

# La cinématographie suisse (et l'art). Deux ou trois choses que je sais d'elle

Rosanna Gangemi

Number 104, February–June 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73604ac>

[See table of contents](#)

---

## Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

## ISSN

2368-030X (print)

2368-0318 (digital)

[Explore this journal](#)

---

## Cite this article

Gangemi, R. (2015). La cinématographie suisse (et l'art). Deux ou trois choses que je sais d'elle. *ETC MEDIA*, (104), 70–74.

# LA CINÉMATOGRAPHIE SUISSE (ET L'ART) DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE



« Fais toujours ce que tu n'oses pas et regarde ce qu'il se passe<sup>1</sup>. »

**Quel est le dernier film suisse que vous avez vu ? Encore plus ardu : quel est votre cinéaste suisse préféré ? L'esprit doit faire un effort avant de faire revenir à la mémoire un titre, un nom, d'un pays qui trop souvent est perçu à l'image réduite de cimes enneigées et du grand air. Certes, la filmographie helvétique paie le prix d'un marché intérieur restreint, ainsi que d'un territoire où jamais ne s'est implanté solidement un studio (et il paraît que Bollywood est devenu imbattable sur l'offre de décors alpestres), agrégat de communautés linguistiques traversées par les influences des grands voisins<sup>2</sup>. Mais la Suisse du septième art, comme l'année dernière pour la**

Belgique, a clamé son existence grâce à *Le Cercle (Der Kreis)*, du Suisse alémanique Stefan Haupt. Figurant en course pour la plus prestigieuse des statuettes, entre documentaire et fiction – chiffre stylistique des pellicules au charme discret de ce pays –, alors que le mariage homosexuel reste encore en débat dans la confédération, il met en scène une passion murmurant à peine son nom dans une Europe meurtrie par la Seconde Guerre mondiale. La Suisse courant à Los Angeles nous donne l'excuse pour regarder au-delà d'un film qui cartonne, et nous interroger plutôt sur la singularité d'une cinématographie méconnue, et notamment sur une niche : le cinéma d'art, dans son sens plus vaste, notamment celui sur les artistes mais aussi par ou avec les artistes, tout en traversant des expériences

de cinéma de recherche, carrefour de genres voire de disciplines. Mais pour comprendre où on en est, il faut regarder où on a été.

Tout d'abord, dans le cinéma suisse classique (à peu près 1932-1960), les artistes sont presque absents. L'art a dû être longtemps considéré comme un métier non sérieux, inutile pour promouvoir la « *Geistige Landesverteidigung* », la défense spirituelle des valeurs nationales contre tout fascisme, qui était la mission du cinéma suisse de ce temps. Si l'artiste est présent, il est marginal ou porte malheur. Ce monde reste quasi confidentiel jusque dans les années 1960, quand une osmose s'impose entre le style du petit écran et celui du grand redessiné par la Nouvelle Vague française. Un nom pour tous : Godard, né par moitié d'une famille de la bourgeoi-



sie vaudoise. Dans ses centaines de films de nature aussi différente que possible, il y a *Le Petit Soldat*<sup>3</sup> – les faits d’Algérie vus depuis la Suisse, le pays des secrets bien gardés –, la première des victimes de la puissante censure gaulliste. D’autres, tournés dans la Confédération, en suivront.

En 1964, le vétéran du documentaire<sup>4</sup> Henry Brandt fonde une Association de réalisateurs qui veut secouer l’indifférence des pouvoirs et des publics. Dans cette ligue se trouvent déjà Alain Tanner et Claude Goretta. La même année, Tanner tourne à Genève *Les Apprentis*, tandis qu’Alexander Seiler, Rob Gnant et June Kovach, à Zurich, tournent *Siamo italiani*<sup>5</sup>. Deux films-enquêtes de « cinéma-vérité » tel qu’il se développe alors en France, au Canada et aux États-Unis manifestant une volonté d’ethnographie à domicile et dérangeant le confort moral ambiant – la dialectique récurrente entre patrie et étranger y trouve bonne place<sup>6</sup> –, tout en marquant les limites du genre<sup>7</sup>. Avec le nouveau cinéma suisse, les cinéastes veulent aller au-delà des apparences du visage lisse de l’Helvétie et de l’art de la carte postale, et expérimenter : les artistes sont inspirateurs et complices en même temps. Le documentaire est le format de loin préféré – et cette prédilection est toujours d’actualité, comme nous le confirment chaque année les festivals de Nyon, Locarno et Soleure. Quand Mère Nature ne domine la scène, elle pointe souvent son nez en rappelant son état de souveraineté sur tout et tous.

