.

Chez Tanner, presque toutes les femmes prennent leur destin en main, quitte à se défaire de tout partenaire masculin susceptible de les installer dans un rapport de dépendance affective et économique. Cette situation est particulièrement explicite dans *La femme de Rose Hill*, où la jeune Africaine Julie,

« achetée » par un paysan suisse (pacte initial sciemment rejeté dans un avant du récit filmique dont il n'est jamais question), contraint ce dernier à une relation platonique sous le regard haineux de la mère qui a complètement intégré les normes patriarcales, avant de le quitter pour un amant qu'elle s'est choisi et auquel elle affirme tout de suite la nécessité qu'elle trouve du travail. Même dans *Les années lumière*, l'accent est mis – contrairement au roman dont le film est adapté – sur le refus de la strip-teaseuse de suivre Jonas dans un endroit coupé de tout parce que cela la mettrait dans une position de servitude envers le jeune homme qui, selon elle, serait supérieure à la soumission qu'implique son travail actuel. Dans *Jonas et Lila, à demain*, les répliques attribuées à la jeune femme éponyme portent fréquemment sur une différenciation au sein du couple qui est parfois sous-tendue par des questions de genre.

La sensibilité de Tanner à l'égard des revendications féministes de son époque a sans doute atteint sa formulation la plus complexe dans la dernière partie du *Retour d'Afrique*, lorsque Françoise (Josée Destoop) dénature l'idée qu'elle devrait, en tant que mère, rester à domicile pour s'occuper de l'enfant et convainc Vincent (François Marthouret), d'abord déboussolé en dépit de son engagement politique à gauche et recourant vainement à l'argument biologique (et par conséquent essentialisant) de l'allaitement, de tirer au sort lequel des deux se dévouera au bébé durant la première année. Le film ne tranche pas, s'achevant par un arrêt sur image au moment où les personnages regardent la pièce.

Significativement, Vincent dit du côté face comportant le visage de Guillaume Tell: «Il aurait jamais accepté de faire ça avec sa femme, lui; il l'aurait plutôt étranglée, et le tribunal l'aurait acquitté.» Même dans une telle boutade, l'attitude individuelle est inscrite dans une problématique de société, et le rapport de force est institutionnalisé.

*Quelques limites du caractère progressiste  
des représentations genrées*

La transgression des normes de genre prévalant dans le cinéma dominant (et même dans le cinéma d'auteur européen, y compris chez des épigones de la Nouvelle Vague tels que Jean Eustache ou Philippe Garrel) pourrait être considérée comme atténuée, dans certains films de Tanner, par des limites qui ne diminuent pas fondamentalement le caractère progressiste de la représentation des personnages féminins à l'échelle de son œuvre. Si on cherche à les lister, on peut dire qu'elles tendent à résulter du primat accordé à un autre type de transgression (ou, pour le dernier point, à la construction d'une figure dont le passé est marqué par une posture subversive):

- Une conception d'une conscience politique comme étant le plus souvent le monopole des hommes, ce qui fut surtout reproché à *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* par des féministes américaines auxquelles le cinéaste donnera raison (Tanner, 1978: 19), mais vaut également pour *La salamandre* (la résistance de Rosemonde est viscérale, instinctive), *Le milieu du monde*, dont les scénaristes ne

font « nullement d'Adriana un personnage "progressiste" » (Tanner, 1974 : 43) ou, dans une certaine mesure, pour les héroïnes de *Messidor* (même si l'étudiante Jeanne se veut plus réflexive par rapport à leur situation), à propos desquelles l'auteur confia l'intention suivante : « Je n'avais pas envie d'en faire des révoltées, des militantes, des membres du MLF [Mouvement de libération des femmes] ; elles ne sont pas porteuses d'un discours. » (Bax, 2011 : 84)

- La vision romantique du « promeneur solitaire » qui abandonne le prosaïsme du quotidien associé au féminin, et dont *L'homme qui a perdu son ombre* est emblématique, même si la perspicacité avec laquelle la fiancée du protagoniste interprétée par Valeria Bruni-Tedeschi sort son conjoint de sa réclusion volontaire de penseur mélancolique et le met face à ses contradictions nuance le stéréotype masculin, sans invalider néanmoins complètement les assertions très essentialisantes du protagoniste qui pérore sur ce que « sont » les femmes.
- Certains passages, souvent filmés en plans-séquences, qui exhibent un corps féminin nu ou dénudé sans se démarquer fondamentalement (en dépit des partis pris formels) du voyeurisme cinématographique qu'épingla Laura Mulvey dans le cinéma classique hollywoodien à partir de son célèbre article de 1975, si ce n'est par le fait qu'ils excluent le procédé du champ/contrechamp permettant d'alterner regardant et regardé(e). Cependant, comparativement à l'affirmation selon laquelle « dans un monde gouverné par l'inégalité

des sexes, le plaisir éprouvé à regarder s'est trouvé divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin» (Mulvey, 2017 : 40-41), il faut noter que, dans *Le milieu du monde*, *La femme de Rose Hill* ou *Jonas et Lila, à demain*, le corrélat de cette exhibition n'implique aucunement, à un niveau plus général, une forme de passivité des personnages féminins ; Lila, d'ailleurs, passe derrière la caméra pour filmer les ébats de son amant avec Irina, sans que nous n'adoptions son regard. La collaboration avec Mézières hypertrophie cette dimension et la problématise tout à la fois au travers de mises en abyme du spectacle.

- La figure d'un certain type de « père », associée à des luttes sociales légitimes et dont la supériorité « morale » reste incontestée. Je reviendrai sur ce dernier aspect au chapitre 6, mais il me semble qu'on en trouve une forme (pourtant dépourvue d'un passé d'engagement politique) lorsque, dans *Les années lumière*, le personnage de Betty, absent dans le roman d'Odier et renforçant donc la place du féminin dans le film, n'est guère valorisé dans son rapport au vieil homme Yoshka, lequel déclare que « les femmes ne veulent pas que les hommes volent ».

La première fiction de Tanner constitue déjà un exemple d'une atténuation de la transgression des normes de genre qui, pour partie, résulte de la représentation du père. En effet, dans *Charles mort ou vif*, lorsque Marianne manifeste une indifférence totale en entendant à la radio un speaker évoquer

le résultat positif d'une votation en faveur de l'octroi du droit de vote et d'éligibilité aux femmes – annonce fictive qui préfigure la votation populaire qui aura lieu, dans la Suisse réelle, presque deux ans plus tard, le 7 février 1971 (en se soldant sur un résultat beaucoup plus favorable que celui imaginé ici, où la modification de la loi passe de justesse) –, son attitude demeure énigmatique, et par conséquent le discours du film également, d'autant que les messages radiophoniques sont plutôt associés chez Tanner à l'expression d'une normativité, comme dans *Le retour d'Afrique*. Certes, cette réaction pourrait se lire comme une inscription du personnage dans une deuxième vague de militantes pour lesquelles cette avancée sociale n'est déjà plus d'actualité pour les luttes féministes de l'époque (Modoux, 2022). Mais force est de constater que le caractère progressiste de Marianne est par ailleurs amoindri par la soumission du personnage à son père dont, sur tous les plans, elle est l'héritière. D'ailleurs, Marianne, qui s'avoue être au cours d'un échange complice avec Charles Dé une « fille à papa » – elle est montrée pour la première fois lorsqu'elle vient lui demander de l'argent –, est interprétée par Maya Simon, propre fille de l'acteur principal. Toutefois, que l'unique personnage politisé soit une femme dans le premier scénario que Tanner ait écrit n'est pas le fruit du hasard : dans la plupart de ses films, les personnages féminins sont ceux qui sont valorisés par le discours filmique.

