



Fig. 1. Tournage de la dramatique *Paul de Tarse* réalisé par André Béart dans le studio provisoire de la Sallaz (1956), Service presse de la TSR, [www.notrehistoire.ch](http://www.notrehistoire.ch).  
Fig. 2. Tournage de la dramatique *L'Église à deux têtes* réalisé par André Béart dans le studio Carl-Vogt (1958), [www.notrehistoire.ch](http://www.notrehistoire.ch).

- <sup>1</sup> Jean-Jacques Lagrange fut remplacé en 1971 par Yves Yersin qui n'a jamais réalisé pour le Groupe 5.
- <sup>2</sup> Pierre Lachat, « Le nouveau cinéma suisse: les années 1960, 1970 et 1980 », *Dictionnaire historique de la Suisse*, 2009. Disponible en ligne: [www.hls-dhs-dss.ch](http://www.hls-dhs-dss.ch).

AUX ORIGINES DU GROUPE 5:  
LES DRAMATIQUES DE TÉLÉVISION.  
POUR UNE HISTOIRE TÉLÉVISUELLE  
DU NOUVEAU CINÉMA SUISSE

*Cet article est inspiré d'une communication présentée par Marthe Porret au IV<sup>e</sup> colloque du Centre des Sciences historiques de la culture, « Enjeux culturels et esthétiques des « formes » télévisuelles: la télévision crée-t-elle de nouveaux genres ? », qui s'est déroulé les 22 et 23 avril 2010. Son intervention portait sur « [l]a politique de production et de programmation de la fiction au sein du Service Dramatique de la TSR entre 1962 et 1982: le cas du Groupe 5 ». Le texte de la communication de Marthe Porret est reproduit en supplément de ce numéro de Décadrages sur le site de la revue. Roxane Gray a rouvert le dossier du Groupe 5 dans le cadre de son travail de thèse consacré à l'histoire des réalisateurs de télévision en Suisse romande.*

Le nom du Groupe 5 est connu par qui s'intéresse à l'histoire du « nouveau cinéma suisse ». Ce collectif de production réunit de 1968 à 1973 cinq réalisateurs genevois travaillant pour la télévision. Confrontés à l'absence totale d'industrie cinématographique, Claude Goretta, Jean-Louis Roy, Michel Soutter, Alain Tanner et Jean-Jacques Lagrange<sup>1</sup> proposent à la Télévision Suisse Romande (TSR) un système de préachat de films de cinéma. L'accord est avantageux pour les deux parties: en contrepartie d'une diffusion sur les écrans de télévision après un an d'exploitation en salle, la TSR finance la moitié des budgets des films du collectif. Sept longs métrages de fiction sont ainsi réalisés et acquièrent une renommée internationale: *Charles mort ou vif* (1969) et *Le Retour d'Afrique* (1973) d'Alain Tanner; *James ou pas* (1970) et *Les Arpenteurs* (1972) de Michel Soutter; *Black-Out* (1970) de Jean-Louis Roy; *Le Fou* (1970) et *L'Invitation* (1973) de Claude Goretta. Affirmant un regard critique et engagé sur la réalité sociale de leur pays, les réalisateurs s'affranchissent des stéréotypes folkloriques caractéristiques de la génération précédente de cinéastes suisses et participent au renouvellement esthétique de la fiction romande. Le succès critique et commercial de ces films d'auteur à petit budget relance également la production d'une industrie du cinéma alors en forte crise<sup>2</sup>. Le tournant incarné par le Groupe 5

