

Annexe de la première page : vingt ans de Tanner

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Domaine public**

Band (Jahr): - (1976)

Heft 384

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1023959>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vingt ans de Tanner

Il y a vingt ans, Alain Tanner tournait en compagnie de Claude Goretta, samedi soir après samedi soir, à la sauvette sur Picadilly Circus, le premier film qui allait lui valoir un certain poids dans le monde cinématographique (Prix du film expérimental au Festival de Venise 1957) : « Nice Time », vingt minutes sur « le cœur pourri des grandes villes », une « série d'impressions sur la réalité du samedi soir »¹.

Après deux ans de travail d'assistant (à la BBC, puis à Paris), Tanner revient en Suisse pour y réaliser successivement « Ramuz, passage d'un poète » (vingt-sept minutes pour retracer une sorte de biographie poétique de Ramuz), « L'École » (film de commande sur l'architecture scolaire moderne en Suisse : le cinéaste signe pour la première fois — cela va devenir sa méthode de travail — le scénario et la réalisation), et « Les Apprentis » : « Je ne suis pas écrivain, je suis cinéaste. Et de toute façon, le fait de traiter ce sujet sur un plan général, ne serait-ce que suisse romand, pose des questions difficiles à résoudre. De plus ces dernières sont sensiblement différentes selon les régions industrielles de la Suisse auxquelles elles se rapportent. Un écrivain aurait traité cela sur le plan général. Comme je ne suis ni sociologue, ni éducateur, mais cinéaste, j'ai voulu donner une impression d'ensemble tout en me limitant à quelques cas individuels. Je me suis d'autre part imposé la répartition géographique puisqu'il m'était impossible de faire cette répartition selon les métiers (...). En fait, en réalisant « Les Apprentis », j'ai voulu présenter une série de portraits de jeunes gens en période d'apprentissage et essayer de montrer un peu qui ils sont ». (« Feuille d'Avis de Lausanne », 5 décembre 1960). Malgré la différence des propos, on confrontera utilement cette démarche avec celle de « Jonas »...

Suivent cinq années de collaboration à la télévi-

sion suisse romande : une quarantaine de reportages et quatre film-portraits d'une heure, dont le dernier consacré au peintre jurassien Claudévard (« L'émission sur Claudévard est celle qui m'a permis d'aller plus loin dans l'exploration d'un langage à la lisière de la fiction. Etant complice, j'utilisais et je « manipulais » Claudévard comme un personnage. Cela ne pouvait que déboucher sur la fiction à part entière (...). On se heurte très vite à la télévision à des limites qui me paraissent insurmontables; aucune possibilité de se renouveler, de chercher, car la télévision est avant tout un instrument à produire du temps d'antenne. On y est coincé par l'« objectivité », les délais, les budgets, le problème du rapport idéologique entre la technique et l'image produite »).

En 1966, un dernier moyen-métrage « documentaire », « Une ville à Chandigarh », « une sorte de commande à propos de la ville admirable construite au Penjab par Le Corbusier — comment une ville nouvelle peut transformer la vie de ceux qui y vivent ». Une étape aussi dans la façon de travailler du cinéaste, puisqu'elle marque la première apparition de John Berger au scénario.

Depuis 1969, date de la sortie de « Charles mort ou vif » (dernier reportage pour la télévision : les événements de mai 1968 en France), l'œuvre de Tanner est évidemment mieux connue du grand public. Il n'est pas question de revenir ici en détail sur chacun des cinq longs métrages produits jusqu'ici ! Restons-en à la manière dont le cinéaste aborde le cinéma, film après film : à travers cinq citations, on verra comment Tanner choisit de parler aux spectateurs.

— Après « Charles mort ou vif » : (...) « Il y a des pays où la réalité vous « saute à la figure » ; mais chez nous, avant de recevoir le choc de l'authentique, il faut tirer une quinzaine de rideaux... Le cinéma est un art du réel (je n'adhère pas aux conceptions de Godard, même si j'admire son influence), mais il s'agit de ne pas se plonger dans la réalité au premier degré. A la télévision, je fais des reportages, j'aurais en effet pu être amené à

tourner un documentaire; mais pour moi, l'intérêt du cinéma tient dans un jeu perpétuel : croire aux images et ne pas y croire. Tant le spectateur que le réalisateur sont sur une corde raide; il y a un balancement constant entre le réel et le regard jeté sur la réalité » (« Gazette de Lausanne », 9 novembre 1969).

