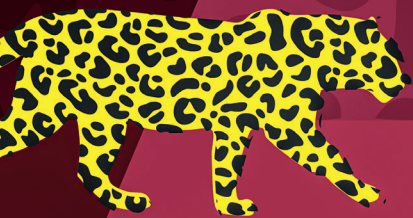


Collection **POLITIQUE ET
ÉCHANGES CULTURELS**

CYRIL **CORDOBA**

DÉSACCORDS À LOCARNO

Une histoire politique du
Festival international du film
(1946-1991)




**EDITIONS
ALPHIL**
PRESSES
UNIVERSITAIRES
SUISES

DÉSACCORDS À LOCARNO

**UNE HISTOIRE POLITIQUE DU FESTIVAL
INTERNATIONAL DU FILM (1946-1991)**

CYRIL CORDOBA

DÉSACCORDS À LOCARNO

**UNE HISTOIRE POLITIQUE DU FESTIVAL
INTERNATIONAL DU FILM (1946-1991)**

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2026

Rue du Tertre 10

2000 Neuchâtel

www.alphil.ch

ISBN papier 978-2-88930-822-4

ISBN PDF 978-2-88930-823-1

ISBN epub 978-2-88930-824-8

DOI 10.33055/ALPHIL.00701

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2026-2028.

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons : elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Illustration de couverture : © mozka.

Note sur l'emploi du langage inclusif

Dans ce travail, le masculin n'est employé que pour désigner des groupes de personnes dont il a été établi qu'ils n'étaient pas mixtes. Par exemple, j'utilise le terme de « dirigeants » jusque dans les années 1970, car les fonctions de cadres au sein du Festival de Locarno (FFL) étaient toutes occupées par des hommes¹. En revanche, j'opte pour celui d'« organisateur·rices » dès ses premières années, car des femmes y travaillaient déjà dans des secteurs tels que le secrétariat, la décoration ou l'accueil.

Par ailleurs, dans les archives consultées au cours de mes recherches, je n'ai relevé la présence d'aucune distributrice, ni d'aucune exploitante au sein du comité des associations professionnelles de la branche en Suisse. C'est pourquoi un substantif masculin est privilégié pour évoquer chacune de ces corporations, soit séparément, soit sous la dénomination commune de « professionnels du marché du film ». Cela ne dénote pas une absence de femmes dans ces secteurs d'activité, mais indique qu'il est question des représentants officiels de ces organisations. Il en va de même pour les groupes tels que Pro Locarno et la désignation de « promoteurs » touristiques.

¹ L'emploi de la majuscule dans « Festival » sera réservé à l'institution festivalière, en tant que personne morale, tandis que la forme « festival », avec une minuscule, servira à désigner la manifestation, en tant qu'événement.

Remerciements

Une recherche historique ne peut se faire sans archives. Je tiens donc tout d'abord à remercier les personnes et les institutions qui m'ont permis de récolter la matière première de ce travail : l'*Archivio di Stato del canton Ticino*, à Bellinzzone, et le Centre de recherche et d'archivage de la Cinémathèque suisse, à Penthaz, ainsi que la *Deutsche Kinemathek*, à Berlin, et les Archives fédérales suisses à Berne. Merci également aux témoins qui ont accepté de répondre à mes questions, en visio, par emails ou en personne. Ce travail a aussi bénéficié de l'appui du Festival du film de Locarno, qui m'a permis d'accéder à ses archives et d'utiliser ses riches documents photographiques dans mes communications scientifiques. Je remercie par ailleurs ceux qui m'ont autorisé à utiliser leurs photographies comme illustrations dans ce livre.

Le lancement de ce projet a été soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) à travers une bourse *Early Postdoc Mobility* qui m'a permis de passer une année à Berlin, en 2021. Je remercie pour cela Sebastian Conrad, qui m'a ouvert les portes du *Friedrich-Meinecke-Institut* à la *Freie Universität*, ainsi que Caroline Moine pour ses précieux conseils. Avant cela, j'ai eu la chance de pouvoir poser les bases de cette recherche à la section d'histoire de l'Université de Lausanne (Unil) grâce à l'accueil de François Vallotton, que je remercie pour sa confiance. Ni mon inscription au chômage ni la pandémie de covid-19 n'ont réussi à ternir mon enthousiasme durant cette période, grâce, entre autres, à la camaraderie de Roxane Gray et de Marie Sandoz, à la bienveillance de Stéphanie Roulin et de Laurent Tissot, ainsi qu'au professionnalisme d'Edith Kunz du programme BNF. Je leur en suis très reconnaissant, tout comme à Laurent Le Forestier, qui s'est toujours montré

disponible pour m'aider à clarifier des idées encore balbutiantes. Merci également à mes collègues du Décanat de la Faculté des lettres de l'Unil pour leur gentillesse lors de mon passage parmi elleux, ainsi qu'à mes comparses Philippe Vonnard, Claire Nicolas et Grégory Quin pour leur fidélité pendant cette période.

