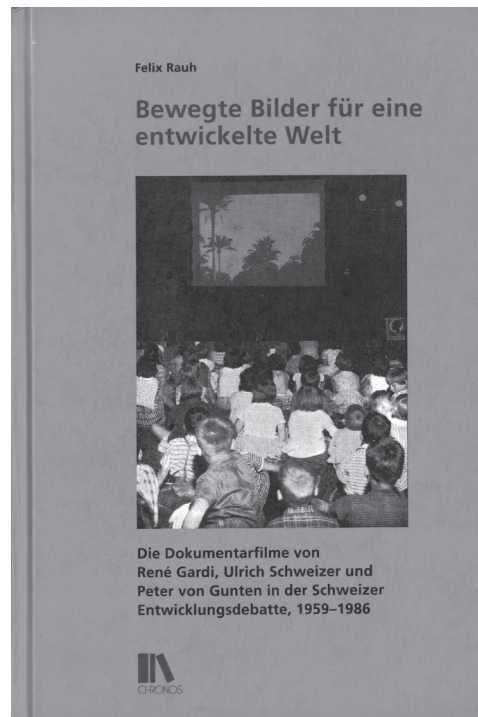


Isabel Krek

Compte rendu de

Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959-1986 de Felix Rauh, Zurich, Chronos, 2018



LE TITRE DE L'OUVRAGE DE FELIX RAUH, *Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959-1986* [Images animées pour un monde développé. Les films documentaires de René Gardi, Ulrich Schweizer et Peter von Gunten dans le débat sur le développement

en Suisse, 1959-1986], soulève une première interrogation, liée à la signification de l'expression «pour un monde développé» («entwickelte Welt») employée ici. L'objectif des images animées est-il de venir en aide aux pays en voie de développement grâce à la diffusion de films par des organisations humanitaires en Suisse? Ou s'agit-il plutôt ici d'adresser ces images, prises par les réalisateurs étudiés dans cet ouvrage, à l'intention du public suisse, c'est-à-dire du «monde développé»? Cette interrogation se poursuit à la vue de l'illustration du livre en première de couverture: elle montre deux photographies monochromes, juxtaposées verticalement, suggérant une continuité spatiale entre leurs représentations. La partie supérieure présente un écran sur lequel un film est projeté; la partie inférieure montre l'image en noir et blanc d'un groupe d'enfants de dos, découpée de sorte qu'il n'est pas possible de voir ce que les enfants regardent, bien que le montage des deux images implique qu'il s'agit de l'écran. La troisième de couverture nous renseigne sur la nature de ces illustrations, qui représentent une projection de films pour enfants dans le cadre du projet humanitaire «Dahomey-Aktion», organisé par l'Union suisse des coopératives de consommation (Verband Schweizerischer Konsumvereine, VSK). Cette information livre ainsi une indication, que l'introduction viendra préciser: le livre se concentre sur l'impact du film documentaire sur le débat autour du développement en Suisse.

Felix Rauh s'est penché sur ce sujet en examinant ce qu'il considère comme une forme filmique sous-représentée dans les études du cinéma suisse, à savoir le film documentaire à des fins humanitaires et ses manifestations dans l'espace germanophone, à travers trois études de cas. Il se concentre sur les cinéastes suisses René Gardi, Ulrich Schweizer et Peter von Gunten, qui ont tourné, pendant les années 1959-1986, des films de commande pour des institutions humanitaires telles que Helvetas, Pain pour les frères (Brot für Brüder, BfB), Union suisse des coopératives de consommation (USC), l'Entraide protestante suisse (EPER), et la Coopération des Églises et missions protestantes en Suisse, dans le but de promouvoir leurs projets humanitaires. Selon Rauh, cette filmographie occupe une place trop marginale dans l'historiographie du cinéma, puisque les «recherches sur l'importance du documentaire dans le débat sur le développement [manquent] jusqu'ici largement» (p. 18), une hypothèse à laquelle l'auteur répond grâce à ce livre, qui est tiré de sa thèse de doctorat rédigée dans le cadre du projet FNS «Aussereuropäische

Kulturen in Reisefotografien und Dokumentarfilmen des deutschsprachigen Raums, 1924-1986» [Cultures non européennes dans les photographies de voyage et les films documentaires de l'espace germanophone, 1924-1986], projet dirigé par le prof. Aram Mattioli de l'Université de Lucerne).