— Après « La Salamandre » (1971) : « Je ne crois pas à l'action directe. Un film doit être une goutte d'eau dans un vase qui en a beaucoup d'autres; il doit faire naître la notion de changement par rapport à celle d'immobilisme. Mes films s'inscrivent dans un courant précis. Mais le but d'un film n'est pas de faire la révolution. Godard a dit que le cinéma a une tâche secondaire dans la révolution. C'est peut-être juste. C'est donc que je me plais à faire des tâches secondaires. Je ne suis pas un militant politique. Beaucoup de gens croient aujourd'hui qu'il suffit d'avoir des idées politiques justes pour faire du cinéma ou du théâtre. C'est faux. Les idées justes sont un aboutissement : pour les exprimer, il faut un langage. Le cinéma est un langage » (...) (« Feuille d'Avis de Lausanne », 13 mars 1972).

— Après « Le retour d'Afrique » (1971) : (...) « Mais justement, le cinéma est l'art du réel. Ce qui ne veut pas dire que l'art, c'est la vie. Au contraire. Plus c'est vrai au cinéma, plus c'est faux : donc plus c'est faux et plus c'est vrai. Alors mélangeons le vrai et le faux, les genres, les tonalités. On approche d'une solution pour filmer la Suisse, derrière ses rideaux. A distance de ces apparences de la vie, les contrastes et les contradictions apparaissent mieux. L'incongru et l'ironie deviennent des armes. L'ironie joue sur le contraste entre ce qui est et ce qui pourrait être et provoque le désir de ce qui pourrait être. Mais l'ironie marque aussi les limites de notre pouvoir, et peut être signe d'impuissance. Il faut tenter de la dépasser et puisque la spécificité du cinéma (la seule) c'est le Temps qui passe, donc d'une façon ou d'une autre la narration, on aura trois personnages qui seront différents à la fin du film de ce qu'ils étaient au début. Qui changent. Trois per-

sonnages qui cherchent un peu de leur liberté : donc celle des autres » (texte de Tanner pour la brochure du film).

— Après « Le Milieu du Monde » (1974) : (...) « Le cinéma ne prouve rien ou prouve tout. En définitive, la seule preuve que l'on peut apporter, c'est qu'il y a adéquation entre le film et son propos. Le contenu tout entier est dans la forme. On ne peut aller le chercher ailleurs et venir l'ajouter en surplus, en guise de caution, morale ou le plus souvent politique. Il apparaît aujourd'hui évident que le travail doit se faire sur le langage, sur la façon de tenir un discours spécifiquement cinématographique qui aura sa propre capacité d'action. Le reste, et cela ne peut échapper au film, c'est ce qu'on est et ce qu'on fait soi-même (j'ajouterai : et également ce qui se passe pendant le processus de fabrication du film) » (texte écrit par Tanner, d'après des interviews recueillies par M. Boujut, pendant et après le tournage)¹.

— Après « Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000 » (1975-1976) : « Au moment où je faisais « La Salamandre », entièrement basée sur un texte et des comédiens, le côté technique m'ennuyait, c'était un poids. Je pensais qu'une équipe qui se rapprocherait presque de l'équipe reportage-télé permettrait de l'oublier. Maintenant je crois plutôt à l'inverse, depuis « Le Milieu du Monde ». A travers l'objectif, on se rend compte que ce n'est pas du tout ce que le regard voit... Il y a la sensibilité de la pellicule, l'éclairage, le fait que c'est un instrument très lourd et très peu mobile. Dire que la caméra est un œil voudrait signifier que le cinéma est la réalité, alors que pour moi ce n'est pas la réalité, c'est du cinéma. La vérité n'est pas filmée. Jamais. On la reconstitue entièrement. Les personnages de « Jonas » sont très proches de nous dans la mesure où il nous sont très quotidiens, mais j'ai quand même éliminé l'histoire.