- <sup>3</sup> Les collaborations institutionnelles entre les organismes de télévision et l'industrie du cinéma se développent majoritairement en Europe à partir des années 1980. Voir Dorota Ostrowska et Graham Roberts (éd.), *European Cinemas in the Television Age*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- <sup>4</sup> En 2007, Maria Tortajada invite à investir la relation entre la production télévisuelle et filmique, un appel largement resté sans réponse. Voir Henri Dumont et Maria Tortajada (éd.), *L'Histoire du cinéma suisse 1966–2000*, Lausanne/Hauterive, Cinémathèque suisse/Éditions Gilles Attinger, 2007.
- <sup>5</sup> M.B., « Groupe 5 Genève », *Centre d'animation cinématographique*, 1975. La revue rassemble des extraits d'interviews des membres du Groupe 5 déjà publiées dans la presse.
- <sup>6</sup> Voir les articles de Claude Vallon, « Groupe 5 et Télévision » (pp. 5–15) et de Michel Boujut, « Ici et aujourd'hui. Du «Groupe 5» et de quelques autres » (pp. 57–62), *Cinéma*, n°1, janvier 1974, dossier: «Groupe 5. Portrait d'une expérience 1974».
- <sup>7</sup> « Le Groupe 5. Claude Goretta, Jean-Jacques Lagrange, Jean-Louis Roy, Michel Soutter, Alain Tanner. Un recueil inédit de films de cinéma et de télévision », coffret DVD, Cinémathèque suisse/RTS, 2016.
- <sup>8</sup> Alain Tanner a réalisé de nombreux reportages et documentaires de création pour la TSR mais ne signera jamais de dramatiques. Jean-Louis Roy investit quant à lui le reportage et la variété télévisuelle.
- <sup>9</sup> Régine Chaniac et Jean-Pierre Jezequel, « Les Buttes Chaumont: l'âge d'or de la production ? », *Quaderni*, n°65, hiver 2007–2008, pp. 65–79.
- <sup>10</sup> Maurice Huelin, « L'âge d'or des dramatiques », *La TSR à 50 ans. Album de famille*, Genève, Télévision Suisse Romande, 2004, p. 204.

dans l'histoire du cinéma suisse a largement masqué ses origines télévisuelles. En finançant les films de cinéma de ses propres réalisateurs, la TSR fait pourtant figure de pionnière dans le paysage audiovisuel européen<sup>3</sup>. Entretien par des initiatives mémorielles plus qu'historiques, les récits sur le collectif ont peu questionné les conditions techniques, matérielles, financières et institutionnelles qui ont permis cette collaboration inter-médiatique<sup>4</sup>. Tandis que les membres du Groupe 5 s'efforcent de valoriser leur liberté d'action à la TSR<sup>5</sup>, les critiques et revues cinématographiques ont au contraire voulu réduire l'investissement financier de l'institution télévisuelle à une simple manœuvre opportuniste<sup>6</sup>. Plus récemment, le coffret de trois DVD sur le Groupe 5 édité par la Radio Télévision Suisse (RTS) et la Cinémathèque suisse en 2016 a proposé une perception moins biaisée de la relation entre les deux médias en retraçant la démarche créative des réalisateurs entre le petit et le grand écran. Au tournant des années 1960 et 1970, les professionnels du reportage souhaitent peu à peu dépasser le cadre neutre de l'Information pour s'exprimer librement via des personnages fictifs. Inspirés du cinéma direct et dotés de la caméra légère « Coutant », ils développent des techniques communes à la télévision et au cinéma et explorent une vision brute du monde qui nourrira leurs films de fiction<sup>7</sup>.

En 2010, Marthe Porret met en évidence l'existence d'un autre chaînon manquant dans le processus de formation du Groupe 5: les dramatiques de télévision. En effet, tous les films du collectif ont été sélectionnés par le directeur du Service dramatique, Maurice Huelin, et diffusés le vendredi soir dans sa case de programmation *Spectacle d'un soir*. Claude Goretta, Jean-Jacques Lagrange et Michel Soutter y ont également écrit et réalisé des œuvres de fiction avant, pendant et après le Groupe 5<sup>8</sup>. Ce constat, qui fera l'objet du présent article, soulève toutefois un paradoxe puisque l'activité du Service Dramatique semble très loin d'avoir constitué un terreau favorable à l'émergence d'un cinéma d'auteur. Alors que les membres du Groupe 5 réalisent des films centrés sur des thèmes de la réalité contemporaine et filmés avec du matériel léger, les dramatiques de la TSR suivent jusqu'au milieu des années 1970 des normes de production totalement opposées.

