**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 60 (2003)

**Heft:** 1-2: "Zwischen Rhein und Rhone - verbunden und doch getrennt?" = "Entre Rhin et Rhône - liens et rupture?"

**Artikel:** Deux concepts de frontière dans le Nouveau cinéma suisse ("Messidor" et "Temps mort" d'Alain Tanner)

**Autor:** Tortajada, Maria

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-169697

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 12.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Deux concepts de frontière dans le Nouveau cinéma suisse (*Messidor* et *Temps mort* d'Alain Tanner)

par Maria Tortajada

La barrière linguistique qui sépare la Suisse alémanique et la Suisse romande ne semble pas *a priori* être le centre d'intérêt du cinéma helvétique depuis les années 60. Cela peut surprendre, en tout cas pour les années 70, car les films de cette période interrogent souvent l'identité nationale et l'image de la Suisse. L'index historique de tous les longs métrages produits en Suisse pendant les trente-cinq dernières années, actuellement en cours d'élaboration à la Cinémathèque suisse,[1] semble indiquer qu'aucun film de la partie dépouillée ne prend comme *sujet,* comme centre de son histoire ou de sa thématique, la question de la barrière linguistique. Le résultat est bien sûr provisoire et n'est certainement pas encore utilisable. Il est d'ailleurs probable que certains films intègrent cette problématique de manière ponctuelle ou par allusion.

Pour approcher la question du clivage, il est pourtant possible de s'attacher à certains films en particulier qui, même s'ils abordent le sujet par la bande, le traitent de manière novatrice. Ceux d'Alain Tanner sont à cet égard intéressants car ils suggèrent une réflexion originale sur la question de la frontière: c'est le cas par exemple de *No man's Land* (1985). Les longs métrages du cinéaste, au début des années 70, posent de manières diverses le rapport de la Suisse à l'identité nationale, aux stéréotypes qui la fondent et aux contradictions qui l'habitent.[2] Tanner clôt cette série de longs métrages avec *Messidor* (1979) avant de réaliser *Les années lumière* (1981), où il explore une autre veine créatrice, celle du départ et de l'ailleurs. *Messidor* met en scène le périple de deux jeunes filles à travers le territoire national, passant de l'une à l'autre des régions linguistiques. *Road movie* qui emporte les protagonistes vers leur perte, le film jette un regard relativement noir sur la Suisse: il thématise à certains moments le manque de communication, l'isolement linguistique des deux filles.[3] La réception critique de ce film n'a pas soulevé la question du clivage régional ni du fossé culturel. Il n'en reste pas moins que *Messidor* met en scène une traversée de la Suisse qui mérite d'être analysée sous cet angle.[4]

Pour réfléchir à la frontière linguistique en relation avec ce film, il est indispensable de le comparer au petit court métrage que Tanner a réalisé pour la Télévision suisse romande peu auparavant. D'une durée de trente minutes, *Temps mort* aborde justement cette question.[5] Il montre le voyage du cinéaste de Genève à Berne, puis le retour, mêlant des séquences en voiture et en train, avec un commentaire *off* qui fait alterner une voix féminine et celle de Tanner. Le voyage constitue l'action du film et, comme dans *Messidor*, traverse les deux zones linguistiques, romande et alémanique. Les deux films ne sont donc pas seulement liés par la contiguïté des temps respectifs de réalisation mais aussi par les thèmes qu'ils traitent: celui du voyage, filmé au long des routes dans les deux cas, et celui de la frontière, qu'ils abordent chacun de manière différente. Plutôt que d'observer et d'analyser, sur une grande partie de la cinématographie helvétique, la récurrence de la question linguistique et culturelle comprise comme le reflet fluctuant du débat social, notre démarche entend proposer une réflexion théorique sur la frontière à partir de deux objets esthétiques singuliers. En interrogeant la différence linguistique, *Temps mort* met en place une conception de la frontière qui modifie sa fonction de borne identitaire ou de limite clôturante constitutive d'un groupe différencié par rapport à un autre.

## *Frontière et identité*

L'expression «barrière de röstis» relève de l'imaginaire de la frontière. Comme le terme de «fossé», elle souligne la forme matérielle et concrète de la limite qui dit la différence. Pour en saisir la pertinence théorique, il convient de poser d'abord les éléments essentiels de la notion de frontière, saisie dans une perspective géographique. L'intérêt d'une telle approche tient à l'accent qu'elle fait porter sur l'ancrage de la frontière dans le territoire, comme sur les caractéristiques d'un marquage éventuel. C'est justement ce que les deux films interrogent même si cela passe parfois par l'effacement délibéré de ces traces.

La frontière se conçoit comme une *limite*, une limite entre deux espaces.[6] Elle sous-entend la détermination plus ou moins précise de l'endroit où s'inscrit la séparation, c'est-à-dire un *acte de délimitation*, expression d'un pouvoir symbolique qui affirme ainsi son droit et sa capacité d'opérer ce tracé. Elle peut se matérialiser sur le territoire par une *démarcation* naturelle, le lit d'un fleuve ou une montagne, ou par un acte délibéré de bornage. La frontière est par ailleurs une limite *normative*. Elle ne distingue pas seulement deux espaces mais deux ordres, qui relèvent du juridique, du politique, de l'économique ou des valeurs culturelles. En somme, la frontière définit des modes d'organisation différenciés. Elle est aussi le régulateur des échanges et de la communication.