¹ Pour la filmographie et la biographie de Tanner, se reporter au livre de Michel Boujut, « Le Milieu du Monde ou le cinéma selon Tanner » (L'Age d'Homme 1974).

L'élément essentiel du cinéma c'est le récit et à travers cela, la mainmise sur les spectateurs. J'ai fait une comédie d'où j'enlève tous les gags comiques, donc c'est vraiment travailler avec une grosse gomme; cela dit, il n'empêche que l'on peut très bien, au niveau de la sensibilité et du vécu, recevoir aussi le film; on le recevra différemment dans la mesure où l'on n'est pas conduit à travers les personnages à un récit, à une identification, à un suspense. Pour résumer la tentative de « Jonas », c'est réconcilier deux choses pas forcément réconciliables : le spectacle et le sens » (interview de Tanner pour la brochure du film).

LE CARNET DE JEANLOUIS CORNUZ

Des écrivains qui savent parler

Congrès du Parti socialiste, Montreux.

Max Frisch — « der Max » comme l'appellent les Suisses allemands avec une nuance d'affection admirative — est à la tribune, massif, ramassé sur lui-même, « et pourtant l'œil brillant ». Parlant contre la répression, pour Meienberg par exemple, l'auteur de ces étonnants « Reportagen aus der Schweiz » dont j'ai eu l'occasion de faire mention ici-même, qui vient d'être renvoyé du « Tages Anzeiger » zurichois (ceci contre la volonté de la rédaction !). Exposant très froidement le cas — l'allemand emploierait l'adjectif « *derb* » : dur, vert, caustique — et concluant que d'ailleurs, Meienberg est libre de ses opinions... Enchaînant : « Die Schweiz ist ein freies Land... Deshalb (c'est pourquoi) ist das Telephon des Herrn Spinolas nicht überhört worden ! » (le téléphone de M. Spinola n'a pas été surveillé). Ne haussant jamais le ton. Mais chaque mot porte. Et l'on s'en rend mieux compte encore à lire les commentaires d'une certaine presse, par exemple du « Journal de Genève » : l'un des plus grands écrivains de ce temps, pour parler comme Eluard, dit ce qu'il voit, ce qu'il sait, ce qui est vrai. Consternation !

Dernière visite à Gustave Roud

Une semaine plus tard, à l'hôpital de Moudon, au chevet de Gustave Roud. Quatre-vingts ans. Achevant une vie qui, sans le secours inépuisable de sa sœur, aurait pris fin sans doute voici cinquante ans. Il était condamné — elle n'a pas accepté et à force de soins, lui a permis de vivre, c'est-à-dire d'écrire quelques-unes des pages qui comptent le plus pour nous. Emacé, épuisé, respirant à peine — et c'est encore lui qui donne : à ses visiteurs, sa parole à peine audible, son sourire. Jusqu'à la femme de chambre, entrée pour épousseter, quelques mots d'espagnol (appris où ? comment ? lui qui n'a jamais été en Espagne ! après l'allemand, l'italien ? — dans les livres, sans doute, mais aussi, mais plus encore en le parlant, avec des journaliers, avec des simples, avec des humbles) quelques mots d'espagnol, murmurés, mais qui suffisent pour que son visage s'illumine; auxquels elle répond — le seul, probablement, qui fasse l'effort de lui parler sa langue; l'un des rares, peut-être, qui lui parle, tout simplement. Lucidité, sérénité, grandeur...

« Un seul, un *seul* été... Faites-m'en don, Toutes-Puissantes ! » écrivait-il, transcrivant en français ce poème de Hölderlin intitulé : « Aux Parques ».

« Un seul automne où le chant en moi vienne à [mûrir,

Pour que mon cœur, de ce doux jeu rassasié,
Sache se résigner alors, et meure.

(...)

« Béni soit ton accueil, ô silence du pays des

[ombres !

Vers toi je descendrai, les mains sans lyre et l'âme
Pourtant pleine de paix. Une foi, une *seule*,
J'aurai vécu pareil aux dieux. Et c'est assez. »

Comme Martin du Gard l'écrivait de Gide, « il faut lui savoir un gré infini d'avoir su mourir aussi *bien* ». Après avoir aussi bien vécu.

J. C.