Ce texte, qui a été présenté comme thèse d'habilitation à la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg, a bénéficié des retours de Claude Hauser, Caroline Moine, Laurent Le Forestier, Matthieu Gillabert et Caroline Rusterholz : qu'ils et elles soient ici chaleureusement remercié-es pour la richesse de leurs contributions. Avant cela, pour leur relecture de différents chapitres dans des délais que la morale réprouve, je remercie Leïla, Matthieu, Stéphanie, Claire, Anouk et Marie : je conserve bien entendu toute la responsabilité des erreurs qui y demeurent. La rédaction de ce manuscrit a également été nourrie par les conseils de Roland Cosandey et de l'équipe du département d'histoire contemporaine de l'Université de Fribourg, avec qui je suis très heureux d'avoir eu des échanges scientifiques et humains de qualité. Pour leur soutien et leur expertise, je tiens à exprimer toute mon amitié à Pierre, Donia, Cézane, Anouk, Lucia, Lidia et Justine à Fribourg, mais aussi à Solène, Carine et Marie à Lausanne. For having made my stay in Berlin such a memorable experience, my thanks go to Lucy, Egemen, Fatma, Maja, and Christian.

Développer, en parallèle de ce manuscrit, un projet d'histoire publique (lui aussi soutenu par le FNS) m'a beaucoup appris, grâce à l'efficacité et l'esprit d'initiative de Joséphine Métraux, que je remercie chaleureusement. Merci aussi à Clémentine Meyer, qui a relevé le défi de réaliser un documentaire (*Du crypto-communisme à la pornographie*) sur la base d'une ébauche de manuscrit et d'archives peu accessibles. Je pense également à ceux qui m'ont apporté leur aide en tous genres dans la réalisation d'autres projets académiques, pas encore aboutis ou abandonnés en cours de route.

Pour la constance de leur dévouement auquel ces quelques lignes ne peuvent faire justice, je remercie humblement Manuela et Liliane. À Leïla, coéquipière de choc par monts et par vaux, j'adresse toute mon admiration, ma gratitude et mon affection pour ces années de partage et de complicité. Merci aussi à la famille Sahal pour son hospitalité (qui n'est pas calme). Mes pensées vont également aux ex-enfants perdus du littoral neuchâtelois et à ceux qui m'ont accompagné devant et derrière des caméras ces dernières années.

Enfin, pour leurs contributions diverses et variées à la réalisation de ce travail, je rends hommage, sans ordre particulier, à l'Aar, aux VPN, à Mami Pizza, aux itinéraires cyclistes de Suisse Tourisme, ainsi qu'à *Felis catus* pour l'ensemble de son œuvre.

Liste des abréviations

ACSR	Association cinématographique Suisse romande (Équivalent romand du SLV entre 1928 et 1988)
DFI	Département fédéral de l'intérieur
DPF	Département politique fédéral (jusqu'en 1979)
DFAE	Département fédéral des Affaires étrangères (dès 1979)
FFL	Festival du film de Locarno
SLV	<i>Schweizerischer Lichtspieltheater Verband</i> (<i>deutsche und italienische Schweiz</i>) (« Association faîtière des exploitants de cinéma »)
FVV	<i>Filmverleiher-Verband in der Schweiz</i> (1922-1959) (« Association des loueurs de films en Suisse ») <i>Schweizerischer Filmverleiher Verband</i> (dès 1959) (« Association suisse des distributeurs de films »)

Administration du Festival

Présidence	Direction
Camillo Beretta (1946-1956)	Riccardo Bolla (1946-1959)
Enrico Franzoni (1957-1962)	Vinicio Beretta (1960-1965)
Fernando Gaja (1963-1968)	Sandro Bianconi (1966-1970) Freddy Buache (1967-1970)
Luciano Giudici (1969-1980)	Direction collective (1971)
	Moritz et Erika de Hadeln (1972-1977)
Raimondo Rezzonico (1981-1999)	Jean-Pierre Brossard (1978-1981)
	David Streiff (1982-1991)

Introduction

« On le traite soit de “festival rouge”, soit de manifestation touristique. »¹

Le Festival du film de Locarno (FFL), né en 1946, est l’une des plus anciennes manifestations consacrées au 7^e art dans le monde. Disposant aujourd’hui d’un budget de près de 18 millions de francs suisses et attirant chaque été plus de 150 000 personnes, cet événement qui s’est imposé comme le premier rendez-vous cinématographique du pays revendique le statut de capitale mondiale du cinéma d’auteur. Il fait ainsi figure, aux côtés de Cannes, de Venise et de Berlin², de pilier au sein d’une constellation très hétérogène, qui s’étend du *Duhok International Film Festival* (Kurdistan) au *Taipei Golden Horse Film Festival* en passant par le *San Francisco Jewish Film Festival* et le *Pink Life QueerFest* (Turquie). Dans ce paysage, le FFL s’est construit une image à part, moins mondaine et moins politique, mais plus cinéphile. Et ce pour trois raisons.

Premièrement, son ambiance n’a rien de la pompe cannoise ou vénitienne, son intérêt étant « plutôt dans un usage, une pratique un peu différente du festival. Le rythme très décontracté des projections [...] permettant travail

¹ ZEENDER Christian, « Locarno jouit à l’étranger d’un prestige croissant. Mais, en Suisse, on n’a pas encore compris son importance », *Journal de Genève*, 21.08.1976, p. 17.