Le livre est divisé en trois parties qui proposent respectivement une étude du contexte historique de la production des films documentaires dans le cadre de la coopération au développement en Suisse (partie I), une présentation des trois cinéastes choisis par Rauh comme représentatifs de ce type de pratique (partie II) et une analyse approfondie des motifs principaux employés dans leurs films en vue de représenter les obstacles au développement (partie III). Quant à la périodisation de sa recherche, les bornes chronologiques sont établies en fonction de la date de deux films: *Mandara* (1959) de René Gardi et *Vozes da alma* (1986) de Peter von Gunten. Ces dates représentent pour Rauh le début du débat autour du développement et la fin de la production de films engagés sur ce sujet – car, d'après l'auteur, *Vozes da alma* marque le passage d'un mode de tournage qui impliquait activement les sujets filmés à une posture désengagée, le cinéaste se positionnant désormais comme un observateur « ignorant » (l'objectif du film de von Gunten n'étant plus de former la conscience du spectateur, mais de se laisser guider par tout ce qui arrive face à la caméra, le cinéaste adoptant alors le regard d'un « ethnologue » plutôt que celui d'un « avocat »). Les références aux films en tant que points de repère structurent également les chapitres consacrés à l'œuvre des cinéastes en question.

Comme son titre l'indique (« Dokumentarfilme in der Entwicklungszusammenarbeit: Themen, Produktionsbedingungen, Verbreitungs-kanäle »), la première partie passe en revue les thèmes, les conditions de production et les canaux de distribution des films documentaires dans la coopération au développement. Dans le premier chapitre, Rauh procède par ordre chronologique: l'accent est d'abord mis sur le débat autour du développement en Suisse, entamé à partir des années 1950 et amplifié au cours des décennies suivantes. L'emploi du film documentaire dans ce cadre est abordé en soulignant l'importance des films présentés à l'Expo 64; l'auteur analyse, par exemple, comment l'Expo a été exploitée comme une plateforme afin de rendre ces films visibles, assumant ainsi une importante fonction de médiation en raison du grand nombre de

visiteurs dans un court laps de temps. La critique de l'idée de progrès qui s'élève alors y trouve également sa place. Le deuxième chapitre de cette première partie se concentre sur les dimensions politiques et les champs d'action de l'aide au développement, ainsi qu'aux conditions préalables à l'intégration des films comme matériel promotionnel. Ensuite, Rauh adopte une approche d'historien des médias et revient à la diffusion des films, en les classant toutefois dans le nouveau domaine de la télévision. L'auteur traite cette dernière comme un nouveau média, emblématique de la « télé-vision » – le « regard lointain » –, qui a contribué au succès de la diffusion des documentaires de développement, ainsi qu'à la création des conditions politiques et socio-économiques nécessaires pour la production des films. En particulier, l'importance des réseaux de distributeurs liés à l'église, tels que ZOOM et Selecta, qui ont joué un rôle important dans la distribution des films au sein de la zone germanophone, est ici mise en évidence. Rauh profite de ce passage pour identifier d'autres acteurs de ce débat, notamment Henry Brandt et ses films, Hans Schlumpf avec *TransAtlantique* ou Safi Faye, ainsi que d'autres jeunes cinéastes qui, toutefois, ne sont pas mentionnés plus loin et sur lesquels le lecteur aurait aimé en apprendre davantage.

Le regard éclairant de l'auteur sur le contexte historique et socio-culturel garantit une introduction accessible et offre une base solide pour une discussion approfondie du positionnement des trois cinéastes dans la deuxième partie, où Rauh prend les films-clés des réalisateurs comme point central de leur travail dans la coopération au développement. Les trois cinéastes sont présentés par Rauh comme des « pionniers du film utilitaire », thèse qui sera développée par la suite. Dès le début, Rauh met en avant la résonance de leurs œuvres à leur époque, la persistance du thème du développement dans leur travail ainsi que l'engagement des cinéastes hors de leurs activités cinématographiques. En outre, leur réflexion sur les diverses modalités de représentation d'un tel sujet, reconstituée par le travail minutieux de Rauh à partir des sources disponibles, complémente les arguments de l'auteur visant à justifier sa sélection des études de cas. Par le biais des notes en bas de page et d'une annexe détaillée, l'ouvrage met à la disposition de ses lecteurs un ensemble de sources très variées, comme en atteste l'analyse de nombreux échos de presse du magazine *Zoom*, du *Bund*, de la *NZZ*, mais aussi des procès-verbaux et surtout des lettres personnelles des cinéastes, que Rauh inclut de

manière critique dans l'exposition de son étude. Il ne se contente ainsi pas de situer au plus juste ses sources, il propose également une analyse des discours.