En janvier 1955, la jeune télévision romande tout juste fondée produit ses premières dramatiques. Si leurs réalisateurs s'inspirent alors de plusieurs techniques cinématographiques – un tournage en studio avec décors ainsi qu'un travail d'éclairage et de mise en scène – ce sont les modes de réalisation empruntés à la télévision française qui fondent les caractéristiques du genre à la TSR. Sur le modèle esthétique des *Buttes Chaumont*, André Béart, Jean-Jacques Lagrange, Raymond Barrat et Paul Siegrist privilégient un tournage en continuité *live*, un montage immédiat et l'utilisation du répertoire théâtral<sup>9</sup>. La dramatique, genre télévisuel par excellence, demeure ainsi associée à « l'affirmation d'un langage spécifique de la fiction en studio autre que celui de la narration cinématographique »<sup>10</sup>. Les investissements techniques et logistiques de la TSR s'alignent également sur la configuration des grands studios parisiens. Le développement progressif des studios de télévision romands accompagne ainsi la professionnalisation du service scénique

de l'organisme et la mise en place de décors toujours plus grands et sophistiqués<sup>11</sup>. (Fig. 1...2)

Cette réplique suisse romande du style des *Buttes Chaumont* est pourtant loin d'être totale. Au sein d'un organisme de télévision doté d'une audience régionale, d'un budget limité et de ressources techniques et humaines considérablement réduites, les réalisateurs peinent à rivaliser avec leurs homologues français. Cette étude reviendra sur les difficultés que le genre a posées à l'institution romande et montrera comment celles-ci ont pu contribuer à la création du Groupe 5. Contraint de développer une politique plus adaptée aux moyens dont il dispose, le Service Dramatique s'est peu à peu détaché du modèle de la télévision française et a favorisé en son sein le développement de méthodes de production originales et de formes d'expression plus souples. Deux évolutions nous intéressent particulièrement ici : l'émergence de collaborations inter-médiatiques et les conditions de développement de films d'auteur.

## LE SERVICE DRAMATIQUE DE LA TSR : UNE CRÉATION ANARCHIQUE

La dramatique possède à la TSR un service et une programmation qui lui sont dédiés. Pour autant, ce genre de télévision n'a pas fédéré les réalisateurs autour d'un langage commun. Débutant à la TSR comme assistant-réalisateur en 1958 puis producteur d'émissions littéraires, Maurice Huelin est nommé en 1962 à la tête du Service Dramatique par René Schenker. Ce jeune chef de service adopte une politique pragmatique basée sur une grande confiance donnée aux réalisateurs :

Le principe pour nos productions, c'était de laisser une certaine liberté voire une grande liberté au réalisateur, de se mettre d'accord sur des textes soit inédits soit du répertoire ; ne jamais leur imposer quelque chose. Ils étaient plus âgés que moi, je ne me voyais pas leur imposer un texte. Il fallait les laisser faire. [...] Il n'y avait pas d'imposition. C'était une politique un peu facile mais qui permettait aux gens de s'exprimer et d'éclorre.<sup>12</sup>

La faible part de la production « maison » rend d'autant plus difficile la mise en place d'une véritable stratégie de création. Disposant d'un budget en moyenne quatre fois moins élevé que celui de la télévision française<sup>13</sup>, la TSR ne peut produire qu'une seule dramatique par mois. Pour Maurice Huelin, « ces difficultés inhérentes à des moyens inférieurs au but poursuivi [engendrent une] incapacité de fait de réaliser une politique complète, donc cohérente »<sup>14</sup>. La démarche du directeur consiste donc à varier au maximum les types de production<sup>15</sup>. Cette non-politique, comme il la décrit rétrospectivement, contraste avec le cadre esthétique bien défini qui entoure le style des *Buttes Chaumont*. L'écart entre ces deux discours de création, l'un centré sur la recherche d'une diversité dans la production, l'autre sur son unité, révèle en fait deux modèles bien distincts des dramatiques de télévision. Perçues comme un outil

<sup>11</sup> Jean-Jacques Lagrange, « L'âge d'or des dramatiques », 2 mars 2014. Disponible en ligne : [www.notrehistoire.ch](http://www.notrehistoire.ch).

<sup>12</sup> Entretien de Maurice Huelin réalisé par Marthe Porret, 3 février 2010, Genève.

<sup>13</sup> Le coût moyen d'une dramatique oscille à la TSR entre 15'000 et 30'000 francs suisses mais peut aller jusqu'à 100'000 francs à la télévision française. Conférence de René Schenker lue par Jean-Jacques Lagrange lors du séminaire d'étude des Eglises, 17 et 19 mai 1958, Fonds Religion – Séminaires/ Rencontres 1958–1979, RTS.