En 1966, Fredi M. Murer fait une série de portraits d’artistes<sup>8</sup>, dont *Chicorée*, sur Urban Gwerder, est le plus connu. Cette œuvre complètement délirante assemble tous les ingrédients qui caractérisent les meilleurs films suisses d’art : une forte complicité entre cinéaste et artiste, une approche cinématographique par l’artiste lui-même et une bonne dose d’humour et de distance par rapport aux attentes de sérieux des contemporains. La scène centrale montre Gwerder manifestant dans les rues de Zurich avec une pancarte « *Wollt ihr den totalen Urban?* » (qui paraphrase la célèbre question d’Hitler, « *Wollt ihr den totalen Krieg?* »), rencontrant une foule qui marche à l’arrière. D’un trucage simple, on tire un effet impressionnant. Huit ans après, il sort *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind*<sup>9</sup>. La partition du film en trois mouvements est à comprendre littéralement et musicalement : contenu et forme sont imbriqués. Le genre classique du film sur l’art est le portrait d’artiste, voué à présenter en l’interprétant une recherche, à raconter une vie et à rendre visible le processus de création d’une œuvre. Presque tous les cinéastes suisses en comptent au moins un dans leur filmographie ! Parmi eux, certains y ont trouvé leur spécialité : Heinz Büttler en premier (*Balthus, Félix Vallotton, Alberto Giacometti, Ferdinand Hodler*, et parmi les sujets non suisses *Henri-Cartier Bresson*), qui mêle, de facture classique, biographie et interprétation des œuvres; Christoph Schaub tourne avec régularité des films

sur les architectes, tandis que Friedrich Kappeler applique trois méthodes d’approche de l’artiste : à travers des archives et des témoignages familiaux, il retrace la vie du chanteur mort Mani Matter (*Mani Matter*, 2002)<sup>10</sup>; en donnant la parole à l’artiste de cirque Dimitri (*Dimitri*, 2004); en accompagnant le poète Gerhard Meier dans la création de son dernier texte (*Gerhard Meier*, 2005). Ce processus se fait emblématique dans le portrait qu’Iwan Schumacher<sup>11</sup> réalise de Markus Raetz<sup>12</sup>. Ce dernier représente l’archétype de l’artiste suisse qui, vivant dans un pays sans guerre ni soucis matériels, peut s’occuper de questions abstraites telles les sensations et les perceptions en y appliquant une touche poétique et ironique. Tout au long de *Markus Raetz: Kunst* (2007), nous décortiquons ce monde, et le cinéma peut parfaitement rendre visibles les illusions que l’artiste crée en trois dimensions. En passant, une nouvelle œuvre est en route.

En général, le portrait d’artiste se limite à une personne mais, parfois, le cinéaste se sert des artistes pour en fait décrire un phénomène ou raconter une nouvelle histoire. C’est le cas de Stephan Schwieter, qui a essayé dans ses films musicaux toutes les variantes. Avec *A tickle in the heart* (1996), par exemple, il fait le portrait des Epstein Brothers pour nous présenter la musique klezmer. Schumacher pousse ce dispositif narratif encore plus loin, avec son nouveau film *Tout Feu, Tout Flamme* (2014), sur la fonderie d’art de Saint-Gall. La pellicule dévoile le rôle fondamental qu’a l’artisan dans la conception d’une œuvre. Nous voyons défilé avec leurs maquettes des artistes contemporains du calibre d’Urs Fischer, Katharina Fritsch, Fischli/Weiss ou Paul McCarthy, mais le héros indiscutable reste le chef de l’usine et son équipe, qui en toute discrétion arrivent à ouvrir une autre fonderie à Shanghai. Le savant usage du métal en fusion dans une forge entourée d’une nature éblouissante devient alors l’allégorie d’une Suisse parfaitement exécutrice, amoureuse de son territoire, aux visions fortes, agissant dans les coulisses, et pourtant capable de faire la différence. Une métaphore quasiment adaptable à sa cinématographie.