*Manifestations du désir féminin*

L'émancipation féminine passe enfin, dans deux films de Tanner, par un motif suffisamment rare dans le cinéma d'auteur qui lui était contemporain pour qu'il soit noté : le plaisir librement choisi peut aller jusqu'à l'exclusion de l'homme. L'homosexualité féminine est allusivement présente dans *Messidor* où, après avoir réagi violemment à la proposition licencieuse de son amie, Marie revient vers elle et l'embrasse sur la bouche, en toute fin de séquence avant une ellipse. Elle est actualisée dans la dernière partie du *Journal de Lady M.*, lorsque le personnage éponyme noue une relation intime avec Nuria, la femme métisse de Diego qu'elle s'est résolue à inviter chez elle pour revoir son amant. Au cours de la répétition d'une danse orientalisante à laquelle assistent Nuria et Diego, la voix *over* de « Lady M. » – laquelle se réduit à son nom de scène, puisqu'« elle n'a pas d'autre nom, on ne la connaît que sous celui-ci, qui est le nom de son groupe [composé] uniquement de femmes », précise Mézières dans la partie liminaire de son scénario (CSL 020 01-23-01-03) – explicite cette substitution d'un regard par un autre (toujours dans un rapport de sujet à objet) : « Nuria semblait très attentive. Je me sentais encore plus tremblotante et nue sous son regard que je l'avais été le jour où j'avais fait le sacrifice de ma toison à Diego. »

Quand Diego, qui n'avait pas hésité à imposer sa relation avec « Lady M. » à une Nuria dévastée par l'infidélité de son époux, surprend les deux femmes enlacées et totalement nues dans un lit, il reste immobile

et silencieux, puis attire sur lui le regard de ses deux amantes (dans une image utilisée pour la promotion du film, voir illustration 11), elles aussi muettes jusqu'à la coupe de fin de séquence qui marque, pour le personnage masculin – et c'est un point crucial, puisque cela lui interdit de s'installer en sujet du regard –, une sortie définitive du film. «Le fait qu'elles n'aient ni l'une ni l'autre vocation à l'homosexualité rend les choses encore fragiles et précaires» : si la formulation utilisée par Mézières dans la didascalie de son scénario pour cette séquence témoigne de limites dans la manière dont cette homosexualité est pensée – telles qu'on peut les concevoir avec un regard actuel, à l'ère de la reconnaissance sociale des identités LGBTQIA+ –, il n'en demeure pas moins que la progression du récit occasionne une éviction du personnage masculin, même en ce qui concerne les relations de désir.



**Illustration 11** *Le journal de Lady M.* (1993),  
photographie de presse.

Dans l'ensemble des films de Tanner, on observe en effet une attention notable à la mise en scène ou à la verbalisation du plaisir féminin, dont le pendant associé au regard masculin est, depuis *Dans la ville blanche* et jusqu'à *Jonas et Lila, à demain* où le protagoniste évoque à sa compagne un « secret [qui] est simplement dans l'entre-cuisse des femmes », une récurrence obsessionnelle de l'évocation du « mystère » de l'organe sexuel féminin – « nom de la rose » qui ne peut se dire, de « Rose-monde » à Rosa, tandis qu'Adriana rapporte, dans une brève réplique lâchée en italien, le « milieu du monde » à ce qu'elle prévoit de montrer à son amant. Ce type de manifestation d'une érotisation fétichiste relève d'une fantasmatique assez typiquement masculine, d'ailleurs propre à la très grande majorité des films d'auteur contemporains de ceux de Tanner.

### **Victimes de la violence masculine**

Le mouvement Me Too, amorcé précisément à la fin du demi-siècle de la carrière de Tanner et popularisé à la suite d'une affaire concernant Hollywood – un milieu cinématographique situé aux antipodes du mode de production tannerien –, m'incite à regarder certains récits de Tanner par la lucarne d'une thématique qui a été à mon sens trop peu relevée à propos de son cinéma : la mise en scène d'une violence physique et symbolique exercée à l'égard des femmes par des hommes et favorisée par une société patriarcale et misogyne (celle de « Guillaume Tell », pour reprendre la référence citée ci-dessus).

Dans *La salamandre*, Rosemonde n'est pas seulement présentée en femme libre et entreprenante (comme plus tard Mercedes dans *Une flamme dans mon cœur*, un titre qui fut d'ailleurs envisagé par Tanner pour le film de 1971), mais, dans le segment du film consacré à une visite chez ses parents à la campagne en compagnie de Paul et Pierre, deux plans insérés la montrent (non sans une certaine «brutalité», accentuée par l'absence de musique et l'aboiement d'un chien qui souligne l'animalité du comportement masculin) plaquée contre le mur d'une bâtisse du village par un homme qui tente de l'embrasser de force tandis qu'elle se débat, puis se libère de son étreinte et s'éloigne. Il lui lance alors une invective caractéristique, «Salope!», à laquelle elle répond par un «Con de paysan!» : il s'agit là de l'unique échange verbal de cette séquence ajoutée à la main dans le synopsis du film avec la seule mention, à ce stade énigmatique, de «Rose et son ami d'enfance» (CSL 020-01-10-02-01).

Ce très bref passage, que l'on pourrait dire *a priori* tout à fait dispensable dans l'économie du récit, permet de suggérer ce que fut la vie de la jeune adolescente qu'elle fut, élevée dans une famille nombreuse à la campagne avant de fuir ce milieu pour affirmer son indépendance en ville, et d'instaurer un contraste avec la séquence précédente entre Rosemonde et Paul, qui se rapprochent l'un de l'autre et évoquent explicitement, en toute complicité, la question du désir. Si rien dans *La salamandre* n'indique que la supposée victime de Rosemonde, son oncle, aurait usé de violence à son égard, ce motif innerve

profondément le récit de *Fourbi*, véritablement réorganisé autour de cette question et dans lequel la complicité féminine entre Rosemonde et Marie se construit en réaction notamment à la goujaterie de protagonistes masculins. Il est en effet suggéré dans ce film que la protagoniste, Rosemonde, a commis un meurtre parce qu'elle s'est défendue contre un acte d'agression sexuelle. D'ailleurs, Tanner explicitait dans le synopsis joint aux demandes de subvention qu'elle a « tué un homme qui tentait de la violer » (CSL 020-01-25-01-04).

En outre, la progression en miroir des deux jeunes femmes propose un dédoublement de ce motif : en pleurs, Marie avoue à Rosemonde devenue sa confidente que le chargé de communication engagé par la production télévisuelle, qui lui fait miroiter le premier rôle dans le téléfilm, a abusé d'elle à l'issue d'une soirée, acte dont les scénaristes ont choisi d'éliminer la représentation (au même titre que le passé de Rosemonde, puisque *Fourbi* ne comprend aucun pré-générique dédié à son acte, contrairement à *La salamandre*) pour mieux se concentrer sur la verbalisation par Marie de la blessure psychologique infligée par cet homme qui « aurait dû voir [qu'elle] n'en avai[t] pas envie ».

Même si c'est un aspect qui a été très peu relevé à propos du film *Messidor* (ce qui est en soi révélateur de l'invisibilisation de cette thématique), il faut rappeler que l'événement déclencheur qui précipite l'escapade des deux jeunes femmes dans l'illégalité n'est autre qu'une tentative de viol sur Jeanne par deux hommes qui les ont prises en stop et s'arrêtent dans

un sous-bois, tentative avortée parce que Marie défend son amie en écrasant un caillou sur le crâne de l'un d'eux. La complicité malsaine entre les deux hommes et leur ton de plaisanterie accentuent l'abjection de leur comportement, ne serait-ce que parce qu'ils dévoilent combien une telle exaction leur paraît familière, et contraste avec la distance avec laquelle l'action dans la forêt est filmée, en seulement deux plans (le second introduisant le contrechamp sur la réaction de Marie, d'abord à l'arrière-plan). La caméra se positionne ainsi loin des corps qu'elle inscrit dans un paysage devenu sinistre (on pense à la nouvelle « Dans le fourré » qui a inspiré *Rashômon* d'Akira Kurosawa).

Lorsque les deux femmes s'enfuient en laissant l'un de leurs agresseurs assommé, l'autre hébété, elles sont prises en stop, pour la seule fois du film (et ce n'est pas un hasard), par une conductrice anonyme. Même si, pour ce film qu'il a scénarisé seul, Tanner s'est notamment inspiré d'un roman relatant un fait divers (*Les meurtrières* de Frantz-André Burguet, 1974, qui se déroule dans le Midi de la France) et d'un journal qu'il a demandé à deux jeunes femmes de tenir au cours d'un périple en stop à travers la Suisse, il s'agit bien pour lui d'éviter le risque, formulé alors que le projet de film s'appelait encore *Dédale*, de « produire du fait-divers spectacularisé et consommable » (CSL 020-01-15-01-02). L'enjeu consiste au contraire à représenter une solidarité féminine face à la violence masculine, qui se décline par ailleurs aussi sur le plan des discours, à travers ceux tenus par des hommes au volant qui échangent avec elles.

## Voix de narratrices

De *La salamandre* ou *Messidor* aux films réalisés avec Myriam Mézières, Tanner ne confère pas seulement une place centrale à des personnages féminins, pleinement individualisés même lorsqu'ils sont en couple (Françoise dans *Le retour d'Afrique* ou Adriana dans *Le milieu du monde* évoluent plus que leur conjoint respectif au cours du récit), mais il octroie également à plusieurs reprises une voix féminine à une instance narrative qui s'exprime en voix *over*. C'est là un choix notable – c'est-à-dire marqué et aucunement neutre – dans la mesure où il est plutôt rare au cinéma, où la parole est tendanciellement associée au masculin (et le corps au féminin, or il s'agit ici de narratrices parfois désincarnées), et ce d'autant plus lorsqu'elle est *over*, c'est-à-dire lorsqu'elle exerce un pouvoir sur l'image et sur la lecture du film, s'adressant en quelque sorte au spectateur et à la spectatrice par-dessus les personnages.