Les caractéristiques proposées ici pour définir la frontière rendent évidente une de ses fonctions majeures, la fonction identitaire. La frontière est en effet un élément pertinent du concept d'identité tel qu'il s'est formé dans l'inspiration nationaliste. Dès la constitution progressive de la «nation moderne», le territoire, lié aux notions de peuple et d'Etat, devient une donnée incontournable de la nation.[7] L'identité nationale est dès lors conçue en rapport à un territoire et à la frontière qui le borne.[8] Avant même toute spécification des caractères identitaires singuliers, il importe de connaître les éléments nécessaires qui constituent le concept même d'identité, construits à partir des présupposés qu'ils partagent avec l'idée de nation. Autant dire que toute frontière, définissant une limite identitaire, même régionale ou culturelle, ravive ces mêmes présupposés.[9] On peut dire en effet que l'identité se constitue par l'affirmation d'une *différence* qui définit un groupe par rapport à un autre, donné dans son altérité. Chaque groupe tend à se voir comme une *totalité*, dans un idéal *d'unité*. La logique identitaire ainsi conçue travaille donc à former des «images unificatrices» en même temps qu'elle fabrique la *distinction*. Le concept d'identité se déploie à la fois dans une dimension temporelle et spatiale: le principe unificateur temporel, qui se prévaut de l'Histoire, est celui de l'origine, du mythe fondateur de la nation, mythe associé à une «naissance»;[10] le principe spatial s'exprime pour sa part dans la nécessité de définir un *centre* opposé à la périphérie, ce que le pouvoir politique, dans ses manifestations territoriales et administratives, impose et garantit. La frontière constitue cette limite qui fonde un tout unitaire en le séparant de ce qui relève de l'altérité.[11]

La différence en apparence la plus concrète à laquelle se réfère la limite qui nous intéresse ici est de nature linguistique. Chaque langue construit dans ce sens son propre ordre symbolique. Mais n'étant pas une frontière nationale, surdéterminée par le politique, n'étant pas marquée d'autorité par un pouvoir – puisqu'elle n'équivaut pas forcément aux limites entre cantons –, cette frontière contient une part d'incertitude. On peut se demander ce qu'il en est de sa matérialité, de ce qui la signale sur le territoire; ce qu'il en est de sa capacité à s'ouvrir à des échanges, comme de la communications qu'elle permet. Il faut donc s'interroger sur sa réalité comme sur sa fonction pour ce qui relève de l'identité. C'est justement ce que les deux films de Tanner développent sur des bases esthétiques et discursives à la fois. Ils proposent différents concepts de la frontière. Ce qui nous intéresse, c'est de voir comment à travers l'analyse de certains aspects de l'entité helvétique, à travers la problématisation de la notion de frontière, ils suggèrent une transformation radicale du concept d'identité tel qu'il est conçu à partir des présupposés du modèle national.

### *La frontière encerclante: Messidor*

*Messidor* semble structuré par la frontière nationale helvétique, frontière qui est absente à l'image mais dont la présence s'impose malgré tout comme une clôture. Jamais le film ne mène les deux filles (Jeanne, la genevoise, et Marie, de Moudon), parties de Suisse romande en auto-stop, jusqu'à la frontière. Jamais il ne montre cette limite, mais il en *fait sentir* la présence. Lorsque, tout près de la franchir après une halte dans les Alpes, l'automobiliste qui les conduit les presse de repartir, elles répondent par le silence et restent apathiques. Le conducteur se décide alors: «Bon, ben, si vous voulez pas passer la frontière, moi je me taille parce que j'ai encore de la route». Dans l'immensité du paysage silencieux, Marie finit par crier, dans une sorte de dérision tragique: «Au secours!» Elles restent donc là, sans donner d'explication, comme si la frontière avait ce pouvoir indicible d'enfermer, d'exclure toute communication avec l'extérieur. Elle est ici une limite infranchissable et négative.[12] Au lieu d'instaurer un ordre, elle définit un espace de désordre; ou plutôt, elle se fait le garant d'un ordre contestable, celui de la délation. C'est ce que stigmatise le film en mettant en scène le jeu télévisé qui incite les spectateurs à se substituer à des enquêteurs pour traiter des cas réels de criminalité: les deux filles, qui sont recherchées par la police après avoir commis quelques rapines, font l'objet d'une telle émission. Elles se voient d'ailleurs par hasard à la télévision, qui montre leur photo et propose la reconstitution des faits en détournant la procédure juridique par l'utilisation de témoignages segmentaires et partiaux.

L'autre élément de désordre concerne le trajet lui-même: le voyage sans but de Jeanne et de Marie est en quelque sorte modelé et contraint par la frontière sur laquelle il ricoche: il revient en arrière et finit par tourner en rond. L'un des premiers titres du film était «Le voyage encerclé», qui peut s'entendre comme un voyage prisonnier. Or, cet enfermement qu'expérimentent à proprement parler les deux filles doit être compris en relation avec la nature même de leur demande. Ce qui définit pour elles le voyage, c'est justement l'absence de finalité ou de direction préétablie. Leur attitude est liée à la perte de sens, à la recherche du vide. Jeanne qualifie leur périple de «jeu du temps et de l'espace vide».[13] Il est à l'opposé d'une quête identitaire, centrée sur la constitution du sujet défini dans son rapport au groupe social et en fonction d'un avenir. Dans la mesure où la frontière forme les limites de ce parcours sans finalité ni direction, elle donne corps, paradoxalement, à la perte d'un sens minimal capable de fonder une cohérence identitaire. Le tout qui ici se définit comme national se referme sur lui-même à la faveur de la frontière conçue comme encerclante. Le film ne porte pas seulement un regard critique sur l'espace national en le vouant au désordre, qu'il soit social, politique ou moral. Il va plus loin en forçant le spectateur à interroger le concept même de frontière dans sa forme et dans sa fonction. Car le vide qui atteint l'entité helvétique à travers le regard et la position des deux filles est fonction de la nature même de la frontière qui les arrête: une ligne qui se referme sur elle-même sans solution de continuité. Ce concept de frontière est paradoxal: c'est que, permettant au tout national de se constituer dans son unité et sa limite, elle oblige ce tout à se vider de son contenu.