Rauh arrive à transmettre au lecteur les mécanismes qui déterminent non seulement l'esthétique des films eux-mêmes – en questionnant leur authenticité et leur valeur documentaire (voir l'exemple de *Mandara* de Gardi, où il explique à propos de la bande son, à la page 75 : « Le mixage musique-bruitage sert à la construction du caractère authentique [du film], car il répond aux attentes des autres mondes sonores sans souci de synchronisation ») – mais, de manière plus générale, les stratégies des organisations humanitaires. Grâce à ce remarquable travail sur les archives, Rauh brosse un tableau complet des protagonistes et de leurs parcours respectifs. Il identifie René Gardi comme un ethnographe reconnu et un expert en développement qui, grâce à sa formation d'entrepreneur, a produit une œuvre destinée à la fois au grand public et aux « spécialistes ». Cela légitimait sa position d'« expert », et bien que sa popularité lui permît d'agir comme un médiateur important, Rauh ne manque pas de s'attarder sur certains échecs dans la carrière de Gardi. Avec Schweizer, l'auteur s'attache à combler une lacune encore plus importante dans l'historiographie du cinéma suisse, puisque ce dernier était jusqu'à présent « presque exclusivement mentionné dans les travaux sur l'histoire du cinéma suisse en relation avec René Gardi » (p. 103). Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est que Rauh relie la carrière de Schweizer à d'autres personnalités de l'époque (Dölf Rindlisbacher, Al Imfeld, etc.), et met au jour des conflits institutionnels internes que Schweizer est censé avoir déclenchés. De même, Rauh reprend la notion d'« auteur » à propos de Von Gunten, assumée par le cinéaste lui-même, introduisant de cette manière encore une catégorie normative – à l'instar de celle de « film utilitaire » – qui ne sera malheureusement pas thématisée ou discutée en détail. En étudiant l'instauration par *Bananera Libertad* – autre œuvre majeure – d'un « nouveau récit du développement » (p. 136), Rauh accorde au réalisateur de ce film une place centrale dans le débat au sujet du développement en Suisse. Pour Von Gunten, déclencher une prise de conscience chez le spectateur est une priorité et ses films s'adressent idéalement à un large public qu'on ne devrait pas décourager par des déclarations trop politiques. Sa participation active à plusieurs débats a certainement contribué à sa notoriété et donc à sa sphère

d'influence. Dans l'ensemble, le portrait dressé est celui d'un cinéaste très engagé, qui a utilisé les médias d'une façon très efficace (par exemple, pour communiquer rapidement ses réponses aux différentes critiques qu'on aurait pu lui adresser) et qui a pu ainsi consolider sa réputation, en employant ce que Rauh appelle une approche d'«avocat». Les résumés courts qui se trouvent à la fin de chaque chapitre de cette partie, sont particulièrement appréciables et donnent au lecteur une bonne vision des thèses centrales de l'auteur.

Enfin, la troisième partie propose une analyse détaillée de films, illustrations en couleur à l'appui. Ainsi, une séparation nette est créée au sein du livre, tant sur le plan du contenu que sur celui des méthodes. Dans les deux premières parties, Rauh a adopté une approche qui se situe entre l'histoire visuelle et la théorie postcoloniale afin de passer d'une évaluation purement esthétique des images à leur analyse en tant que partie intégrante d'une politique d'histoire et de mémoire, tout en se référant également à la théorie documentaire pour évaluer l'importance de la notion d'authenticité dans la réception des films analysés et, *in extenso*, des projets humanitaires auxquels ces derniers ont été rattachés. Or, la troisième partie est consacrée à une analyse formelle, voire esthétique des motifs récurrents représentant les divers obstacles au développement, censés expliquer le décalage en matière de développement qui sépare les deux mondes. L'auteur classe ces motifs en deux catégories: d'une part, les barrières culturelles, d'autre part les facteurs extérieurs au développement. La susceptibilité à la consommation, les méthodes de travail traditionnelles ainsi que la croyance en la magie et le pouvoir des magiciens se trouvent à l'épicentre, *Mandara* faisant une fois de plus figure de référence en contenant tous ces aspects. L'auteur adopte donc une nouvelle perspective, en mettant en avant des critères formels et esthétiques: pour l'analyse du film, il s'oriente d'une part sur les stratégies narratives, d'autre part sur la structure qui organise les images. Rauh privilégie les paramètres de la taille du décor, la conception de l'espace représenté, le montage, la dynamique (un concept relativement vague) et les relations image/son, auxquelles il accorde une importance particulière. Il structure également son analyse selon des motifs narratifs qu'il appréhende comme l'unité structurelle des films.

Dans cette dernière partie, Rauh se permet un avis plus personnel en ajoutant quelques suggestions d'interprétation à la description de

ces motifs. Même s'il ne s'agit en fin de compte que de propositions, elles sont néanmoins formulées sur un ton relativement déterminé, comme ici: à propos du gros plan d'un livre scolaire qui se trouve dans les mains d'un élève (p. 188), l'auteur postule: « Cela suggère que les deux jeunes devraient effectivement se mettre à apprendre », en ne laissant ainsi que très peu de place pour une interprétation différente. Si ces analyses peuvent sembler normatives, le lecteur est néanmoins disposé à les accepter grâce à la rigueur des recherches qui ont précédé cette dernière partie. Qui plus est, cette réorientation méthodologique représente un point fort du livre, qui permet non seulement une problématisation historique mais aussi une conceptualisation analytique du film et une contextualisation des œuvres réalisées. Cette dernière partie fournit alors une synthèse pour le lecteur dont la véritable valeur consiste en la mise en évidence de liens stylistiques entre les films des trois réalisateurs en question, proposant ainsi un enrichissement considérable de l'historiographie du cinéma suisse.