Il arrive aussi que la vie de l’artiste et celle du cinéaste s’entrecroisent. Erich Schmid dresse dans *Bill – Das Absolute Augenmass* (2008) le profil de l’ancien mari de son épouse. Il rend ce fait transparent et crée un contrepoint personnel à l’immensité de l’œuvre de Max Bill<sup>13</sup>, sculpteur, designer et architecte suisse, héritier du Bauhaus et pilier de l’art concret. Le résultat est une traversée dans les champs

de tensions de l'art, de l'esthétique et de la politique. Le lien entre le cinéaste et l'artiste peut dépasser la parenthèse d'un film. Peter Liechti – décédé en avril dernier –, à l'approche extrêmement visuelle, et Roman Signer ont fait plusieurs courts-métrages ensemble, et ce dernier intervient artistiquement dans *Grimsel* avant que Liechti ne tourne *Signers Koffer*, le portrait d'artiste du cinéma suisse par excellence. Le cinéaste accompagne Signer en voyage dans ses expériences dans la nature : faire exploser des chaises et tables, lancer des fusées sur des volcans et des chapeaux, faire du bob avec une valise. Signer fait des expériences dont il est le seul spectateur ; à la fin, il est juste content d'avoir passé une journée remplie. Son art est éphémère : Liechti le documente et nous le rend accessible. Le film devient donc sa toile. De là à créer une œuvre d'art pour le grand écran, c'est juste un pas à faire. On peut considérer *The Sound of Insects* – Prix du cinéma européen en 2009 – comme un point de jonction réussi entre l'œuvre d'art et le film documentaire (l'histoire est issue d'un texte de fiction japonais, lui-même basé sur des faits réels). Un manifeste en faveur de la vie, suscité par un renoncement radical à exister : un homme d'une quarantaine d'années décide de se laisser mourir de faim dans la forêt ; son physique ne nous sera pas dévoilé, car on « arrive » dans le film à cadavre enveloppé. Ensuite, c'est son absence qui imprègne la scène : son état métaphysique se déploie à travers une tente et des insectes et d'autres créatures en pleine activité au sein d'un décor verdoyant qui bientôt engloutira aussi son journal, qui nous raconte son histoire ; pour la version anglaise, Liechti veut la voix de Peter Mettler. Ce dernier, canado-suisse, conçoit ses films comme des œuvres d'art. Il garde cette approche pour le documentaire : *Gambling, Gods and LSD* (2002) est une énorme fresque hallucinogène sur la transcendance et les croyances.

En revanche, Daniel Schmid est sobre et retenu. Longtemps étiqueté comme « apolitique » par ses confrères, dans ses documentaires il a poursuivi avec constance sa passion pour l'opéra et le baroque, hanté par une certaine fascination pour la déchéance : *Il bacio di Tosca* (1984) révèle le quotidien d'anciennes vedettes de l'art lyrique retirées à la Casa Verdi de Milan, tandis que dans *Le visage écrit* (1995), il s'attache à cerner la condition actuelle des comédiens du théâtre kabuki dans un Japon qui les oublie chaque jour un petit peu plus. Mais qu'est-ce qui se passe quand ce sont les artistes qui se servent du cinéma en tant que mode d'expression ? Les frontières entre les genres explosent, et un esprit ludique, voire enfantin, se dégage<sup>14</sup>.

Extrait de *Pepperminta*.  
Directrice : Pipilotti Rist, 2009.  
© Avec l'aimable autorisation  
de POOOL Filmverleih.



Bien au sommet sur les cimes chatoyantes de l'art contemporain, Fischli/Weiss<sup>15</sup> ont fait d'abord deux films ironiques : *Der geringste widerstand* (1981), sur le marché de l'art, et *Der rechte Weg* (1983), sur la position d'artiste. Mais leur œuvre la plus connue reste *Der Lauf der Dinge* (*Le Cours des Choses*, 1987)<sup>16</sup>. Pour ce film de 30 minutes tourné en 16 mm et passé à Documenta 8, ils créent une surprenante installation d'une trentaine de mètres faite d'expériences physiques, mécaniques et chimiques. Il y a de l'eau, du feu, de la glace, de la gravité et toutes sortes d'objets et de matériaux communs, trouvés sur des décharges. Une fois que le processus est enclenché, il se déroule sans intervention, parfois lentement, souvent violemment, comme une chute de dominos avec des mouvements et des bruits comiques. Diverses

visions peuvent s'attacher à cette œuvre qui ne cesse de constituer une référence pour les artistes de diverses disciplines, et sa diffusion en DVD en est une explication. Mais il y a aussi une reconnaissance de la métaphore à la fois ironique et tragique de l'enchaînement inéluctable des événements ; d'ailleurs, on peut y voir une mise en scène de la notion philosophique de relation causale entre les phénomènes.

Une autre artiste tout aussi célèbre, Pipilotti Rist, s'est introduite au film de fiction avec *Pepperminta*. Ce n'est pas une vidéo artistique augmentée ; la précision étant nécessaire, car l'œuvre a bien divisé les esprits cinéphiles des critiques d'art<sup>18</sup>. Quant au producteur, il présente *Pepperminta* comme un questionnement sur « les esthétiques et la narration conventionnelles ». Nous sommes au-delà de la

mobilisation d'une technique du cinéma ou d'un ressort du film, ici on recourt directement au dispositif cinématographique.