Qu'en est-il alors de la frontière linguistique interne à la Suisse? Existe-t-elle comme telle pour ce film? Est-elle conçue comme une limite? Contrairement à l'arrêt qui s'impose devant les frontières politiques invisibles mais affirmées, la séparation entre les zones linguistiques ne se présente pas comme un obstacle: le trajet des deux filles se déroule sans que le film n'isole le moment du «passage». La limite dans ce cas n'est pas montrée, non pas parce qu'on la passe sous silence, mais parce qu'elle n'est simplement pas donnée comme telle. La continuité du déplacement prévaut, même si une langue se substitue à l'autre, ne serait-ce que dans les signaux routiers. Ce changement s'entend et se voit, mais il n'est pas filmé comme le franchissement de la barrière physique ou géographique qui existerait dans l'espace de la réalité helvétique ou qui serait construite par le film. Cela supposerait déjà un certain ordre intérieur aux frontières nationales, une forme d'organisation de l'espace, un mode possible d'orientation et donc la prémice d'un sens. Or, le voyage des deux filles est avant tout, comme nous l'avons dit, lié à un principe de désorganisation et d'annulation de toute finalité.

La différence linguistique est pourtant soulignée à plusieurs reprises. Il arrive qu'elle serve à démontrer l'incapacité de communiquer. Le groupe culturel alémanique n'est pas visé en tant que tel comme un Autre perçu dans sa globalité: il n'y a pas de vision unilatérale de la Suisse orientale. Si on trouve des scènes qui confrontent les filles à un mutisme comme, par exemple, celle qui les met en face d'un couple âgé de pique-niqueurs craintifs ou indifférents, on voit aussi des rencontres empreintes d'hospitalité: c'est le cas lorsqu'elles abordent des jeunes qui les invitent à manger ou bien les hébergent. Le film stigmatise un comportement de refus d'ouverture en fonction des classes d'âge et du milieu social. La différence linguistique est avant tout utilisée pour mettre en place la marginalisation des deux filles dans la société et la violence de l'isolement croissant dont elles souffrent mais dont elles portent pourtant une part de responsabilité en acceptant de se soumettre au principe d'enfermement et d'isolement.

La mise à l'écart est démonstrativement mise en scène lorsque Jeanne et Marie abordent le canton de Berne. Elles ont déjà vécu quelques mésaventures et notamment on été agressées dans une forêt. Après avoir été victimes de cette tentative de viol, elle ont volé une arme à un conducteur qui les avait prises en auto-stop, un militaire qui, le premier dans le film, leur parle suisse allemand. A court d'argent, elles veulent essayer d'obtenir de l'aide pour trouver un lieu où passer la nuit. Elles envisagent cette solution en se rafraîchissant au bord d'une fontaine:

> Marie: Il faut rencontrer des gens. On rentre dans un café ... et puis on verra ce qui se passe.

Sur cette dernière réplique, la caméra, qui filmait les deux jeunes femmes frontalement, se déplace vers la gauche et passe derrière elles, les laissant hors champ un bref instant, pour venir cadrer la rue en profondeur de champ: au fond, un bistrot dans le pittoresque helvétique. C'est vers lui que se dirigent les deux filles de retour dans le plan, marchant de dos à la caméra. Le spectateur peut lire distinctement sur la route, peint en grandes lettres blanches et en guise de signalisation routière: BERN. Cette indication est confirmée par le plan suivant, qui cadre directement l'intérieur du café avec un brouhaha de voix aux consonances germaniques. Un lent mouvement de caméra balaie alors l'espace du bistrot montrant d'abord différentes tables à distance puis la porte, qui s'ouvre sur Jeanne et Marie. Le plan s'achève après que les deux filles ont choisi une place. Enfin installées, filmées cette fois en plan rapproché, elles observent la salle avec un sourire ironique en songeant à leurs intentions premières. Le contexte sonore persiste jusqu'à la fin de la séquence, qui se termine par ces mots:

> Jeanne: Non, je crois que c'est pas possible. On peut pas leur demander.
> Marie: C'est pas là qu'on trouvera.
> Jeanne: Non.

La mention de Berne sur la route et surtout les discussions en langue «étrangère» dans le café imposent avec un certain impact le changement linguistique en le liant à un espace précis, une localité.[14] Pourtant, la marginalisation se fonde sur un autre trait distinctif de la situation dans le bistrot: c'est que tous les clients sont des hommes, et pour la plupart, des hommes d'un certain âge. Le clivage autour des identités sexuelles, qui semble définir cet espace de socialité qu'est le bistrot, suggère la différence culturelle entre ce lieu précis et le monde des deux filles. La différence linguistique n'est pas seule en cause lorsqu'elles décident de se tenir à l'écart.