La première fiction de Tanner à présenter une voix *over*, *La salamandre*, fait entendre un commentaire prononcé non pas par « Le lecteur » (ainsi que le prévoyait la continuité dialoguée du film), mais par Anne-Marie Miéville, créditée au générique sous le nom d'Anne-Marie Michel (patronyme de son premier mari), qu'elle utilisa en tant que chanteuse. Elle collaborera avec Jean-Luc Godard en tant que coréalisatrice dès *Ici et ailleurs* (1974) puis deviendra l'une des « voix féministes » du cinéma suisse ; sa première réalisation en solo, le court métrage *Libre propos sur la fonction de mère (Papa comme maman)*, est produite en

1977 dans le cadre de l'émission *Écoutez voir* de la TSR pour laquelle Tanner réalise la même année l'essai *Temps mort*. Certes, le texte *over de La salamandre* est conçu de manière ludique (après que la narratrice a annoncé qu'ils «arrivèrent dans une très belle vallée», Rosemonde, assise dans la voiture, dit en *off*, comme pour concurrencer celle-ci: «Voilà, on arrive dans cette saleté de vallée»), mais il y constitue à n'en pas douter le principal procédé de distanciation. Le propos véhiculé par le film, véritablement, passe par le texte de la narratrice – lequel porte le «film-discours» au sens de Tanner –, en particulier dans l'épilogue, lorsqu'il est question du consumérisme abrutissant qui atteint son paroxysme avec les fêtes de Noël. Comme dans *Le milieu du monde*, dont le texte est plus réflexif et théorique encore, la narratrice de *La salamandre* se situe aux antipodes de la subjectivité ou de l'émotivité usuellement rattachées au féminin: le texte se veut analytique, le ton posé et distant. Si *Messidor* n'a pas besoin de voix *over*, c'est parce que ce type de propos est intégré aux dialogues du film, dans la bouche de Jeanne. Car les narratrices de Tanner, on l'a compris, ne se contentent pas de livrer des informations sur le récit, par exemple pour combler une ellipse, mais développent un commentaire qui inscrit la fiction dans un contexte social plus large.

Il en ira un peu autrement dans certains films plus tardifs: même si de telles voix féminines de commentaire subsistent, par exemple dans *La vallée fantôme*, la voix proférée *over* appartiendra par ailleurs à celle d'un personnage féminin visualisé, ce qui atténuera la distance avec l'univers de la fiction. Dans les textes

aits *over* par l'épouse bâloise du Paul de *Dans la ville blanche*, la femme se fait le réceptacle de la subjectivité du protagoniste dont elle lit les lettres ; dans *Jonas et Lila, à demain*, il est vrai que c'est à Lila que la narration *over* est confiée, mais la jeune femme relate fréquemment les propos de son compagnon, par exemple dans une phrase telle que « il prétendait qu'il n'y avait rien de plus beau qu'un paysage filmé depuis un train », se subordonnant de la sorte à lui (et *a fortiori* au discours avisé d'Anziano, présent dès le pré-générique).

Le stéréotype, souligné par des chercheuses comme Kaja Silverman (1988) ou Britta Sjogren (2006), d'une relégation de la voix féminine à une pure subjectivité, à une intériorité située en quelque sorte à l'écart du monde et n'exerçant sur celui-ci aucun pouvoir symbolique, est néanmoins mobilisé, dans une certaine mesure, dans l'un des films basés sur un matériau narratif livré par Myriam Mézières, *Le journal de Lady M.* Toutefois, le titre de ce film, à l'instar du plan inaugural montrant l'actrice en train d'écrire au crayon dans un cahier, revendique le rôle de diariste du personnage éponyme, qui prend d'entrée de jeu, en tant que narratrice *over*, les rênes d'un récit à la première personne.

« Lady M. », chanteuse et danseuse, offre souvent son corps en spectacle, par exemple simultanément au public d'un cabaret, à son futur amant et au spectateur ou à la spectatrice du film. Dès lors, son statut de narratrice permet de lui octroyer, parallèlement à cette forme de réification en tant qu'objet du regard (et en quelque sorte en contrepoint à celle-ci), un

rôle en tant que sujet de l'énonciation d'un texte (lequel se fait volontiers « poétique », ce qui reconduit un trait associé au féminin). « Lady M. » est, il faut le souligner, l'unique personnage focal du film : nous sommes invités à partager, sous une forme verbalisée, ses désirs, interrogations et sentiments. Si certains ont vu en Myriam Mézières la « muse » de Tanner, le dispositif énonciatif du film tend à court-circuiter le rapport hiérarchique instauré entre celle-ci et un créateur bénéficiant d'une légitimité d'auteur.

### Primat du lieu et constat d'un « non-lieu »

Dans *Ciné-mélanges*, Tanner se désigne ainsi: « Quelqu'un a dit un jour, je ne sais plus qui ni où, que j'étais un "cinéaste du lieu". C'est tout à fait juste. Pour moi, le lieu du film est absolument essentiel. Je ne peux pas envisager de tourner si je n'ai pas trouvé le lieu exact, précis, où la scène va se dérouler. » (Tanner, 2007: 55) Cette revendication de l'importance du « lieu » comme point de départ ne serait guère à nuancer que pour *Les années lumière*, pour lequel le lieu de vie de Yoshka (hangar, station-service et cimetière de voitures) a été construit par un décorateur, ce qu'autorisait le budget plus confortable de cette production. Pour le reste, on pourrait la faire remonter à l'expérience de documentariste de Tanner, au vu du rôle central de l'architecture dans *L'école* ou *Une ville à Chandigarh*, des ateliers d'usines parcourus en travelling dans *Les apprentis*, ou de ses commentaires sur les réagencements urbains dans *Les hommes du port*. Elle se manifeste dans le titre de plusieurs films (*Le milieu du monde*, *Dans la ville blanche*, *No Man's Land*, *La vallée fantôme*, *Les années lumière*) et joue

en effet un rôle crucial dans son esthétique du plan-séquence qui implique de minuter, en accord avec une musique prédéfinie et dans une durée précise (par exemple imposée par les répliques des personnages, comme dans *Jonas et Lila, à demain* ou *Paul s'en va*), le déplacement de la caméra dans un espace donné, saisi dans sa fluidité en raison de l'absence de découpage, en fonction de la position et des mouvements des acteurs et actrices.

En fait, l'attention portée aux interactions entre les corps des personnages, l'emplacement de la caméra et le décor (ou le paysage) constitue, du moins depuis *Le retour d'Afrique*, l'une des caractéristiques majeures des films de Tanner et du discours tenu par le cinéaste à propos de son travail. À cet enjeu esthétique, qui concerne avant tout la composition du plan (et son autonomie taillée à la mesure de l'espace à arpenter), s'ajoute, étant donné l'importance conférée aux trajets ou voyages effectués par les personnages dans ses films, une dimension thématique et narrative.

Alors que le « lieu » est associé à la concrétude des endroits choisis au moment des repérages, l'« espace » endosse une fonction structurante dès l'écriture scénaristique, et relève quant à lui plus de l'imaginaire, un statut parfaitement assumé par Tanner, qui joue souvent avec l'idée d'un « non-lieu », fruit de l'utopie sociale post-68 (au sens littéral de *ou-topos*), ou simplement de la manière dont il envisage la Suisse. Ainsi la voix *over* féminine dans l'essai *Temps mort*, qui parle à la troisième personne du cinéaste alors que ce dernier effectue un trajet Genève-Berne en

voiture, énonce-t-elle : « Il n'y a pas d'ailleurs et lui se demande s'il est d'ici. »

Les deux courts métrages que Jacob Berger consacre au cinéaste rapportent une anecdote selon laquelle la mère de Tanner, née à Chicago, lui aurait dit en montrant la barrière du jardin de leur villa genevoise que la Suisse commençait de l'autre côté de celle-ci. Ce « récit des origines », indubitablement, en dit beaucoup sur la manière dont Tanner se représente son pays et l'enclave du foyer, avec des frontières situées aux portes du familial et un découpage tout à fait mental des lieux. Se référant dans un entretien à l'intégration d'une projection du *Retour d'Afrique* à une manifestation organisée par des architectes et intitulée « Genève filmée », Tanner souligne combien ce film, pour lui, « montrait au contraire la réticence de Genève à être filmée, exception faite des deux kilomètres situés entre la place de Plainpalais et le Rhône » (Lucchini, 2002 : 25).

Pour rendre compte du paradoxe résultant du primat accordé au lieu situé devant la caméra et du statut imaginaire des espaces au sein du monde fictionnel, Vincent Annen a recouru à la notion d'« hétérotopie » selon Michel Foucault (« contre-espace » retiré, utopie non abstraite à un modèle, mais saisie dans sa concrétude) qu'il a appliquée à la représentation du garage désaffecté et perdu dans le « nulle part » de la plaine irlandaise des *Années lumière* (Annen, 2021 : 87-97) ; la productivité de son analyse témoigne de la complexité de la conception et de l'agencement des espaces chez Tanner.