<sup>14</sup> Maurice Huelin, « Politique de création à la télévision », *Les Cahiers de la Radio-Télévision Suisse Romande. Créations. Théâtre. Musique*, n° 1, 1er décembre 1979, p. 9. Le même constat est dressé pour la télévision belge. Voir Martine Tollet, « Le théâtre à la télévision en Belgique », dans Gilles Marsolais (éd.), *Théâtre et télévision*, Paris, Unesco Paris, 1973, p. 145.

<sup>15</sup> Entretien de Maurice Huelin réalisé par Marthe Porret, *op. cit.*



Fig. 3. Photo de tournage de la dramatique *Sous peine de mort* (1960). Première dramatique filmée réalisée par Gilbert Bovay, «Ma vie Radio-TV», Album de Jean-Jacques Lagrange, non publié, 2019, p. 5.

de légitimation d'une «jeune» télévision face à son «grand frère» du cinéma, les dramatiques françaises sont investies d'une fonction symbolique forte : incarner la singularité d'une esthétique télévisuelle et une forme d'expression qui lui est propre. Au contraire, la marge de manœuvre laissée par Maurice Huelin aux réalisateurs romands valorise, entre d'autres modes d'expression, la recherche d'un langage cinématographique. Dans un paysage audiovisuel helvétique dépourvu d'une industrie du cinéma, tant le producteur que les réalisateurs de dramatiques appréhendent la télévision comme un espace de création ouvert à la libre exploration de modes d'expression inter-médiatiques.

Au début des années 1960, l'introduction de la pellicule 16mm au sein des deux institutions télévisuelles met en évidence leurs différents positionnements à l'égard du cinéma. En effet, le film 16mm permet non seulement un travail sur pellicule mais aussi un tournage plan par plan avec une seule caméra. Ces deux évolutions techniques ouvrent ainsi des possibilités nouvelles d'éclairage et de montage, plus proches de modes de réalisation cinématographiques. À la télévision française, la technique génère une grande diversité de réactions. Considérée comme un obstacle à l'élaboration d'une esthétique télévisuelle, la technique se voit rejetée au profit de la vidéo puis utilisée pour développer des formes d'expression à rebours du modèle cinématographique dominant<sup>16</sup>. À cette controverse française s'oppose en Suisse romande un certain consensus autour de la technique film et de ses usages. Maurice Huelin répond au souhait des réalisateurs de tourner des dramatiques filmées et consacre dès 1960 une part de son budget au tournage d'un film de long métrage par année<sup>17</sup>. En outre, le film n'est pas accueilli par les réalisateurs comme un «compromis idéal»<sup>18</sup> entre la pellicule 35mm – outil suprême des cinéastes – et les contraintes techniques posées par la dramatique vidéo mais bien comme l'opportunité de développer une esthétique de cinéma. Ainsi, la politique du Service dramatique de la TSR a accompagné et soutenu les aspirations cinématographiques de ses réalisateurs. De 1960 à 1968, Gilbert Bovay, Jean-Jacques Lagrange, Jean-Claude Diserens et Claude Goretta ont pu tourner en 16mm et en son direct plusieurs dramatiques.<sup>(Fig.3)</sup>

## UNE FICTION «MADE IN SWITZERLAND»

«Rivaliser avec le cinéma, avec les armes... du cinéma»<sup>19</sup>, tel pourrait être le credo des dramatiques françaises. La TSR nourrit cependant des ambitions bien différentes. En effet, le poids des émissions françaises dans la programmation de la TSR, contrainte de compenser ses moyens réduits de production par une forte politique d'achats, incarne pour ses dirigeants une concurrence bien plus rude. Dès les années 1960, les injonctions à produire une expression dramatique plus directement liée à la vie du pays se multiplient<sup>20</sup>. À cet égard, l'orientation du Service dramatique vers une politique de fiction davantage liée à la réalité helvétique rejoint les aspirations des réalisateurs romands. Alors que les dramatiques filmées constituent pour les réalisateurs français l'opportunité d'explorer plus largement les ressources du studio, leurs homologues suisses romands, forts de leur expérience dans

<sup>16</sup> Voir pour la télévision française, Jérôme Bourdon, «Film ou vidéo», *Techniques & Culture*, n°54–55, 2010, pp.651–669, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/tc/5027>. Pour la Grande-Bretagne, voir Douglas McNaughton, «Video Film Recording: A New Production Paradigm For 1960s BBC Drama», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol.34, 2014, pp.390–404.