L'essentiel pour saisir la nature ambiguë de la frontière est que le passage d'une langue à l'autre a eu lieu sans qu'on s'en rende compte: on est déjà au-delà de la frontière linguistique sans l'avoir vraiment repérée. Bien que le film procède à une différenciation linguistique de manière hautement symbolique pour construire la position des personnages par rapport au groupe, il n'interroge pas cette différence comme «frontière», comme limite inscrite dans le territoire. Il représente la différence, mais il ne la définit pas en désignant les bornes réelles ou imaginaires qui la fondent en distinguant des espaces séparés. Dans ce film, la frontière comme telle, nous l'avons vu, est ailleurs.

### *Temps mort ou la frontière-action*

A l'opposé, *Temps mort* s'intéresse vraiment à la frontière linguistique. Le film est ostensiblement à la recherche d'une limite au moment où le trajet va quitter une langue pour l'autre. Le court métrage postule l'existence de la frontière, liée à un marquage symbolique: il recherche des traces, des noms. Malgré le déni de la voix *off*,[15] le film intègre une part documentaire en montrant la Suisse, en produisant des «images» bien éloignées des stéréotypes

helvétiques traditionnels: la caméra est à l'intérieur de la voiture et capte tout le trajet, le défilement de la chaussée et des paysages, se tournant parfois vers le conducteur, Tanner lui-même; ou alors, dans le train, elle «regarde» par la fenêtre, filmant les voyageurs dans les gares ou les vues en mouvement, adoptant ainsi une pratique qui a retenu le cinéma depuis ses débuts. Le film capte ce qui peut paraître anodin à partir des travellings imposés par les deux moyens de locomotion, mais ainsi, il déplace le regard, et paradoxalement éveille l'intérêt pour chaque détail, un voyageur qui attend ou la pluie qui ruisselle sur le pare-brise. *Temps mort* est aussi un film essai. Il s'attache à la valeur symbolique des lieux pour produire un discours sur le sujet qui nous intéresse ici. Simultanément, le commentaire interroge le statut des images, le rapport entre cinéma et télévision,[16] et réfléchit à la position même du cinéaste dans sa pratique et ses origines.[17]

Il convient cependant de souligner ce qui distingue *Temps mort* du long métrage dans son approche du voyage pour mieux saisir son originalité lorsqu'il aborde la frontière linguistique. La première remarque renvoie à la nature du trajet représenté dans chaque film. Si, dans les deux cas, le voyage implique le passage de la Suisse romande à la Suisse alémanique, seul le trajet du court métrage comporte un but bien défini: il est constitué d'un aller-retour, que *Messidor*, pour sa part, ne pourra jamais montrer, puisqu'il finit par la mort d'un homme et la rupture tragique de l'errance qui mène à l'arrestation des jeunes filles. Le voyage de *Temps mort* parcourant l'axe Genève–Berne pourrait se traduire par une ligne reliant le centre à la périphérie. Ce schéma spatial, qui renvoie à la hiérarchie de l'organisation politique et territoriale imposée par la capitale, est l'antithèse du désordre mis en scène dans *Messidor.* Dans ce dernier, Berne n'apparaissait pas comme un centre capable d'être instauré en référence, même négative. Mais ce qui distingue le plus le court métrage est sa mise en scène du *franchissement* de la ligne qui sépare les langues, limite qu'il interroge dans sa réalité physique et sa valeur culturelle. Le film ne vise pas les frontières nationales, contrairement à *Messidor.* S'il recherche quelque chose qui est de l'ordre de la frontière, c'est à *l'intérieur* de la Suisse, au cœur même de son territoire. Il place ailleurs l'interrogation de cette notion en transformant dans le même geste le concept d'identité nationale. Difficile à percevoir et à comprendre, la frontière requiert une action de la part de celui qui entend l'approcher, la traverser, une action qui s'exprime dans la recherche de cette limite ambiguë. Simultanément, le commentaire tente une autre quête que mène le discours de la voix *off*, la définition de l'identité du cinéaste, explicitement liée au passage de la frontière. La question du national sera posée là encore une fois en rapport avec le territoire où se constitue le sens, l'origine. Le court métrage propose une expérience opposée à la perte que vivent les personnages de *Messidor.*

Pourtant, il ne s'agit pas d'affirmer sans autres la «suissitude» et de reconnaître la capitale comme centre de référence. Si le film est l'expérience même du voyage vers le cœur de la Suisse, la voix *off* le rend problématique, parlant de cette image «qui court nulle part, ou vers Berne, tout simplement». La capitale est effacée ou renvoyée à un non-lieu. Elle est déspatialisée par la parole qui remet en question le trajet pourtant bien défini. Une stratégie verbale analogue est adoptée par la voix féminine, qui intervient à propos de la Suisse: «Les parcours sont trop courts; les gens ne sont jamais en voyage avec la disponibilité d'esprit que cela implique». Et elle ajoute plus loin: «S'il [le cinéaste] va au bout du monde et en revient, c'est comme s'il n'était pas parti. Il n'y a pas ‹d'ailleurs›.» Les voyages, y compris celui qui mène au centre du pays, ne permettent pas le changement car le territoire auquel se trouve lié le cinéaste suisse est padoxal: «le bout du monde» y est immédiatement donné. Autant dire qu'il n'existe pas: annulation des distances, annulation des lieux.[18] C'est ainsi que la voix *off* continue: «Malédiction. Il n'y a pas d'ailleurs, et lui se demande s'il est d'ici». Comment dès lors définir une identité, si celle-ci ne peut se référer à un lieu? Comment le cinéaste peut-il se connaître ou se reconnaître?