## Couples d'espaces en tension

Dans *Les années lumière*, Jonas part de Dublin pour rejoindre Yoshka dans une lande déserte, mais son parcours le conduira à revenir à deux reprises dans la capitale irlandaise, où il noue une relation avec une strip-teaseuse. Dans *Le retour d'Afrique*, avant leur départ supposé, Vincent et Françoise jubilent en saluant la ville de Genève depuis le viaduc ferroviaire de la Jonction où, un quart de siècle plus tard, l'une des comédiennes de *Paul s'en va* déclamera un texte de Pasolini s'achevant sur un éloge à la joie. Dans *Jonas et Lila, à demain*, le couple part bien, quant à lui, visiter la terre africaine d'origine de la jeune femme, mais il s'agit d'une parenthèse entre deux séquences genevoises (le « retour d'Afrique » ne se fait pas attendre), qui se détache d'autant plus du film qu'elle est entièrement enregistrée non sur pellicule, mais en vidéo, filmage attribué à Jonas qui a reçu d'Anziano une petite caméra DV. À l'instar de Françoise, qui décide un dimanche de sortir de l'appartement dans lequel le couple s'est résolu à se terrer et que nous suivons au cours d'une balade à pied, la Rosemonde de *Fourbi* prend une bouffée d'air en quittant momentanément la ville de Genève pour la campagne environnante (lieu de tournage repris pour *Paul s'en va* notamment), au cours d'une séquence muette donnant à voir le contact harmonieux entre un corps qui s'épanouit en liberté et la terre d'une région rurale; en dépit de sa brièveté, cette séquence occupe une place importante dans le matériel promotionnel du film (voir illustration 12), même si l'affiche montre



**Illustration 12** *Fourbi* (1996), photographie de presse de Philippe Antonello.

pour sa part, en un rappel évident du plan inaugural de *La salamandre*, la jeune femme cheminant au bord du Rhône, fleuve dont la présence régulière dans les films genevois de Tanner manifeste l'intrusion de la nature dans le paysage urbain. Ces articulations récurrentes de la ruralité avec la ville tiennent toutes à l'usage que fait le cinéaste de certains types de lieux (ou de relations entre des lieux), devenus inséparables de son cinéma dont ils assurent une forme de cohérence sur plusieurs décennies.

Si Tanner ménage dans ses films une progression narrative minimale, il est vrai qu'il accorde, en revanche, une très grande importance à l'évolution des agencements spatiaux, avec laquelle le récit tend à se confondre. Ces agencements se définissent le plus souvent en fonction de couples oppositionnels : l'en deçà et l'au-delà d'une frontière, motif exploité

de manière paroxystique dans *No Man's Land* au travers d'allers-retours, et inversement dans *Messidor* par l'impossibilité d'un au-delà posée comme principe; l'intérieur et l'extérieur pour des situations de fuite, comme lorsque Rosemonde quitte ses jobs successifs dans *La salamandre*, ou inversement de confinement, notamment dans *Les années lumière*, *Une flamme dans mon cœur* ou *Le retour d'Afrique*, lequel témoigne, comme je l'ai examiné ailleurs (Boillat 2000), d'une rigueur exceptionnelle en matière d'exploitation narrative et symbolique des espaces; les pôles sud et nord qui correspondent dans *Dans la ville blanche* aux deux villes fluviales de Lisbonne et Bâle (Thomas, 2018: 79-92); la ville et la campagne, comme on l'a vu, dans la quasi-intégralité de ses films (les exceptions notables sont *Requiem* et *Dans la ville blanche*); enfin et surtout – pour reprendre le titre d'un film de Godard et Miéville –, l'ici (la Suisse, Genève, Paris) et l'ailleurs, qu'il s'agisse d'un refuge imaginaire (*Le retour d'Afrique*) ou effectif (*L'homme qui a perdu son ombre*).

Au moment de la sortie de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Serge Le Péron intitulait un article consacré à Tanner « Ici ou ailleurs », optant pour une préposition qui mettait l'accent sur l'alternative (susceptible de créer une tension), mais aussi sur la menace d'un « non-lieu »: « Le ET [godardien, tel que discuté par Deleuze] c'est "la ligne de fuite active et créatrice". Le OU c'est la dépression, le gouffre, le vide qui menace les ensembles constitués [...] mais aussi ce qui les installe, les met en scène: *dans le provisoire*. » (Le Péron, 1977: 45) De là, sans doute, la récurrence dans les

récits de Tanner de protagonistes qui changent de lieu, dans *La salamandre* parce que Pierre est jugé insuffisamment solvable par le propriétaire de son appartement, dans *Le retour d'Afrique* parce que l'immeuble que squatte le couple est sur le point d'être démoli, dans *Jonas et Lila, à demain* parce que la maison à la campagne est l'unique alternative financièrement possible – Lila déclare d'ailleurs en voix *over* dans ce film : « Les lieux, dorénavant, ne seraient que provisoires, mais pas notre histoire. »

Ce n'est pas tant dans un sens dramaturgique ou narratologique que j'entends ici la notion de « tension » que comme le résultat de la coprésence d'au moins deux espaces nettement discriminés par des valeurs spécifiques et suscitant chez un protagoniste respectivement une relation de désir ou de rejet, ce qui confère souvent à cette problématique, par assimilation à l'opposition entre la norme et la marge, une dimension politique. À propos de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Tanner utilisait d'ailleurs explicitement la métaphore spatiale de l'opposition entre intérieur et extérieur pour caractériser ses personnages : « Ils sont des marginaux "de l'intérieur". Si on trace un cercle qui contiendrait le corps social, ils se situent certes dans la marge, mais cette marge est à l'intérieur du cercle. » (Tanner, 1978 : 13)

Cette tension entre deux espaces n'est pas nécessairement « narrative » en ce qu'elle ne conduit pas toujours à l'action, et produit même souvent son antithèse : à partir de *Messidor*, un film qui « conserve la valeur esthétique du paysage dans son intégrité comme pour mieux l'accuser » (Tortajada, 1998 :

296), nombreux sont en effet chez Tanner les plans déployant dans la durée la contemplation d'un paysage par les personnages (en général deux personnes, ce qui désindividualise le regard), lesquels sont souvent vus de dos, s'effaçant donc en tant qu'instances agissantes pour servir d'intermédiaire vers une activité perceptive qui s'affiche en tant que telle, d'autant plus lorsque s'ajoute un mouvement de caméra. Il en va par exemple ainsi de Marie et Jeanne au bord d'une rivière dans *Messidor*, de Paul et Rosa face à la mer dans *Dans la ville blanche* ou du personnage du cinéaste et son « élève » Jean admirant la vallée du Rhône dans *La vallée fantôme*. « Je suis d'Europe centrale, qui s'arrête ici d'ailleurs. De l'autre côté du Rhône, c'est l'Europe de l'Ouest, et le fleuve coule vers l'Europe du Sud », explique Paul.

Dans ce plan comme dans ceux consacrés au littoral andalou de *L'homme qui avait perdu son ombre*, le spectateur et la spectatrice sont invités à épouser le regard et l'enthousiasme des êtres de fiction. Mais, dans d'autres cas, une distance avec le paysage est sciemment instaurée, notamment lorsque Jeanne et Marie, dans *Messidor*, sont montrées au loin, dans un paysage alpin que l'on pourrait considérer comme pittoresque alors que, de manière plus triviale, elles sont en train d'uriner de concert, un plan qui contribue à « "défaire" un paysage [...] pour remettre en question sa beauté conventionnelle et sa charge morale ou politique » (Tortajada, 1998 : 281). Il en va de même lorsque le couple de *Jonas et Lila, à demain* contemple la vue depuis la fenêtre du nouvel appartement qu'il a déniché dans un squat genevois, la jeune femme

s'exclamant : « On voit la mer ! » face à une vue composée au premier plan d'un toit plat inondé d'eau de pluie, au centre d'une dense circulation de bruyants poids lourds et dans le bord supérieur du cadre d'un pont routier qui barre toute issue au regard. Une fois la fenêtre refermée, Lila lit à son compagnon un extrait de *Nous qui désirons sans fin* (1996) du situationniste belge Raoul Vaneigem (« Nous sommes les enfants d'un monde dévasté qui s'essaient à renaître dans un monde à créer ») qui, ici, suggère une corrélation entre le paysage et la question du legs d'une génération à une autre, et d'un Jonas à l'autre.