<sup>17</sup> Les ressources humaines et logistiques limitées de la TSR empêchent la mise en place d'une production plus régulière de dramatiques filmées. Jean-Jacques Lagrange, «Films long-métrages produits par la TSR», 2018, p.1, article non publié, archives personnelles de Jean-Jacques Lagrange.

<sup>18</sup> Jérôme Bourdon, *op. cit.*

<sup>19</sup> Gilles Delavaud, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950–1965)*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2005, p.142.

<sup>20</sup> Nicole Gysin, «Qualität und Quote – Der Kulturauftrag der SRG», dans Theo Mäusli et Andreas Steigmeier (éd.), *La radio et la télévision en Suisse: Histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1958–1983*, Baden, Hier+Jetzt Verl. für Kultur und Geschichte, 2006, sous-chapitre 4.2.2, pp.282–288.



Fig. 4-5. Affiches des *Arpenteurs* (1972) et de *La Lune avec les dents* (1966), réalisés par Michel Soutter.

le reportage télévisé, profitent du développement du matériel léger et de la pellicule pour tourner en extérieur. Gilbert Bovay filme dès 1960 sa première dramatique sur l'île de Porquerolles, Jean-Jacques Lagrange réalise en 1962 *Le Doute* sur les bords du Léman et Claude Goretta tourne l'année suivante *La miss à Raoul* à Genève.

Cette pratique conduit à renforcer l'aspect authentique des dramatiques en valorisant notamment des paysages suisses. Leur réalisation s'avère néanmoins particulièrement inadaptée aux contraintes financières et logistiques de la TSR<sup>21</sup>. Le coût élevé que représente le tournage d'une dramatique filmée reste peu abordable pour la petite structure. De plus, la priorité est donnée à l'amortissement du grand studio Carl-Vogt, spécialement aménagé en 1955 pour les dramatiques en studio. Dès le milieu des années 1960, le Service Dramatique recherche donc des alternatives pour intensifier la production des dramatiques filmées. À ce titre, les coproductions avec les télévisions francophones développées par Maurice Huelin donnent lieu à l'adaptation de plusieurs romans de l'écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz. Claude Goretta réalise *Jean-Luc persécuté* en 1966, suivi par Jean-Claude Diserens qui adapte l'année d'après *Le Garçon savoyard*. À ce type de collaboration internationale s'en ajoute une seconde, cette fois inter-médiatique : en 1966, Michel Soutter réalise en format 16mm et avec du matériel de télévision son premier long métrage cinématographique, *La Lune avec les dents*. Pour Maurice Huelin, cette initiative personnelle menée par un réalisateur de la TSR constitue une autre opportunité d'externaliser la production de dramatiques filmées :

Se basant sur l'expérience faite par un jeune réalisateur, Michel Soutter, qui vient de tourner en un mois, avec un mini-budget, et une équipe très réduite [...], *La Lune avec les dents*, Maurice Huelin a présenté un projet intéressant : il s'agirait d'assurer dès l'année prochaine, et dans ces mêmes conditions, le tournage de deux ou trois films, d'après des scénarios originaux<sup>22</sup>.

Une telle ouverture de la TSR aux essais cinématographiques de ses réalisateurs est également suggérée par la presse. L'initiative pionnière de Michel Soutter offre en effet à la télévision la possibilité de valoriser ses meilleurs éléments sans davantage d'investissement : « Un film comme *La lune avec les dents* coûte en gros ce que dépense la TV romande pour une « dramatique » ordinaire. Pourquoi ne miserait-elle pas de temps à autre sur l'audace en donnant carte blanche à de jeunes cinéastes ? »<sup>23</sup>. Ainsi, le préachat d'un film de cinéma au prix d'une dramatique permet non seulement à Maurice Huelin de disposer d'une fiction cinématographique suisse de qualité pour un coût égal à celui d'une dramatique mais également de pallier le manque de personnel disponible en investissant des moyens de production extérieurs. En définitive, cette collaboration témoigne d'une ambition caractéristique du Service Dramatique de la TSR : rivaliser avec les « grandes » télévisions avec les armes... du cinéma<sup>24</sup>. (Fig. 4...5)

<sup>21</sup> La dramatique filmée ne représente qu'une très faible proportion de la production du Service jusqu'à la fin des années 1970. Voir Jean-Jacques Lagrange, « Films long-métrages produits par la TSR », *op. cit.*

<sup>22</sup> Reginald, « Dès 1968, les « dramatiques » le vendredi et même des œuvres originales et suisses », *Tribune de Lausanne*, 14 mai 1967.