Le franchissement de la limite entre les deux régions linguistiques fait basculer le concept de frontière et permet de poser une définition nouvelle de l'identité capable de se substituer à l'approche nationale traditionnelle récusée ici. La voiture roule sur l'autoroute à une vitesse constante, et le spectateur assiste au défilement du paysage. Puis, avant de prendre la direction de Düdingen, la voix *off* féminine commente:

> Un jour, vers midi, il [le cinéaste] se trouva à la hauteur de Düdingen, et il eut faim. Il se souvint que Düdingen s'appelait Guin en français et que ses parages annonçaient justement le lieu de la séparation des langues. Il l'avait appris à l'école. Etrange, cette séparation. D'un kilomètre à l'autre, la langue, la culture, le monde se renversent.

La voiture a quitté l'autoroute et, en un travelling continu, entre dans la localité sans jamais devoir s'arrêter. Le spectateur a pu voir plusieurs panneaux indicateurs en allemand, dont le premier, sur l'autoroute, est le plus lisible. La voix continue:

> Il entra donc dans Düdingen et s'arrêta à l'auberge «Zum Ochsen»: «Aux bœufs». Là, des dîneurs, ouvriers du chantier voisin, furent surpris par la caméra.

Pourtant, le spectateur ne voit pas l'auberge à l'image. La voix de Tanner enchaîne, et ce n'est qu'un peu plus tard que le mouvement continu du trajet est interrompu: le film montre alors d'emblée l'intérieur du bistrot.

La voix *off* rappelle donc qu'il existe *un lieu* de la séparation des langues, lieu défini dans sa matérialité. Même si sa localisation reste vague – les parages de Düdingen ne font que l'annoncer –, il est garanti par une institution de savoir, l'école. Le commentaire désigne une limite où tout «se renverse», faisant référence à un monde construit selon deux

ordres qui se font face: il pose ainsi l'existence d'une véritable frontière. Cependant, guidé par la caméra et à l'écoute de ce discours, le spectateur se déplace suivant le mouvement continu de la voiture, sans franchir d'obstacles: le trajet, rendu par l'image, par le travelling, est justement remarquable par sa fluidité. En somme, le film *construit* à proprement parler la limite comme paradoxale, et de ce fait, le spectateur est appelé à rechercher les signes pouvant témoigner de cette frontière insaisissable matériellement, phénoménologiquement, mais dont l'existence est pourtant affirmée par le discours comme le soulignent les noms de lieu germaniques, traces officielles qu'enregistre l'image.

La voix *off* affirme d'ailleurs le caractère double du lieu en le nommant en allemand et en français. Il en va de même pour l'auberge, «Zum Ochsen». L'entrée dans ce café accentue le paradoxe et apparaît d'autant plus significative qu'on la compare à la scène très proche de *Messidor*, commentée plus haut. Au lieu de garder les ouvriers à distance comme le long métrage, le film, fasciné par les visages, enchaîne des plans très rapprochés des hommes attablés. Il montre les sourires, une certaine chaleur et suggère une connivence.[19] Cette proximité mène naturellement le film à donner la parole aux ouvriers. C'est alors qu'il surprend le spectateur car, si tout semblait annoncer le suisse allemand – les noms prononcés et montrés indiquaient en effet que l'on était passé «de l'autre côté» – on entend, non sans surprise, les travailleurs attablés parler français, ce qui vient rendre problématique la localisation de la frontière entre les deux langues. Le film affirme son ambiguïté tout en la construisant comme telle.

Il n'ignore pas la limite linguistique ni la différence qu'elle implique, mais en propose une redéfinition à travers la recherche active sur le terrain. C'est de l'action même de la traverser que l'on saisit son caractère indéterminé. Cela conduit à une révision de sa définition. La frontière n'est plus seulement un bornage du territoire, physique ou symbolique, elle intègre dans sa définition l'acte de passer. Elle lie un sujet à un lieu de transition à travers le déplacement qu'elle exige et la quête qu'elle requiert; car passer consiste à dire la frontière en la cherchant, en expérimentant son ambiguïté. En soulignant l'acte par lequel la frontière apparaît à celui qui la traverse en un lieu précis, le film exclut la notion d'enfermement et rend secondaire celle d'encerclement. Ce qui compte, c'est le *point* ou *la zone* du passage, non plus la *ligne*, seule capable de se refermer et de délimiter un territoire dans sa totalité. Le concept de frontière n'inclut plus alors comme caractère nécessaire à sa définition la bordure en forme de boucle, clôture d'une surface, essentielle à la définition de la nation ou de la région. Ce déplacement n'est pas sans conséquences car, en changeant la notion de frontière, on met en danger celle d'identité, conçue comme l'unité d'un tout centré sur lui-même dans sa distinction, que doit préserver justement la limite qui la borne: c'est le modèle traditionnel de l'identité nationale défini plus haut. Il n'est pas étonnant de constater que *Temps mort* interroge cette notion au moment même où il fait vaciller le concept de frontière requis dans le modèle national.

Nous l'avons dit, le film passe par la définition de l'identité du cinéaste, cinéaste suisse, faisant un film en Suisse. Mais ce n'est justement pas cela que la voix *off* souligne au moment du passage de la séparation des langues:

> (...) et lui se demande s'il est d'ici. Il a un grand-père schaffhousois qui fit la malle très vite et qu'on ne revit jamais plus. L'autre grand-père était hongrois, émigra en Amérique, épousa une française de Bourgogne et, comme dans les histoires, se fit chercheur d'or et mourut pauvre. Et une grand-mère de Carouge, ville plus sarde que suisse et dont les ancêtres vinrent du Sud de la France. Du reste, son père, le carougeois, ressemblait à un Berbère. Difficile donc dans tout cela de trouver des traces entre Chalet-à-Gobet et Moudon.