Avec son premier long-métrage, Rist s'inscrit dans un mouvement d'appropriation du cinéma par l'art contemporain qui se développe dès les années 1990<sup>19</sup>. L'artiste commence très tôt à utiliser la vidéo : elle met en valeur ses défauts techniques, et d'ailleurs ce sont le décalage, la faute, le flottement entre plusieurs médiums qui l'interpellent. Dans son travail d'installation, comme dans *Ever Is Over All* (1997), est déjà présent un lien au cinéma par le recours à la projection en grand format ou la création de petites cellules narratives. Avec *Pepperminta* – une néo Pippi qui veut changer le monde en mettant l'imagination au pouvoir – l'artiste va plus loin : elle franchit la ligne de démarcation, certes de

plus en plus fine à l'heure actuelle, entre le monde de l'art contemporain et celui de la fiction cinématographique. Présenté en salles de cinéma et lors de festivals, il est toutefois difficile de le considérer entièrement comme cinématographique, et pas seulement parce que le scénario reste un brin faible. L'appropriation n'est pas totale, l'entre-deux persiste, et les couleurs saturées, la mobilité extrême de la caméra, certains motifs ou thématiques sont quasiment une autocitation de la recherche de l'artiste. Encore de l'expérimentation, deux ans après, par un italien réputé pour avoir bouleversé les arts scéniques : Pippo Delbono signe *Amore Carne*<sup>20</sup>, coproduit par la Cinémathèque suisse qui l'a invité en résidence pour le montage. Les moyens sont spartiates : il continue à explorer le potentiel esthétique et poétique du téléphone portable associé à une petite

caméra HD, duo devenant partie intégrante de son corps. Le résultat, échappant à toute catégorie de genre, est un poème visuel et sonore fragmenté et intime, décliné en compagnie, entre autres, des amis Bobò, Tilda Swinton, Sophie Calle et Irène Jacob<sup>21</sup>. Celle-ci, inoubliable dans *Film Rouge*, tourné à Genève – où d'ailleurs le téléphone est l'objet-clé du film –, connaissant Delbono, l'a invité à réaliser une œuvre autour de son père, Maurice Jacob, physicien au CERN. Un autre « documentaire » s'annonce...

Rosanna Gangemi

**Rosanna Gangemi** est rédactrice en chef de la revue internationale d'art contemporain *DROME magazine*, qu'elle a cofondée en 2004. Sociologue des médias, journaliste, essayiste et conférencière, elle s'intéresse aux relations entre les langages artistiques et les mutations de la société mo-



Extrait de *Pepperminta*. Directrice : Pipilotti Rist, 2009. © avec l'aimable autorisation de POOOL Filmverleih.

derne et contemporaine. Depuis 2012, elle vit à Bruxelles. Cet écrit a trouvé en [www.artfilm.ch](http://www.artfilm.ch) et dans les propos de son créateur, Matthias Bürcher, une source primordiale.

- 1 Propos (ma traduction) qui apparaît à 3 min17 sec après le début de *Pepperminta* (2009) de Pipilotti Rist.
- 2 Voir F. Albera et M. Tortajada (dir.), *Cinéma suisse, Nouvelles approches, Histoire, Esthétique, Critique, Thèmes, Matériaux*, 1895, n° 42, 2004.
- 3 Ce deuxième long-métrage (1960) poursuit le renouvellement du geste cinématographique qui avait fait le succès d'*À bout de souffle*. Mais le choix esthétique du son entièrement doublé est ici porté à l'extrême : Godard fait en sorte que le spectateur perçoive immédiatement ce fait, en créant un décalage entre l'image et le son.
- 4 Si la Suisse se fait remarquer à l'étranger pour ses documentaires, c'est aussi par volonté politique. La première loi fédérale de 1962, jetant les bases pour un soutien financier, même minime, aux metteurs en scène, était réservée exclusivement aux films dits « culturels », ou documentaires.
- 5 Considérés comme les films qui, avec les œuvres d'Henry Brandt pour l'Exposition nationale de 1964, marquent le début de ce nouveau cinéma. Max Frisch écrira dans la préface du livre de Seiler sur le film : « [...] on avait voulu des bras, ce sont des hommes qui sont venus ». Dans M. Schaub, *L'usage de la liberté : le nouveau cinéma suisse, 1964-1984*, Éditions L'Âge d'Homme / Pro Helvetia, Lausanne/Zurich, 1985.
- 6 « Dans les années 1960 et 1970, la figure du migrant au cinéma ne se comprend, consciemment ou non, qu'en termes de lutte des classes. » Dans M. Porret, *Entre esthétique et militantisme : la figure du saisonnier dans le « nouveau » cinéma suisse, Décadrages* n° 14, 2009.
- 7 D'après M. Porret (*ibidem*), le film dépasse le devoir de chronique pour chercher une beauté formelle qui se traduit par une perspective quasi « exotique ».