Dans ce film comme dans la plupart des fictions de Tanner, les espaces principaux sont ceux qu'occupe le couple, en particulier les chambres d'hôtel ou les appartements – et, métonymiquement, des « sous-espaces » (souvent étrangement décroisonnés, comme dans *Le retour d'Afrique* ou *Dans la ville blanche*), à l'instar du lit, de l'évier ou de la baignoire –, ou encore l'encadrement d'une fenêtre qui, en tant qu'espace frontière permettant la communication et la contemplation, joue souvent un rôle important (voir, à propos de *Dans la ville blanche*, Detassis, 1986 : 112).

### Espaces du couple

Si la topographie de la fiction s'organise par couples, les couples de personnages, eux aussi, se font (en Catalogne dans *Le journal de Lady M.*) et se défont (au Caire dans l'épilogue d'*Une flamme dans mon cœur*) au gré de voyages. L'arrivée du Paul de *Dans la ville blanche* à Lisbonne et le départ de Rosa pour la

France (puis celui de Paul pour la Suisse) délimitent ainsi les deux bornes de leur relation (et du film). Les amants, d'ailleurs, après s'être expliqué ce qui fait leur identité en évoquant leur famille (dans les deux cas, le père a quitté la campagne pour venir vivre en ville), fracturent la porte d'une maisonnette de plage dans laquelle ils s'étreindront passionnément : l'amour doit trouver son lieu. Ce sera la baignoire d'un hôtel dans *Le milieu du monde*, la carcasse d'une caravane dans *Les années lumière*, la ferme de la tante Jeanne dans *La femme de Rose Hill*, etc.

Si, chez Tanner, la passion amoureuse s'ancre si fortement dans un espace spécifique, c'est que souvent l'homme incarne le regard neutre et plat de l'ici, tandis que la femme érotisée est associée à un ailleurs qu'elle habite et qui l'habite (la « ville blanche » pour Rosa, l'Italie pour Dara dans *La vallée fantôme*) ou d'où elle provient et où il se peut qu'elle retourne, qu'il s'agisse de l'Italie pour Adriana dans *Le milieu du monde*, de l'Algérie pour Mali (Betty Beer dans *No Man's Land*) ou de l'Afrique pour les héroïnes de *La femme de Rose Hill* et de *Jonas et Lila, à demain*. Dans *Le journal de Lady M.*, un passage en monologue intérieur explicite la relation du personnage à son environnement, pendant que « Lady M. » longe un quai du port de Barcelone, l'une de ces zones limites où s'achève la terre ferme qu'affectionne le cinéaste et dont il a fait, à partir de son expérience de jeunesse génoise, une composante clé de sa *persona* : « Mais s'il est vrai que nous sommes les enfants de nos paysages, j'étais alors l'héritière de trésors : Barcelone, Gênes, Marseille, Tanger, Cairo. » La mention du Caire

fonctionne ici comme une référence au personnage qu'incarne Mézières dans *Une flamme dans mon cœur*, tandis que Gênes rappelle la jeunesse du cinéaste.

Dans son approche psychanalytique du cinéma de Tanner, Camille Trembley part du principe que ses films concilient paradoxalement une représentation fine de l'intimité des personnages et l'absence de procédés classiques de psychologisation, et ce grâce à des espaces « filmés et mis en scène pour mieux mettre à nu une intériorité douloureuse remplie de vacuité et de doutes » (Trembley, 2017: 11). La manière dont les personnages perçoivent leur environnement participe grandement de leur caractérisation, et leur évolution se lit dans le rapport qu'ils instaurent à certains espaces (dans *Le retour d'Afrique*, François, regardant la circulation depuis la fenêtre de son appartement genevois, en vient à dire que, « dehors, c'est la planète Mars », signifiant ainsi combien cet espace extérieur quotidien lui est devenu étranger tant son esprit, déjà, est ailleurs). C'est pourquoi il n'est pas rare que les personnages s'expriment de manière subjective, voire critique, à propos du paysage qui s'offre à eux : dans *Charles mort ou vif*, le sommet d'un amas de sable dans une carrière est comparé ironiquement aux montagnes si typiques du paysage helvétique et, dans la même séquence, Adeline raconte avoir rêvé une Genève portuaire que l'on qualifierait aujourd'hui de « *steampunk* ».

Ainsi, dans les films de Tanner, la construction identitaire ne passe-t-elle pas tant par les actions effectuées ou subies (le passé des personnages demeure en général totalement opaque) que par un

rapport presque osmotique, fût-ce dans la contradiction, entre l'extériorité du paysage et l'intériorité d'êtres qui s'expriment par ailleurs au travers d'une langue qui, elle aussi, est d'un lieu donné. En 1969, Tanner exposait ainsi son programme : « Nos rues, nos maisons, nos citoyens commencent à se transformer en choses vues, regardées, commentées... Pendant longtemps, nous nous sommes tus. Maintenant, nous commençons à parler, et notre accent en vaut probablement bien d'autres. » (Citée en quatrième de couverture de *Cinema*, 1974) Aussi, si les plans en travelling (arrière ou latéral) consacrés à des personnages (surtout féminins) marchant dans la rue constituent une figure chère à Tanner, qu'il s'agisse de Marianne dans *Charles mort ou vif* ou d'Isabel dans *Requiem*, c'est parce que leur trajectoire tisse un lien entre les protagonistes et leur environnement.

Lorsqu'il quittera l'ici pour l'ailleurs à partir des années 1980, Tanner manifesterà une même attention « linguistique » : ainsi n'est-ce pas un hasard si l'une des rares séquences de *Requiem* entièrement ajoutées au matériau narratif de Tabucchi montre Céline Tanner interpréter le personnage épisodique d'une doctorante en ethnolinguistique qui, travaillant sur les chants traditionnels des mineurs et paysans de l'Alentejo portugais, réalise un entretien avec la jeune femme de chambre de l'hôtel, laquelle a sympathiquement proposé à Paul, peu avant, de lui tenir compagnie au lit. Les langues des pays méditerranéens participent indéniablement chez Tanner d'une érotisation des personnages féminins, qui surgissent dans la vie des protagonistes masculins comme l'appel d'un ailleurs.

# 6

## L'HÉRITAGE D'ALAIN TANNER

Dans cet ultime chapitre, pensé comme une ouverture, je souhaite m'interroger sur « l'après-Tanner », au-delà du demi-siècle que j'ai proposé de survoler, de *Nice Time* (1957) à la parution de *Ciné-ménages* (2007). Or, si une telle question amène à s'interroger sur ce qui reste de ses films vingt ans après la sortie du plus récent, il me semble également important de revenir à ceux-ci via la manière dont plusieurs d'entre eux ont thématiqué la question de la transmission d'un héritage, d'un savoir, d'un rapport au monde. Ce n'est sans doute pas un hasard si son premier long métrage s'intitule *Les apprentis* : l'apprentissage, certes en dehors des chemins battus des institutions, constitue un motif très présent dans son cinéma qui, depuis *Le retour d'Afrique* (en particulier dans le plan-séquence où Anne Wiazemski interprétant une postière tient un « discours sur les mômes et les vieilles savates qui leur servent de parents, et comment les vieilles savates ont tout à apprendre de leurs mômes qui ne leur appartiennent pas ») et surtout depuis *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, est constamment tourné vers le futur d'une nouvelle génération.

Si ce dernier film, qui compte parmi ses premières images un travelling sur la statue genevoise en bronze de Jean-Jacques Rousseau accompagné d'une citation d'*Émile, ou De l'éducation* lue over par Tanner lui-même, peut paraître didactique, c'est aussi qu'il problématise ce registre de manière réflexive, la question de l'éducation jalonnant le parcours d'au moins deux des huit personnages, Marco et Mathieu. Mais nul besoin de la salle de classe du premier ou de la serre aux vitres recouvertes de peintures d'enfants du second pour instaurer un rapport avec un « apprenant » : la plupart des personnages de Tanner évoluent parce qu'ils apprennent les uns des autres – Paul de François et sa fille dans *Charles mort ou vif*, Marie de Rosemonde et inversement dans *Fourbi* notamment grâce à un exercice pratique consistant à se déplacer dans un lieu autre en jouant le rôle de l'autre –, et ce souvent dans le cadre populaire d'un café (*Fourbi* encore, ou *Jonas et Lila, à demain*) ou lors de balades à pied (*La vallée fantôme*).

### **La transmission par les « pères »**

« Je pense à Alain Tanner quand les fils cherchent des pères de secours », dit Jacob Berger, fils de John, dans le documentaire qu'il réalise en hommage à Tanner en 2010.

