Zeitschrift: Schriftenreihe = Collection / Forum Helveticum

Herausgeber: Forum Helveticum

Band: 10 (2002)

Artikel: "Un frontalier de l'intérieur" : und nouveau concept de frontière dans le cinéma suisse des années 70

Autor: Tortajada, Maria

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-832924

«UN FRONTALIER DE L'INTÉRIEUR»: UN NOUVEAU CONCEPT DE FRONTIÈRE DANS LE CINÉMA SUISSE DES ANNÉES 70

Maria Tortajada

Plutôt que d'observer et d'analyser, sur une grande partie de la cinématographie helvétique[1], la récurrence de la question linguistique et culturelle comprise comme le reflet fluctuant du débat social, nous préférons proposer une réflexion théorique sur la frontière à partir d'un film réalisé en 1977 par Alain Tanner pour la Télévision suisse romande. Il apparaît rétrospectivement comme un travail préparatoire à son long métrage de fiction, *Messidor*, sorti en 1979, car il est entièrement fondé sur le voyage en Suisse: il montre le parcours de Genève à Berne, puis le retour, que ce soit en train ou en voiture. Ce court métrage est un film essai, où alternent les commentaires off, dits tantôt par une voix féminine, tantôt par le cinéaste. L'intérêt de *Temps mort*[2] est de mettre en place, à travers l'interrogation de la différence linguistique, 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.

L'expression «barrière de röstis» relève effectivement de l'imaginaire de la frontière et c'est ce concept qu'il faut définir par rapport à celui d'identité. La frontière se conçoit comme une *limite* entre deux espaces. 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 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. En somme, la frontière définit des modes d'organisation différenciés et donc se présente comme un élément déterminant du concept d'identité formé à partir des mêmes présupposés historiques que celui de nation. On peut dire en effet que l'identité se fonde 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*, symbolisé par un centre, comme la capitale, ou représenté par un mythe fondateur. La frontière constitue cette limite qui détermine un tout unitaire en le séparant de ce qui relève de l'altérité.

Temps mort reconsidère la frontière linguistique entre la Suisse romande et la Suisse alémanique, pour produire une transformation radicale du concept d'iden-

tité[3]. Il 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. Le trajet n'est pas anodin: partant de Genève, située à la périphérie de la Suisse, il se dirige vers Berne, son centre politique. Il ne s'agit pourtant pas d'affirmer sans autres la suissitude et d'accepter la capitale fédérale comme 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: le symbole politique du national est évincé. Comment dès lors définir une identité si celle-ci ne peut se référer à un Etat à travers ses symboles? Comment le cinéaste suisse 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 reposer une définition nouvelle de l'identité, capable de se substituer à l'approche nationale traditionnelle récusée dans le film. La voiture roule sur l'autoroute à une vitesse constante, et le spectateur assiste au défilement du paysage. Puis, avant que le conducteur ne prenne 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 situe alors d'emblée le spectateur à 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 jamais s'arrêter, 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 comme le soulignent les noms de lieu germaniques, traces officielles qu'enregistre le film. 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 le café accentue le paradoxe: alors que tout semblait annoncer le suisse allemand, on entend, non sans surprise, les travailleurs attablés répondre en français aux questions qui leur ont été posées, 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. La frontière lie un sujet à un lieu de transition, à travers le déplacement qu'elle exige et la quête qu'elle requiert. 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 le borne: c'est le modèle traditionnel de l'identité nationale défini plus haut. Ce n'est pas un hasard si au moment même du passage de cette limite le cinéaste se définit par ses origines multiples, en nommant ses ancêtres de Shaffhouse, de Bourgogne, de Carouge, de Hongrie…

Pourtant, le film démontre que la frontière est nécessaire car la quête de l'identité, celle du cinéaste dans ce cas, s'accomplit dans la recherche de cette limite. S'il conteste un certain concept de la 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 encerclante. 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, [...]. Aujourd'hui il pense au contraire qu'il n'est pas aussi désagréable 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 située au cœur du territoire helvétique, frontière linguistique et culturelle dans ce cas; mais aussi, il est celui qui, vivant en Suisse, porte en lui le passage de ses ancêtres aux multiples origines. Annulant la pertinence de la frontière nationale comme ligne symbolique de délimitation spatiale et identitaire, 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 et constamment 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, le film ne se contente pas d'introduire un «degré» d'ouverture dans le concept de frontière. 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. Il la rend 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