<sup>23</sup> Jacques Pilet, « Quand un réalisateur de TV fait du cinéma », *Feuille d'avis de Lausanne*, 28 juin 1967.

<sup>24</sup> Sur la question de l'identité nationale dans le discours filmique, voir Maria Tortajada, « Du « national » appliqué au cinéma », *1895*, n° 54, 2008, pp. 9-27.





Fig. 6-7. Scènes de tournage de la dramatique *Vivre ici* réalisée par Claude Goretta en 1969.  
Fonds archives photos – RTS, [www.rts.ch/archives](http://www.rts.ch/archives).

Les dramatiques romandes n'échappent pas à la comparaison avec les émissions françaises, également diffusées dans le programme *Spectacle d'un soir*. Pour affirmer la valeur d'une production télévisuelle suisse face au modèle de qualité d'une « grande » télévision étrangère, le Service Dramatique oriente ses axes de production vers la création originale. En effet, la dramatique française reste avant tout un art de l'adaptation. Autrement dit, il s'agit d'inventer les formes les plus appropriées pour transposer des pièces de théâtre ou des œuvres de littérature sur le petit écran. Les moyens techniques mis à la disposition des réalisateurs français leur permettent ainsi de valoriser leur maîtrise de l'outil télévisuel, la virtuosité de leur réalisation ainsi que la richesse de leur langage visuel<sup>25</sup>. À l'inverse, les conditions précaires de la TSR limitent considérablement les aspirations des réalisateurs suisses en la matière<sup>26</sup>. En 1971, Roger Gillioz fait d'ailleurs part de sa frustration au Service technique lorsqu'il souhaite adapter pour le petit écran la pièce *Comte Öderland* de l'écrivain alémanique Max Frisch :

Je suis extrêmement déçu de voir que mon désir de monter des pièces plus importantes par leur distribution et plus compliquées de par leur facture en général n'est absolument pas payant. Les efforts que j'ai déployés pour présenter une œuvre que je juge exceptionnelle semblent donc inutiles. Pour la production, il aurait été plus simple que je monte une pièce à deux ou quatre personnages, ennuyeuse et insipide, mais qui aurait été réalisée – chose si importante semble-t-il – parfaitement dans les temps prévus<sup>27</sup>.

À la télévision française, le créateur est donc « celui qui trouve une solution aux nécessités contradictoires du petit écran »<sup>28</sup>. Face aux limites logistiques de la TSR, Maurice Huelin valorise quant à lui le contenu original de la dramatique sur la forme de sa transmission. Ses réalisateurs s'intéressent aussi très tôt aux histoires originales proposées par des auteurs romands de théâtre ou de radio<sup>29</sup>. Ces collaborations donnent d'ailleurs lieu à la formation de nombreux binômes de création<sup>30</sup> qui initient progressivement les réalisateurs à la pratique de l'écriture. Claude Goretta travaille notamment avec les auteurs Georges Haldas et Walter Weideli à l'élaboration de ses fictions originales puis écrit en 1969 son premier scénario, *Vivre ici*. Michel Soutter, poète et écrivain avant d'être réalisateur, profite également de l'espace d'expression personnelle offert par Maurice Huelin pour écrire une dizaine de dramatiques<sup>31</sup> :

Il nous suffisait donc en quelque sorte, d'aider les vrais talents à s'exprimer. Et c'est ainsi, dans la mesure où ils pouvaient peu à peu faire des films, que certains de ces réalisateurs se sont mis à écrire leurs propres sujets, en toute liberté, qu'ils sont devenus des auteurs complets – plume et caméra mêlées – et que nous avons vu naître ce que nous appellerons des films d'auteurs.<sup>32 (Fig.6\_7)</sup>

<sup>25</sup> Jean-Jacques Ledos, « L'école des Buttes-Chaumont et l'épopée du direct », *Bulletin du comité d'histoire de la télévision*, 3 juin 1998, p. 27.