Il n'y a pas d'unité nationale, de tout fini et clos capable de cerner l'identité helvétique du cinéaste. Autant dire qu'il ne reste plus de frontière nationale pertinente. L'identité a affaire au mélange, au multiple, à l'ouvert. Pourtant, le film démontre que la frontière est nécessaire car la quête de l'identité s'accomplit dans la recherche de cette limite. S'il conteste un certain concept de frontière, il en propose donc un autre, que l'on pourrait appeler la frontière-action. Celle-ci n'annule pas les différences, mais les entremêle dans le lieu même du passage et, pour cela, renonce à se définir comme une ligne qui encercle. Elle ne fonde pas l'unité d'un groupe, car le groupe ne peut s'enclore, il contient lui-même de multiples origines qui font son ouverture. Elle ne permet pas de concevoir la nationalité comme une *appartenance*, mais suscite le passage réitéré d'un espace à l'autre par une quête active. En somme, trouver son identité revient à se connaître comme passeur ou comme «frontalier». Le film le formule ainsi:

> Lui [le cinéaste], il pensait autrefois, il n'y a pas si longtemps, que d'être un métèque constituait un lourd handicap pour celui qui prend la parole, qui crée un objet artistique, un objet de communication, qu'il fallait s'appuyer sur un passé, sur une culture, sur un peuple pour pouvoir parler. Et là où il était, il n'y avait qu'un Etat et une nation, choses qui lui sont indifférentes sinon hostiles [...]. Aujourd'hui il pense au contraire qu'il n'est pas désagréable aussi de ne pas avoir de terre à ses souliers. Il est un frontalier, mais un frontalier de l'intérieur.

Le frontalier est l'homme du passage, à entendre sans doute ici de deux manières: il est celui qui traverse la frontière qui se trouve au cœur de la Suisse, frontière linguistique et culturelle; mais aussi, il est celui qui, à l'intérieur de la Suisse, porte en lui le passage de ses ancêtres aux multiples origines. Annulant là aussi la pertinence de la frontière nationale comme ligne symbolique de délimitation spatiale, il promeut la frontière-action à partir de sa représentation spécifique de la séparation ambiguë des langues.

Pour construire son identité, il faut en quelque sorte être un «frontalier de l'intérieur», il faut construire une frontière *dans* le territoire pour constamment pouvoir la traverser.

La proposition est radicale, car, il ne faut pas s'y tromper, la frontière que le film met en scène n'est pas une limite encerclante «améliorée», rendue en quelque sorte poreuse, permettant une communication et des échanges malgré le cercle qu'elle établit autour d'un groupe unitaire. En somme, elle ne se contente pas d'introduire un «degré» d'ouverture dans le concept de frontière lié à un tout unitaire et défini par sa différence. Son originalité est de renoncer, pour définir l'identité, à la pertinence de la frontière encerclante – qu'elle soit nationale, régionale ou culturelle d'ailleurs, car le modèle de base est le même, celui des nationalités –, de la rendre inopérante par le multiple qui atteint l'origine. Le film préfère un autre concept de frontière fondé sur un paradoxe apparent et qu'il construit en s'appuyant sur la représentation de la frontière linguistique incertaine. Il s'agit de placer *à l'intérieur* une limite qui, croit-on, ne peut se comprendre que comme un bord; imaginer une frontière qui est *au centre* et non à la périphérie. *Temps mort* nous montre que si on renonce à la valeur encerclante de la notion, si on lui substitue comme nécessaire le principe actif du passage, on parvient à une proposition capable de transformer le concept d'identité. A ce prix, on peut penser une identité positive hors des présupposé du national.

1 Projet de la Cinémathèque suisse soutenu par l'Université de Lausanne, section d'Histoire et esthétique du cinéma, financé par le FNS: HERVÉ DUMONT / MARIA TORTAJADA (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966–2000*, vol. 2.

2 Voir *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).

3 Il dialectise cependant cette position car il développe parallèlement un point de vue cinématographique original qui permet la redécouverte de la Suisse à travers «l'invention» de nouveaux paysages faisant fi de l'imagerie de carte postale. Voir MARIA TORTAJADA, *Cinéma suisse: comment échapper au paysage narcissique?*, in: *Derrière les images* (= Catalogue d'exposition, Musée d'Ethnographie), Neuchâtel 1998, pp. 279–306.

4 Les publications suivantes traitent du film à travers un article critique, un entretien ou un témoignage: Neue Zürcher Zeitung, 23.3.1979; Tages-Anzeiger, 14.3.1979 et 19.3.1979; Basler Magazin, 31.3.1979; Tribune de Genève, 6.3.1979 et 18.3.1979; Journal de Genève, 17.3.1979; Voix ouvrière, 22.3.1979; 24Heures, 20.7.1978 et 19.3.1979; Tribune-Le Matin, 11.3.1979, 18.3.1979 et 22.3.1979; L'Impact, 5.1979; Femme d'aujourd'hui, 4.4.1979; Coopération, 22.3.1979; Construire, 2.5.1979; Radio-TV-Je vois tout, 7.9.1978; Tout va bien-Hebdo, 23.4.1979 et 30.4.1979.