Tanner entre dans la quarantaine lorsqu'il réalise sa première fiction, et le protagoniste Charles Dé, l'homme de la révolte, est de la génération précédant celle de tous les autres personnages du film, dont deux des plus importants sont respectivement son

fil, incarnation caricaturale de toutes les valeurs qu'il réprovoque et que le film pourfend, et sa fille, proche de lui et précisément interprétée par la fille de François Simon. Son épouse n'est présente que dans un seul plan filmé en un panoramique qui effectue un aller-retour en partant de Charles pour y revenir, et dont l'unique réplique associe cette dernière à la stricte sphère domestique et la tient à distance des enjeux du récit : « Vous n'êtes pas drôles avec vos histoires, venez plutôt vous mettre à table ! »

À l'autre extrémité de sa filmographie, *Paul s'en va* nous fait partager le regard de dix-sept comédiens et comédiennes en formation dont le « professeur de sémiologie » a disparu. Ce dernier ne nous est montré que fugacement lors d'un contrechamp dans la rue à la fin du film, lorsqu'il se retourne. Denis Jutzeler a confié à notre équipe de recherche (entretien du 8 juillet 2022) que Paul était interprété dans ce plan (différent de celui prévu dans le scénario, où le visage de Paul demeurerait caché) par le philosophe italien Gairo Daghini, lequel s'était substitué à Tanner en tant qu'intervieweur dans certaines séquences des *Hommes du port*, et que par ailleurs la séquence chez Paul avait été tournée dans l'appartement du cinéaste genevois Michel Soutter, élément certes anecdotique, mais qui rapproche le personnage du cinéma, d'autant que Tanner a toujours souligné combien il admirait les films de son confrère.

Situé à mi-parcours, tout le récit des *Années lumière* est axé sur la question de l'apprentissage effectué par un jeune homme auprès d'un homme d'âge mûr. Certains films plus tardifs explicitent davantage

encore ce contexte pédagogique en reconduisant ce même tandem entre deux protagonistes masculins appartenant à des générations différentes (les « vraies valeurs » étant associées à la plus ancienne). Parmi ces figures de « pères », mentionnons Paul, le cinéaste de *La vallée fantôme*, incarné par Jean-Louis Trintignant (contemporain de Tanner), pour lequel travaille en tant que régisseur Jean, interprété par Jacob Berger, âgé à l'époque de vingt-quatre ans, qui n'est pas encore devenu lui-même réalisateur. Ou le communiste Antonio dans *L'homme qui a perdu son ombre* (« c'est un sage et un savant », dit de lui l'ex-conjointe de Paul) interprété par Francisco Rabal, acteur qui est aussi réalisateur, dans *L'homme qui a perdu son ombre* ; le dernier plan du film montre en un complexe mouvement d'appareil une place dont les façades sont balayées par de violentes bourrasques, par quoi Tanner (qui le commente dans le court métrage *Alain Tanner* que lui a consacré Jacob Berger en 2012) a voulu représenter le passage de l'âme d'Antonio, décédé durant la nuit, à Paul. On pense encore, dans *Fourbi*, au rôle secondaire attribué à André Steiger, metteur en scène de théâtre qui défendit les préceptes brechtiens en Suisse romande ; enfin et surtout à Anziano dans *Jonas et Lila, à demain*, ancien réalisateur passé à l'écriture, sorte de maître à penser de Jonas qui a désormais vingt-cinq ans et souhaite devenir à son tour cinéaste.

Toutes ces figures paternelles, caractérisées par un engagement politique et/ou artistique radical, véhiculent ouvertement le discours de films qui revendiquent une forme de didactisme contrebalancé,

comme souvent chez Tanner, par une dimension corporelle elle-même très brechtienne qui, lorsqu'elle ne convoque pas l'acte sexuel, peut être associée aux plaisirs de la table. Ce contraste entre nourriture spirituelle et nourriture terrestre est par exemple provoqué par le long exposé de la recette du *sarrabulho* qui, dans *Requiem*, interrompt momentanément la joute cérébrale entre Paul et Pierre. Plus encore, dans *Jonas et Lila, à demain*, Anziano apprend au jeune aspirant cinéaste l'importance de la « cuisine mijotée » en l'invitant à venir goûter « le bœuf en daube » dans un restaurant marseillais où on mange « comme ça », c'est-à-dire avec une certaine éthique culinaire. La formule, d'autant plus associée aujourd'hui au cinéaste qu'un documentaire contemporain de la parution de *Ciné-mélanges* s'intitule *Alain Tanner, pas comme si, comme ça* (Pierre Maillard, 2007), fait écho à un discours sur le cinéma et l'art en général au cours duquel le personnage d'Anziano stipule qu'« il ne faut pas faire comme ci, il faut faire comme ça ».

### **Faire comme si, pas comme ça**

L'adage d'Anziano, qui consonne avec le « faire comme si » de la fiction auquel Tanner n'a jamais adhéré complètement (ainsi qu'en témoignent les procédés d'atténuation de l'identification à ses personnages), pose avec radicalité une distinction prescriptive nette, héritière d'une époque où la fracture gauche-droite avait un sens plein, entre de *bonnes* pratiques, qui ont leur logique propre et se justifient en fonction des principes adoptés par l'artiste et maintenus

coûte que coûte, et de *mauvaises* pratiques, caractérisées par un manque de rigueur (au sens d'une fidélité à une démarche), une résignation face à la loi du marché et un rapport à l'image qui relèverait d'un impensé total.

Tanner est de la génération des réalisateurs, critiques et théoriciens de l'époque de la Nouvelle Vague et de la valorisation absolue de la « mise en scène » pour lesquels il importait de dire, pour reprendre la phrase de Godard citant Rivette, que « le travelling est affaire de morale » (ou l'inverse, comme l'avait écrit Luc Moullet). À l'instar d'autres cinéastes tels que Jean-Luc Godard ou Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, ou, parmi ceux de la génération suivante, Véronique Goël, Tanner incarne un cinéma d'auteur qu'aucune compromission ne peut conduire à déroger aux principes théoriques qu'il s'est fixés. C'est un tel cinéma d'auteur sincère, exigeant et en quelque sorte idiosyncrasique – même si nous avons vu qu'il a eu l'intelligence de faire bouger les lignes de son esthétique en puisant dans les ressources de collaborations en tandem – qu'Alain Tanner a incarné à l'échelle européenne, peut-être plus qu'en Suisse où la réception de ses films n'a, comparativement, pas toujours été très élogieuse.

Au cours de l'entretien de la série « Plans-Fixes », Tanner explique, après avoir répété qu'il n'a « jamais rien appris à l'école », qu'il n'avait aucune envie de devenir « ce pour quoi l'école était faite ici à Genève (le Collège Calvin) », c'est-à-dire « juge, médecin, pasteur », puis il réagit à une remarque de son interlocuteur Jean Perret qui ajoute « prof » à cette liste de

métiers dépréciés, en précisant : « Prof, j'aurais pu. » Il est vrai que le voir, à l'instar de Marco dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, filmé frontalement devant une classe d'élèves, assis à un pupitre sous un tableau noir dans le documentaire *La leçon de cinéma* (2006), semble attester cette affirmation, de même que le plaisir évident qu'il a pris à travailler avec les jeunes comédiens et comédiennes de l'École supérieure d'art dramatique pour son dernier film, inscrit dans le prolongement d'un enseignement. À n'en pas douter, il y a quelque chose à apprendre du cinéma de Tanner, même (et peut-être justement) à notre époque où les séries télévisuelles des chaînes privées ou des plateformes en ligne, que l'on peut inscrire dans la filiation de ce que le cinéaste a toujours honni, constituent avec les jeux vidéo les principaux objets de consommation en matière de récits audiovisuels.

### **Paul reviendra**

L'insert de Bulle Ogier *alias* Rosemonde travaillant dans une usine de charcuterie à la sortie d'un tuyau de chair à saucisse (pour le moins phallique) dans *Garçon stupide* de Lionel Baier (2004), le court métrage *Je pense à Alain Tanner* (2010) réalisé par Jacob Berger en hommage au cinéaste et figurant en supplément du DVD/Blu-ray de *La salamandre* édité en 2019 par Tamasa ou un autre documentaire du même réalisateur simplement intitulé *Alain Tanner* (2012) disponible dans le coffret DVD *Le Groupe 5* édité en 2016 conjointement par la Cinémathèque suisse et la RTS témoignent, entre autres indices, de la survivance de

Tanner auprès d'une plus jeune génération au début du 21<sup>e</sup> siècle. En 2004, Norbert Creutz, journaliste au *Temps*, souligne une forme de filiation en réunissant dans un même entretien intitulé «La colère en héritage» Tanner et deux cinéastes de la jeune génération qui se sont par la suite fait remarquer dans la fiction, Lionel Baier et Ursula Meier; à cette occasion, la future réalisatrice de *Home* (2008), dont on peut noter qu'elle a travaillé en tant qu'assistante du réalisateur sur *Fourbi* et *Jonas et Lila, à demain*, dit avoir été encouragée à suivre une école de cinéma par Tanner (Creutz, 2004).