<sup>26</sup> Problématique également abordée pour le cas flamand. Voir Alexander Dhoest, « Quality and/as National Identity: Press Discourse on Flemish Period TV Drama », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, n° 3, 2004, pp. 305–324.

<sup>27</sup> Lettre de Roger Gillioz à Jean-Jacques Demartines, 26 février 1971, Fonds dramatiques, boîte 2, 1970–1971, RTS.

<sup>28</sup> Roger Vailland, *Cahiers de la télévision*, n° 1, décembre 1962, p. 21, cité dans Gilles Delavaud (éd.), *op. cit.*, p. 14.

<sup>29</sup> René Schenker, « En faveur d'œuvres suisses originales », *Radio-Télévision Je vois tout*, 29 mai 1969.

<sup>30</sup> Citons André Béart et Samuel Chevallier, Jean-Jacques Lagrange et le scénariste français Jean-Louis Roncoroni ou encore les couples que forment, dans la vie privée comme professionnelle, André et Andrée Béart, Krassimira Rad et René Roulet.

<sup>31</sup> Les dramatiques écrites par Michel Soutter sont listées dans la rubrique « La lune avec les dents » dans Henri Dumont et Maria Tortajada, *op. cit.*, pp. 27–28.

<sup>32</sup> Maurice Huelin, *op. cit.*, p. 10.

<sup>33</sup> François Rochat, « XX<sup>e</sup> Festival du film de Locarno. L'Inconnu de *Shandigor* un film suisse compétitif », *Gazette de Lausanne*, 29 juillet 1967. *La Lune avec les dents* est attendu avec beaucoup d'intérêt pour ceux qui ont suivi le travail de son auteur à la télévision.

<sup>34</sup> François Rochat, « Le 7e art suisse a pris un bon départ », *Gazette de Lausanne*, 5 août 1967.

<sup>35</sup> Claude Vallon, *op. cit.*, p. 14.

Le Service Dramatique de la TSR a non seulement contribué à la production de films d'auteur mais a également participé à l'émergence d'un cadre propice à leur réception. Les premiers longs métrages de Michel Soutter sont d'autant mieux reçus par le public romand qu'ils s'inscrivent dans le prolongement du travail télévisuel du réalisateur<sup>33</sup> :

En parcourant la presse suisse, on constate également un certain clivage linguistique, sinon régional : les journaux alémaniques font des réserves sur [son film] alors que les Romands considèrent l'œuvre de Soutter comme une promesse [...]. Cette différence s'explique peut-être par le fait que les Romands ont pu suivre toute l'évolution de la carrière [du réalisateur] à la télévision, alors que les journalistes suisses alémaniques ont probablement été surpris.<sup>34</sup>

La réception antagoniste du film de Michel Soutter d'une région linguistique à l'autre dévoile en effet le rôle joué par la télévision dans la formation progressive d'un public de cinéma romand, curieux de découvrir les premiers longs métrages cinématographiques d'un réalisateur dont ils ont suivi le travail à la TSR et apte à entrevoir son potentiel de cinéaste.

Perçu comme le point de départ d'un nouveau cinéma suisse, le Groupe 5 a suscité de nombreuses attentes dans le paysage audiovisuel helvétique. Le caractère éphémère de la structure de production a ensuite alimenté un discours critique à l'égard de la télévision et a réduit le collectif à la « plateforme d'un moment »<sup>35</sup>. En retraçant sa genèse, cet article a souhaité renverser la perspective en proposant une histoire télévisuelle du nouveau cinéma suisse. Si les films du Groupe 5 inaugurent un nouveau style cinématographique, ils incarnent également l'apogée d'une libre politique de création du Service dramatique de la TSR. En outre, les modes de fonctionnement du collectif n'instaurent pas un rapprochement officiel entre les deux industries médiatiques mais profitent d'une direction allégée et personnalisée incarnée par Maurice Huelin. Les conditions de possibilité de cette collaboration inter-médiatique résultent enfin de multiples processus d'adaptations aux contraintes de production d'une « petite » télévision et répondent ainsi à une problématique spécifiquement télévisuelle.