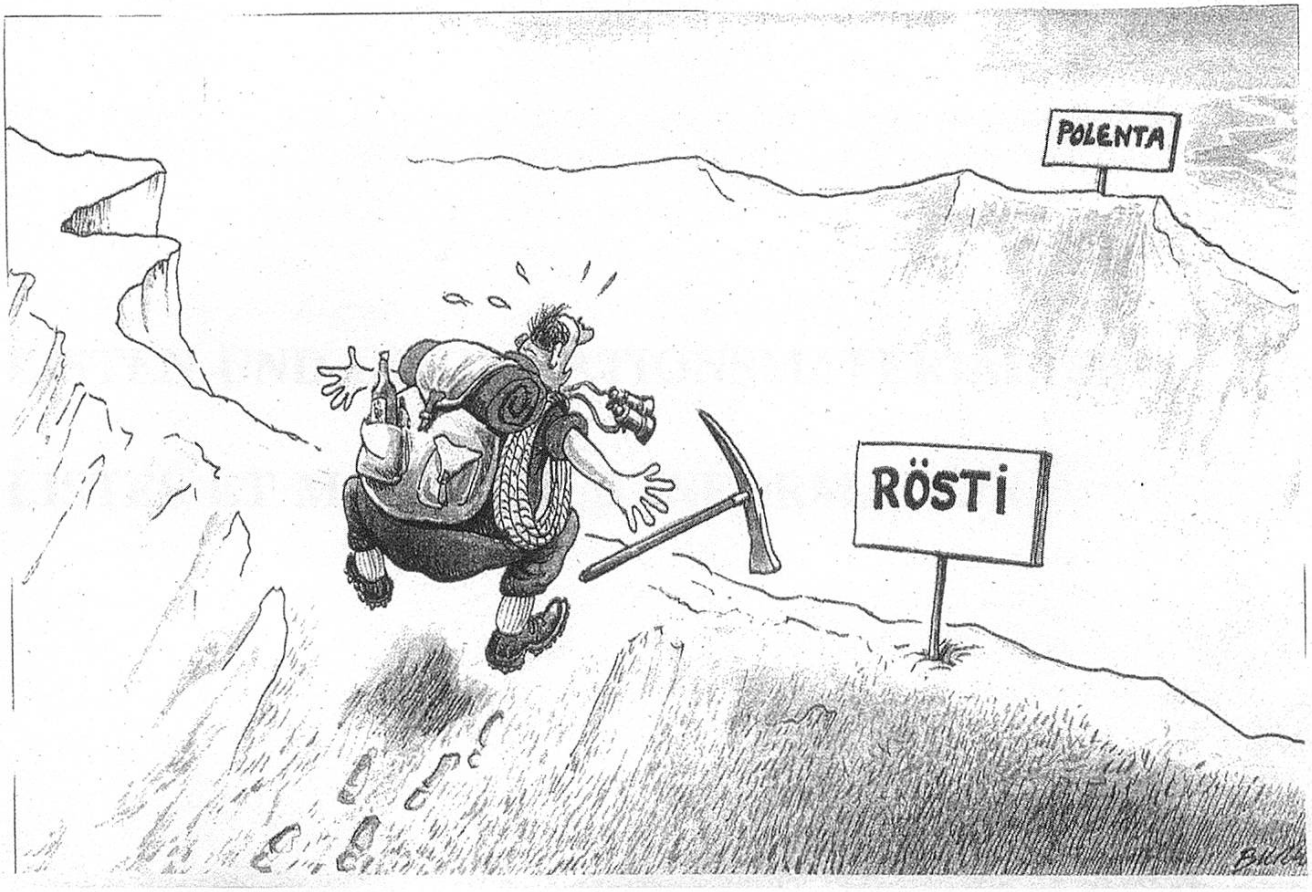
bord; il faut imaginer une frontière qui est *au centre* et non à la périphérie. *Temps mort* nous montre que, si on renonce à la valeur encerclante de la notion, pour lui substituer le principe actif du passage, on parvient à une proposition capable de transformer le concept d'identité. A ce prix, on peut penser une identité positive hors des présupposés du national.

---

1 Notons que 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, semble indiquer que très peu de films prennent comme *sujet,* comme centre de leur histoire ou de leur thématique, la question de la barrière linguistique. Le résultat est bien sûr provisoire, puisque le corpus n'a pas encore été traité entièrement. Ce projet de la Cinémathèque suisse, soutenu par l'Université de Lausanne, section d'Histoire et esthétique du cinéma, est financé par le FNS: *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, vol. 2 (dir. Hervé Dumont, Maria Tortajada).

2 Il est l'un des quatre films co-produits par la Télévision suisse romande et Vidéofilms pour l'émission *Ecoutez-voir*, respectivement réalisés par Anne-Marie Miéville, Francis Reusser, Alain Tanner et Loretta Verna. Diffusés séparément, le 18 et le 25 novembre, ainsi que le 2 et le 9 décembre, ils ont été précédés d'une émission, le 11 novembre, qui montre John Berger interviewant les auteurs. Nous remercions Michel Schöpfer et Patricia Herold pour leur aide dans la recherche de multiples données.

3 La conférence donnée au Musée national suisse, et l'article à paraître (*Deux concepts de la frontière dans le Nouveau cinéma suisse. «Messidor» et «Temps mort» d'Alain Tanner*), articulent la comparaison avec *Messidor*, qui, lui, met l'accent sur la frontière nationale, conçue comme une limite encerclante et négative, liée à la perte du sens et devenue incapable de fonder toute identité. La comparaison des deux films rend particulièrement prégnante la distance qui sépare les différents concepts de frontière et d'identité.



Zeichnung von Burki, Quelle unbekannt.