Si Alain Tanner, décédé à nonante-deux ans en 2022, s'est arrêté de tourner en 2003, ses films n'ont, tant s'en faut, pas fini de circuler, de faire parler d'eux, d'aviver la cinéphilie et d'inciter, ne serait-ce qu'en raison de la dimension transgressive sur laquelle j'ai mis l'accent et qui les marque tous à un niveau ou un autre, à la redécouverte des points de vue et de l'esthétique qu'ils proposent. Après avoir été beaucoup diffusés jusqu'aux années 1990 sous l'égide de Pro Helvetia et d'autres instances fédérales qui les ont hissés au rang de représentants privilégiés de la Suisse (en dépit de leur ton contestataire, ou précisément en raison de l'image d'une Suisse ouverte qu'ils contribuaient à véhiculer), les films de Tanner ont continué à être montrés à travers le monde en de nombreuses occasions.

La rétrospective de l'intégralité de ses fictions organisée à la Cinémathèque française début 2009, précédée de quelques autres (à Ankara en 2004, à Calcutta en 2008) et suivie de nombreuses célébrations (World

Film Festival de Bangkok et Torun Film Festival en Pologne en 2009, Anthology Film Archives de New York et Cinémathèque de Skopje en Macédoine en 2010, Buenos Aires en 2012, cinémathèques de Barcelone et de Madrid respectivement en 2014 et 2018, ou encore une tournée aux États-Unis en 2018 passant notamment par Chicago et Berkeley), atteste que ses films maintiennent aussi bien leur intérêt dans le temps qu'ils passent aisément les frontières que Tanner se plaît à thématiser dans ses récits.

Par ailleurs, des campagnes de restauration numérique de l'œuvre de Tanner menées au cours des cinq dernières années permettent désormais d'accéder à des copies d'excellente qualité qui renouvellent l'expérience du visionnage de ses films. Entre 2019 et 2021, dans le prolongement du «Projet Archives» notamment soutenu par l'association Memoriav (2005-2011), vingt-six reportages télévisuels qu'il a signés, en particulier dans le cadre des émissions *Continents sans visa* et *Aujourd'hui*, ont fait l'objet d'une restauration et d'une numérisation 2K sous la direction du département ArchivLAB de la RTS dirigé par Didier Bufflier, lequel a priorisé les films du cinéaste – à commencer par *Docteur B, médecin de campagne*, restauré en 2014-2015 – et plus généralement ceux des réalisateurs du Groupe 5. En 2016, la Cinémathèque suisse a restauré *Les apprentis* (1964), présenté au Cinéma du réel à Paris, puis trois ans plus tard le film en polyvision *L'école* (1960). Enfin, le travail exceptionnel mené par l'Association Alain Tanner (AAT), créée en 2017 et présidée par Gérard Ruey, coproducteur via la société

lausannoise CAB Production des neufs derniers films du cinéaste sortis entre 1987 (*La vallée fantôme*) et 2003 (*Paul s'en va*), a récemment contribué à renforcer le rayonnement de l'œuvre tannerienne. En 2021, l'AAT a collaboré à la réalisation de 6 × *Alain Tanner*, collection de six courts métrages réalisés par des étudiantes et étudiants en montage du Département cinéma de la Haute école d'art et de design de Genève à propos de certains aspects de son œuvre, prolongeant ainsi le discours que Tanner a lui-même tenu sur ses films. Mais l'engagement de longue haleine de l'AAT s'est surtout concrétisé dans une vaste campagne de numérisation de l'intégralité des longs métrages de fiction du cinéaste, en collaboration avec la Cinémathèque suisse et en concertation, pour l'étalonnage, avec les chefs opérateurs respectifs de Tanner sur ces films. Cette entreprise de pérennisation d'un important patrimoine culturel suisse romand, qui a nécessité pour certaines coproductions un fastidieux travail de clarification des droits et de récupération du matériel original, promet de garantir, après quatre décennies de vidéos puis de DVD présentant les films dans une piètre résolution, des rediffusions sur petit et grand écran qui ne manqueront pas d'assurer à la filmographie de Tanner un nouveau public, et d'ouvrir ses films denses et personnels à des lectures toujours renouvelées.

## FILMOGRAPHIE D'ALAIN TANNER

La présente filmographie se limite aux œuvres de Tanner destinées au cinéma, à l'exclusion des reportages télévisuels. Les dates indiquées correspondent à l'année de sortie des films.

- Nice Time* (1957)
- L'école* (1960)
- Ramuz, passage d'un poète* (1961)
- Les apprentis* (1964)
- Une ville à Chandigarh* (1966)
- Charles mort ou vif* (1969)
- La salamandre* (1971)
- Le retour d'Afrique* (1973)
- Le milieu du monde* (1974)
- Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976)
- Messidor* (1979)
- Les années lumière* (*Light Years Away*, 1981)
- Dans la ville blanche* (1983)
- No Man's Land* (1985)
- Une flamme dans mon cœur* (1987)
- La vallée fantôme* (1987)
- La femme de Rose Hill* (1989)
- L'homme qui a perdu son ombre* (1991)
- Le journal de Lady M.* (1993)

*Les hommes du port* (1995)  
*Fourbi* (1996)  
*Requiem* (1998)  
*Jonas et Lila, à demain* (1999)  
*Fleurs de sang* (2002)  
*Paul s'en va* (2003)

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAM Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- ANNEN Vincent, *L'espace dans Light Years Away (1981) d'Alain Tanner au prisme du « discours théorique » du cinéaste et de la genèse du film*, mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2021.
- , «Alain Tanner, les années télévision et la “construction de l’auteur” (I). Introduction et filmographie», 2022, sur le site *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, <https://wp.unil.ch/cinema-theque-unil>.
- APPIGNANESI Richard, «The screenwriter as collaborator: an interview with John Berger», *Cineaste*, 10/3, 1980, pp. 14-19, repris dans BAX Dominique (dir.), *Alain Tanner – John Berger*, Bobigny, Association Ciné-festivals, 2011, pp. 166-169.
- BAX Dominique (dir.), *Alain Tanner – John Berger*, Bobigny, Association Ciné-festivals, 2011.
- BOGANI Giovanni, *Atlantide. «Dans la ville blanche» di Alain Tanner*, Città di Castello, Edimond, 2002.
- BOILLAT Alain, «L'espace dans *Retour d'Afrique* d'Alain Tanner», dans TORTAJADA Maria et ALBERA François (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, pp. 245-258.
- , «Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz). Des récits singuliers qui se conjuguent au pluriel», *Décadrages*, 15, 2009, pp. 8-25.
- , «L'esthétique discontinue du “film-discours”, produit d'une écriture collaborative : approche génétique des scénarios de John Berger et Alain Tanner», *Création collective au cinéma*, 3, 2020, pp. 151-176.

- , « *Fourbi* (1996) – D'une Rosemonde à l'autre : le fait divers », 2022, sur le site *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil> [2022a].
- , « La citation littéraire dans *Fourbi* (1996) : Molière, Joyce et une certaine représentation des rapports de genre », 2022, sur le site *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil> [2022b].
- BUACHE Freddy, « Espoirs et misères du cinéma romand », *Tribune de Lausanne*, 27 novembre 1960, pp. 7-8.
- , *Trente ans de cinéma suisse (1965-1995)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
- BUHOLZER Alain, « Trois Genevois (deux architectes et un cinéaste) présentent le premier film suisse en polyvision », *Tribune de Genève*, 23-24 juillet 1960, p. 11.
- Cinema*, 1, 1974 : *Groupe 5. Portrait d'une expérience / Porträt einer Erfahrung*.
- COURSAGET Françoise, *François Roulet. L'art en passant, 1931-1979*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2020.
- CREUTZ Norbert, « La colère en héritage », *Le Temps*, 31 janvier 2004, p. 38.
- DELAHAYE Michel, EISENSCHITZ Bernard et NARBONI Jean, « Alain Tanner (*Charles mort ou vif*) », *Cahiers du cinéma*, 213, juin 1969, pp. 26-30.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DETASSIS Piera, *Alain Tanner*, Florence, La Nuova Italia, 1986.
- DEVARRIEUX Claire, « Les signes de l'étouffement », *Le Monde*, 15 mars 1979, p. 17.
- DIMITRIU Christian, *Alain Tanner*, Paris, Henri Veyrier, 1985.
- HEINICH Nathalie, « Entretien avec Alain Tanner », *Cahiers du cinéma*, 273, janvier-février 1977, pp. 38-43.
- , *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image l'autre*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982.
- JAQUES Pierre-Emmanuel, « Une école du documentaire suisse ? *Les apprentis* à l'Expo, emblème du "nouveau cinéma suisse" », dans LUGON Olivier et VALLOTTON François (dir.), *Revisiter*