5 Il est l'un des quatre films co-produits par la TV-romande et Vidéofilms pour l'émission «Ecoutez-voir», respectivement réalisés par Anne-Marie Miéville, Francis Reusser, Alain Tanner et Loretta Verna. Ils ont été diffusés séparément, le 18 et le 25 novembre, le 2 et le 9 décembre 1977, et précédés d'une émission, le 11 novembre, où John Berger intervioue les auteurs. Nous remercions Michel Schöpfer et Patricia Herold (TSR) pour leur aide dans la recherche de multiples données.

6 Voir PAUL GUICHONNET / CLAUDE RAFFESTIN, *Géographie des frontières*, Paris 1974. – CLAUDE RAFFESTIN, *Frontières et sociétés. Le cas Franco-Genevois*, Lausanne 1975, ainsi que CLAUDE RAFFESTIN, *Pour une géographie du pouvoir*, Paris 1980, pp. 148–167.

7 Voir ERIC HOBSBAWN, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris 1992, p. 44.

8 Il faut préciser que, si la frontière, en tant que limite, instaure des différences, celles-ci peuvent se constituer de manière symbolique en dehors même de toute territorialité. Cette dernière nous intéresse pourtant ici tout particulièrement. Voir PIERRE CENTLIVRES, *L'identité nationale. Langages et pratiques*, *Regionale Identität und Perspektiven. Fünf sozialwissenschaftliche Ansätze/Les sciences sociales face à l'identité régionale: cinq approche,* Bern/Stuttgart 1986, pp. 92–93.

9 Nous définissons ce concept comme le «stéréotype fondamental de l'identité» dans notre article «*Image de la Suisse, Image du ‹cinéma suisse›. Le stéréotype fondamental de l'identité et le statut du cinéma suisse des années 70*», in: VINZENZ HEDIGER et al. (éd.), *Home stories: neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg, 2000, pp. 249–264. – Voir PIERRE BOURDIEU, *L'Identité et la représentation. Eléments pour une réflexion critique sur l'idée de région*, in: Actes de la recherche en sciences sociales, L'Identité, n° 35, novembre 1980, p.63–72 (repris en une version remaniée: PIERRE BOURDIEU, *L'identité et la représentation*, in: *Langage et pouvoir symbolique*, Paris 2001, pp. 281–292).

10 Le concept d'identité est modelé de manière analogue pour le groupe social et pour l'individu. Voir VINZENZ HEDIGER et al. (cf. note 9), p. 255. – Voir PIERRE BOURDIEU, *L'illusion biographique*, in: *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*, Paris 1994, pp. 81–89.

11 Il importe de souligner en outre que toute identité prend corps en fonction de l'affirmation qui en est faite, en fonction du statut – social, politique, économique, etc. – de celui ou ceux qui tentent d'imposer cette vision du monde, et de la reconnaissance symbolique que lui accorde le groupe. Voir PIERRE BOURDIEU 1980 (cf. note 9), p. 66.

12 A propos de la valeur et de la perception de la frontière: «Les fonctions sont généralement définies par rapport aux hommes, et par rapport aux choses. Elles ont pour but de contrôler, de surveiller, de restreindre, d'interdire ou d'exclure purement et simplement les uns et les autres. Même dans les cas où la frontière est presque totalement défonctionnalisée, elle implique un arrêt, ne serait-ce que pour permettre certains enregistrements à des fins de statistiques. Elle assume alors un rôle informationnel. Mais de toute évidence, on constate que les fonctions apparaissent immédiatement sous un jour négatif, bien que dans plusieurs cas ce caractère négatif soit plus apparent que réel», CLAUDE RAFFESTIN 1975 (cf. note 6), p. 49.

13 Elle ajoute ensuite: «C'est à celle qui tombera raide morte».

14 Ce n'était pas le cas pour le militaire suisse allemand, dont la langue et le discours se manifestaient dans une voiture en mouvement, sans connexion avec un lieu défini: en somme, le film montrait alors une langue parlée sans lien avec son contexte d'origine.

15 «Ceci n'est ni une fiction, ni un reportage, ni un documentaire. Ça n'appartient pas à un genre, à une catégorie.»

16 Ce qui renvoie bien sûr à la démarche du cinéaste qui tourne ici un film de commande pour la télévision dans un contexte de production et un format spécifiques, en marge des usages télévisuels. Voir l'article de FRANÇOIS ALBERA, *La bande des quatre*, in: Cinéma, «Vidéo &Cie», n° 4, 1977, pp. 23–30.

17 Reusser faisait déjà allusion à la question de l'identité dans son introduction aux quatre films, publiée dans Cinema: «Mais 4 [professionnels, des à-moitié, des qui se disaient] et x c'était déjà pas mal pour penser et filmer ailleurs que dans les chambres obscures officielles qui délivrent toujours la même photo d'identité; et l'identité ça nous questionne parce que décidément un passeport ne dit pas grand chose de l'autre, même avec une image», voir Cinema (cf. note 16), pp. 21–22.

18 C'est ce que confirme le constat d'impossibilité du voyage: «Les trains ressemblent à des jouets. Les gares ressemblent à des jouets. Rien n'a l'air vrai (...) Tout est à sa place, mortel». L'ordre apparaît clairement comme une valeur négative, cliché de l'image de la Suisse qui rejoint celui de la propreté.