- 8 « *Chicorée, Luginbühl, Sad-in-Fiction* (1969) et *Passagen* (Passage 1972), quatre variations sur le même thème. [...] Murer nous donne à voir quatre hommes (il ne nous donne guère à les entendre, car la parole est moins importante pour lui) qui manifestent leur créativité dans chacune de leurs actions sans s'embarrasser des conventions. » Le protagoniste de *Passagen* est le plasticien H. R. Giger, célèbre pour son réalisme fantastique, *biomécanique et cauchemardesque*, mort en mai de cette année. Au père d'*Alien*, qui lui a valu un Oscar en 1980, a été dédié *Darkstar* (2014), de Belinda Sallin.
- 9 On peut le traduire ainsi : « Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards. » Dans ses films, notamment, les pouvoirs thérapeutiques/thaumaturgiques de la nature contrastent avec la stérilité des paysages urbains et modernes.
- 10 Parmi les dix documentaires ayant eu le plus grand succès en Suisse, d'après les statistiques de Pro Cinema (1995-2012).
- 11 Il signe l'image du précité *Wir Bergler in den Bergen...*
- 12 Il a raconté aussi l'artiste Jean Odermatt (2005), le plasticien contemporain Urs Fischer (2010) et le peintre pionnier du modernisme suisse, Cuno Amiet (2011).
- 13 « [...] le "système Bill" a ses failles et a connu des ratés, sur lesquels le film ne s'attarde pas. Le documentaire n'en demeure pas moins passionnant et contribuera, peut-être, à faire redécouvrir cet artiste incontournable du XX<sup>e</sup> siècle. » Dans S. Schellenberg, *Le Courrier*, 25.4.2009.
- 14 *Au début de sa carrière, le grison H. R. Giger réalise aussi des courts-métrages. Documentaires, ça va sans dire.*
- 15 David Weiss est décédé en 2012.
- 16 Ce concept a été repris, non sans polémiques des artistes, pour un clip publicitaire de la Honda « Cog ».
- 17 « Ce film est à la fois une installation, une espèce de sculpture en mouvement et un film, avec sa linéarité mais aussi son montage. [...] Des fondus enchaînés pla-

cés sur des moments où la caméra-cadre des surfaces de fumées et de liquides font de *Der Lauf der Dinge* un continuum apparent, la restitution d'un "temps réel". [...] L'enchaînement, l'événement répété et discontinu qui trouve une continuité dans le temps peuvent être vus comme une ligne. Qui plus est, une ligne comportementale, une ligne de conduite. » Dans D. Soutif, *Der Lauf der Dinge ou la causalité sauvage*, catalogue Peter Fischli, David Weiss, Centre Pompidou, Paris, 1992.

- 18 « La simple présence de l'histoire permet d'assimiler *Pepperminta* à un long-métrage de cinéma innovateur. Un tel raccourci est inenvisageable pour les critiques de cinéma. Ils reconnaissent également dans la narration une innovation par rapport aux œuvres antérieures de l'artiste [...]. Une brève analyse de l'histoire révèle selon eux son inconsistance, son manque de profondeur, la superficialité de thématiques soi-disant anticonformistes et une morale peu convaincante et des plus redondantes. » Dans M. Rérat, *Pepperminta : hypnose colorée entre vidéo et cinéma, Décadrages* n. 18, 2011.
- 19 Pascale Cassagnau a proposé le concept de « troisième cinéma » pour qualifier l'ensemble des interactions entre le cinéma et d'autres formes d'art : « [...] un territoire artistique, celui d'un autre cinéma, entre art contemporain, nouveaux médias, cinéma et documentaire : un *troisième cinéma*, qui ne saurait se confondre avec le cinéma expérimental ni avec l'art vidéo. » Dans P. Cassagnau, *Future Amnesia Enquêtes sur un troisième cinéma*, Éditions Isthme, Paris, 2007.
- 20 Le film a obtenu le Prix spécial SRG SSR pour le film suisse le plus innovant au festival Visions du Réel 2012, qui s'est tenu à Nyon.
- 21 Delbono dans le dossier de presse du film : « S'ils sont utilisés avec la meilleure intelligence, ces instruments [...] peuvent beaucoup te donner. [...] comme cela s'est passé avec Irène Jacob, au bar, qui me rappelle un tableau impressionniste. »