- l'Expo 64*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, pp. 347-364.
- LEACH Jim, *A Possible Cinema. The Films of Alain Tanner*, Metuchen N.J./Londres, Scarecrow Press, 1984.
- LUCCHINI Domenico (dir.), *Alain Tanner. Tra realismo e utopia*, Milan, Il Castoro, 2002.
- LE PÉRON Serge, « Ici ou ailleurs », *Cahiers du cinéma*, 273, janvier-février 1977, pp. 44-47.
- LUGON Olivier, « L'exposition automatique : diaporama et électronique à l'Expo 64 », dans LUGON Olivier et VALLOTTON François (dir.), *Revisiter l'Expo 64*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, pp. 367-383.
- MODOUX Jeanne, *La représentation des femmes dans le cinéma d'Alain Tanner des années septante*, mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2019.
- , « Marianne La République dans *Charles mort ou vif* (1969) : icône féministe? », 2022, sur le site *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil>.
- MOESCHLER Olivier, *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du « Nouveau cinéma suisse », 1963-1970. Contribution à une sociologie de l'innovation*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2008.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Mimésis, 2017.
- RUIZ Raoul, « Théorie du conflit central », dans *Poétique du cinéma*, t. 1, Paris, Dis Voir, 1995, pp. 9-23.
- ROHMER Éric, *Six contes moraux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
- SCHAUB Martin, *L'usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse, 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.
- SELLIER Geneviève, « La Nouvelle Vague : un cinéma à la première personne du masculin singulier », *Iris*, 24, 1997, pp. 77-89.
- SILVERMAN Kaja, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- SJOGREN Britta, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- TABUCCHI Antonio, *Écrire à l'écoute. Dialogues avec Bernard Comment*, Paris, Seuil, 2022.

- TANNER Alain, « Recording Africa », *Sight & Sound*, 26/1, 1956, pp. 41-44.
- , « Le “pourquoi dire” et le “comment dire” », dans BOUJUT Michel (dir.), *Le milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, pp. 12-36.
- , *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Lausanne, La Cinéma-thèque suisse, 1978.
- , *Ciné-mélanges*, Paris, Seuil, 2007.
- THOMAS Erika, *Dans la Ville blanche (Tanner, 1983). Analyse d'une œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- TORTAJADA Maria, « Cinéma suisse : comment échapper au paysage narcissique? », dans GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques et KAEHR Roland (dir.), *Derrière les images*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1998, pp. 279-305.
- , « Le Suisse errant. Fantasma et réalité du voyage dans le cinéma d'Alain Tanner », dans CENTLIVRES Pierre et GIROD Isabelle (dir.), *Les défis migratoires*, Zurich, Seismo, 2000, pp. 362-370.
- TREMBLEY Camille, *Construire l'intimité : entre psychanalyse et cinéma. La mise en scène de l'espace du couple dans trois films d'Alain Tanner*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2017.
- WALTHER Alexandra, « Aux racines du “nouveau cinéma suisse” ? Le projet Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964 », *1895*, 54, 2008, pp. 111-145.
- WHITE Jerry, *Revisioning Europe. The Films of John Berger and Alain Tanner*, Calgary, University of Calgary Press, 2012.

## L'AUTEUR

**Alain Boillat** est professeur ordinaire à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, où il dirige par ailleurs le Centre d'études cinématographiques (CEC). Ses recherches portent notamment sur l'histoire des pratiques scénaristiques, sur les théories du récit, de la fiction et de la sérialité ainsi que sur les imaginaires culturels de la technologie. Il dirige actuellement le projet de recherche « Le scénario chez Alain Tanner : discours et pratiques. Une approche génétique du récit filmique et des représentations de genre » mené au sein de la « Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse ».

### Quelques ouvrages récents

*Cinema as a Worldbuilding Machine in the Digital Era. Essay on Multiverse Films and TV Series*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2022.

*En cas de malheur, de Simenon à Autant-Lara (1956-1958). Essai de génétique scénaristique*, Genève, Droz, 2020.

*L'adaptation. Des livres aux scénarios. Approche interdisciplinaire des archives du cinéma français (1930-1960)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018 (avec Gilles PHILIPPE, Laure CORDONIER et Adrien GAILLARD).

*Je suis ton père. Origines et héritages d'une saga intergalactique*, Paris, Hugonn & Munnin (Fantask), 2017 (avec Marc ATALLAH et Frédéric JACCAUD).

*Case, strip, action! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion, Infolio, 2016 (avec Marine BOREL, Raphaël OESTERLÉ et Françoise REVAZ).

*Dialogues avec le cinéma. Approches interdisciplinaires de l'oralité cinématographique*, Montréal, Nota Bene, 2016 (avec Germain LACASSE, Vincent BOUCHARD et Gwenn SCHEPPLER).

*BD-US. Les comics vus par l'Europe*, Gollion, Infolio, 2016 (avec Marc ATALLAH).

*Cinéma, machine à mondes : essai sur les films à univers multiples*, Genève, Georg, 2014.

## DERNIÈRES PARUTIONS DU « SAVOIR SUISSE »

- 140 LA FÊTE DES VIGNERONS  
S. Carruzzo-Frey, F. Abbott
- 141 LA SUISSE DANS LA RUE  
M. Giugni
- 142 ALFRED MÉTRAUX  
É. Barilier
- 143 ASILE ET RÉFUGIÉS  
E. Piguët
- 144 LE MYTHE D'ARTHUR  
H. Dumont
- 145 CATHERINE COLOMB  
A.-L. Delacrétaz
- 146 PHILIPPE JACCOTTET  
F. Vasseur
- 147 TIRAGE AU SORT ET POLITIQUE  
M. Mellina, A. Dupuis,  
A. Chollet
- 148 LA RÉPUBLIQUE HELVÉTIQUE  
B. Fontana
- 149 LES LANGUES DU POUVOIR  
D. Kübler, E. Kobelt, R. Zwicky
- 150 ALBERTO GIACOMETTI  
É. Barilier
- 151 POUR UNE NEUTRALITÉ ACTIVE  
M. Calmy-Rey
- 152 LA COMMUNICATION  
EN MILIEU MÉDICAL  
P. Singy, G. Merminod
- 153 FRANK MARTIN  
A. Corbellari
- 154 L'ART BRUT  
ET SON ENVERS  
N. Isoz
- 155 LE SON SUISSE  
J. Tarradellas
- 156 19 FÉVRIER 1803:  
L'ACTE DE MÉDIATION  
RECRÉE LA SUISSE  
G. Andrey, A.-J. Tornare
- 157 HABITER DURABLE  
A. DuPasquier
- 158 ALBERT EINSTEIN  
É. Barilier
- 159 LES ROBOTS  
PARMI NOUS  
J. Rochel
- 160 LE MARIAGE POUR  
TOUS ET TOUTES  
T. Delessert,  
M. Roca i Escoda
- 161 LA RÉGÉNÉRATION  
O. Meuwly
- 162 HISTOIRE DU THÉÂTRE  
EN SUISSE ROMANDE  
J. Aguet
- 163 BERTIL GALLAND  
J.-P. Leresche, O. Meuwly
- 164 GUSTAVE ROUD  
C. Jaquier, D. Maggetti,  
S. Pétermann
- 165 6 JUILLET 1947  
Dominique Dirlewanger
- 166 FAIRE CAMPAGNE  
Z. Kergomard
- 167 SOPHIE TAEUBER  
É. Barilier
- 168 LA BIODIVERSITÉ  
M. Vonlanthen
- 169 ALAIN TANNER  
A. Boillat

### « Hors collection »

- DU PÂTÉ D'ÉLÉPHANT  
CHEZ CALVIN  
P.-Y. Frei, S. Marongiu
- HISTOIRE GÉOLOGIQUE  
DE SUISSE ROMANDE  
M. Joye, P. Joye



# Alain Tanner

## 50 ans de cinéma d'auteur

Alain Boillat

Alain Tanner fut une figure majeure du paysage cinématographique suisse. Durant les années 1970 et 1980, il a même bénéficié d'une reconnaissance internationale tout à fait exceptionnelle pour un réalisateur de son pays, en tant qu'ambassadeur d'un cinéma d'auteur novateur aussi bien formellement que sur le plan des représentations sociales. Pourtant, aucun ouvrage n'a abordé à ce jour son œuvre jusqu'à son dernier long métrage, produit en 2003. Ce livre vient combler cette lacune. En s'appuyant sur les archives personnelles du cinéaste, il documente la genèse de ses films et en dégage des traits thématiques et stylistiques récurrents. Il met notamment en lumière un traitement singulier des personnages féminins et des rapports de genre, parmi d'autres formes de transgression des normes établies, qu'elles soient politiques ou esthétiques. Alain Boillat offre ainsi un regard original sur le parcours de Tanner ainsi que sur l'intégralité de sa filmographie.

ISBN 978-2-88915-513-2



9 782889 155132 >

Presses polytechniques et universitaires romandes