19 La différence entre les deux films lorsqu'il est question du lien de la caméra à ceux qu'elle filme tient aussi au médium utilisé. Le court métrage livre ce commentaire sur les plans des travailleurs: «L'attitude de quelqu'un lorsqu'on met subitement un autre œil devant son œil, un œil à mémoire, un œil qui regarde et qui garde les images, est assez curieuse: méfiance ou refus de ce que l'on considère comme une agression. Si je mange en face de quelqu'un, si je le regarde, si je lui parle, c'est un rapport humain; si je le photographie, c'est une intrusion, une atteinte à son intégrité. La caméra est alors soit un flic, soit du cinéma, entendu comme de la rigolade, du pas sérieux. Si on dit: «c'est pour la télé», on voit poindre alors un vague désir, une certaine confiance, une soumission même. La télé c'est ils, eux, le pouvoir; il est devenu si subitement familier en s'asseyant à leur table. Démocratie, démocratie. La police des images dîne avec les dîneurs.»

## RÉSUMÉ

Depuis les années 60, les films helvétiques ne semblent pas s'intéresser particulièrement à la barrière linguistique qui sépare la Suisse alémanique et la Suisse romande. Cela reste surprenant, notamment pour ce qui concerne les années 70, qui voient se développer des sujets en prise avec l'identité nationale et l'image de la Suisse. Pour approcher la question du clivage, il est pourtant possible de s'attacher à certaines réalisations en particulier qui, même si elles abordent le sujet par la bande, le traitent de manière novatrice. *Messidor* (1979) d'Alain Tanner et le court métrage *Temps mort*, tourné peu avant par le cinéaste pour la télévision, suggèrent une réflexion originale sur la question de la frontière. C'est qu'une interrogation de la limite linguistique ne peut faire l'économie de la définition de cette notion. L'article ne propose ni un commentaire de films ni une illustration historique, mais bien la mise en place d'un concept original à partir de deux œuvres esthétiques. Après avoir analysé le fonctionnement d'une frontière clôturante, la discussion en vient à construire un concept de frontière qui échappe aux présupposés du «national», ce qui implique une redéfinition du schème fondamental de l'identité.



## RIASSUNTO

Dagli anni Sessanta, i film svizzeri non sembrano più nutrire alcun interesse particolare nei confronti della barriera linguistica che separa la Svizzera tedesca dalla Svizzera francese. Ciò è sorprendente, soprattutto in relazione agli anni Settanta, quando, per la prima volta, furono elaborati soggetti che trattavano l'identità nazionale e l'immagine della Svizzera. Per avvicinarsi alla questione della barriera linguistica è pertanto possibile citare in particolare alcune produzioni che la trattano, sebbene indirettamente. Con *Messidor* (1979) e con il cortometraggio *Temps mort*, girato poco prima per la televisione, il cineasta Alain Tanner propone una riflessione originale sulla questione della frontiera. È ovvio, che la sola messa in discussione del confine linguistico non può sostituire la definizione di tale nozione. L'articolo non propone né un commento dei film né un ritratto storico, ma si limita a descrivere partendo da due opere estetiche l'esecuzione di un concetto nuovo. Dopo aver analizzato il funzionamento di una frontiera chiusa, si procede ad una riflessione sulle possibilità di elaborare l'idea di una frontiera che superi la questione del «nazionale». Ciò implica però che si ridefinisca in maniera fondamentale la nozione di identità.



## ZUSAMMENFASSUNG

Seit den 60er-Jahren scheint sich der Schweizer Film nicht sonderlich um die Sprachgrenze zwischen der deutschen und der französischen Schweiz zu kümmern. Das ist, zumal für die 70er-Jahre, erstaunlich, wurden doch damals die nationale Identität und das Bild der Schweiz zum ersten Mal thematisiert. Dennoch kann man mit Hilfe einiger besonderer Filme, die sich dem Thema auf neuartige, wenn auch indirekte Weise nähern, die Problematik des Grabens angehen. In *Messidor* (1979) und im kurz zuvor für das Fernsehen gedrehten Kurzfilm *Temps mort,* veranschaulicht Alain Tanner seine eigenwilligen Überlegungen zum Thema Grenze. Die blosse Hinterfragung der Sprachgrenze kann jedoch eine Definition dieses Begriffs nicht ersetzen. Der vorliegende Artikel ist weder ein Filmkommentar noch zeichnet er ein historisches Bild, sondern er beschreibt anhand von zwei ästhetischen Werken die Umsetzung eines neuen Konzepts. Auf die Analyse der Funktionsweise einer abriegelnden Grenze folgen Überlegungen zum Konzept einer über das Nationale hinausgehenden Grenze, was einer Neudefinition des Begriffs Identität gleichkommt.



## SUMMARY

Swiss films since the 1960s do not seem to have been particularly interested in the language border between German and French Switzerland. This is surprising in view of the fact that the 1970s saw an increasing emphasis on questions of national identity and the image of Switzerland. Nonetheless, certain films address the question of a "gulf" between the two language regions in an unconventional, though indirect manner. In *Messidor* (1979) and in *Temps mort*, a short film shot shortly before that for television, filmmaker Alain Tanner presents his unorthodox thoughts on the subject of borders. However, merely exploring language borders is no substitute for a definition of that concept. The present article is neither a film commentary nor a historical survey; rather, on the basis of two aesthetic works, it describes the concrete development of a new concept. An analysis of how a closed or inhospitable border fuinctions is followed by thoughts on the idea of a border that goes beyond national boundaries. This leads essentially to a new definition of the concept of identity.