² Locarno figure parmi les festivals de catégorie A selon la classification de la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF), tout comme (au moment de la publication de ce livre) les festivals d’Annecy, Berlin, Busan, Cannes, Clermont-Ferrand, Goa, Karlovy Vary, Le Caire, Mar del Plata, San Sebastian, Shanghai, Tallinn, Tokyo, Toronto, Varsovie et Venise.

et échanges »³. Deuxièmement, avant que cela ne devienne un lieu commun, il s'est distingué en mettant à l'honneur « des jeunes cinémas nationaux, ou du moins des auteurs de ces cinémas dont on ne parle guère » en Occident⁴, grâce à son ouverture aux pays du bloc de l'Est et du tiers-monde. Mais surtout, d'un point de vue historique, le FFL est le seul festival international compétitif qui n'a pas été créé sur une décision gouvernementale ni repris en main par les pouvoirs publics : il est né d'une initiative privée, de l'industrie du tourisme. Dans ce cas, pourquoi s'intéresser à son histoire politique ? Car derrière son image consensuelle se cachent quatre décennies de scandales et de controverses.

Jusqu'à la direction de David Streiff (1982-1991), le festival de Locarno a en effet été l'objet de violents conflits idéologiques et de rapports de force très musclés. Critiqué tour à tour pour son orientation trop touristique, trop intellectuelle, trop commerciale ou trop subversive, il n'a, durant ses quarante-cinq premières années, jamais réussi à faire l'unanimité au « pays du consensus »⁵.

Les reproches qui lui ont été adressés étaient liés aux efforts des organisateur·rices pour obtenir davantage de marge de manœuvre par rapport à ses principaux partenaires : les promoteurs touristiques tessinois, les professionnels du marché du film (surtout en Suisse alémanique)⁶, et les milieux cinéphiles gravitant autour de la Cinémathèque suisse (en Romandie). Pour surmonter ces difficultés, le FFL a emprunté une voie qui allait à rebours des aspirations des autres festivals internationaux : collaborer plus étroitement avec les autorités gouvernementales. Celles-ci, traditionnellement peu enclines à intervenir dans le domaine de la culture⁷, surtout cinématographique⁸, possédaient leurs propres impératifs, conditionnés par les relations délicates de la Confédération avec le canton du Tessin (en tant que région périphérique

³ TOURNÈS Andrée, « Locarno », *Jeune Cinéma* 107, 1977-1978, p. 37.

⁴ GRELIER Robert, « Locarno 79 », *La Revue du cinéma/Image & Son* 345, 1979, p. 33.

⁵ GUEX Sébastien et SCHNYDER Albert (éd.), *La Suisse, pays du consensus ?*, Zurich, Chronos, 2001 (Traverse 3).

⁶ En raison de la faible production cinématographique helvétique à cette période, l'expression « marché du film » (« *Filmwirtschaft* ») sera préférée ici à celle d'« industrie du cinéma ».

⁷ THÉVENIN Olivier et MOESCHLER Olivier, « The Changing Role of the Cultural State: Art Worlds and New Markets. A Comparison of France and Switzerland », in ALEXANDER Victoria et al. (eds.), *Art and the Challenge of Markets*, Cham, Palgrave, 2018, pp. 125-153.

⁸ Ce n'est qu'en 1963 qu'une première loi reconnaît l'importance nationale des « institutions, organismes et manifestations encourageant la culture et surtout l'éducation cinématographiques ». BIRCHMEIER Wilhelm, *Bundesgesetz über das Filmwesen: Kommentar*, Zurich, Polygraphischer Verlag, 1964, p. 44.



Une projection dans le parc du Grand Hôtel en 1948. © Locarno Film Festival.

et minorité linguistique) et avec les pays extra-occidentaux (en raison de la guerre froide et des décolonisations).

Face aux injonctions contradictoires, et à cause d'un manque de moyens, aménager un « espace autonome » à Locarno sans s'aliéner l'un ou l'autre de ses partenaires dans le champ culturel, politique ou économique relevait de la quadrature du cercle⁹. L'histoire du festival a donc été jalonnée de polémiques, que ce travail mettra en évidence pour démontrer qu'elles étaient autant liées aux œuvres inscrites au programme qu'aux luttes d'influence entourant le FFL. Si ses détracteurs s'en sont pris aux « films de l'Est », aux « films du tiers-monde » et aux « films immoraux » projetés à Locarno, c'était notamment pour dénoncer la volonté de ses dirigeant-es d'en faire un événement qui ne soit pas subordonné à des intérêts extra-cinématographiques. Ces choix parfois radicaux, qui sont fièrement revendiqués par la direction actuelle du FFL, ont joué en sa défaveur et ont affecté sa légitimité jusqu'aux années 1980.

⁹ VOLONTERIO Guglielmo, *Per uno spazio autonomo: Festival internazionale del film di Locarno*, Locarno, Festival international du film, 1977.

Pourquoi donc la transformation du Festival du film de Locarno en une institution culturelle a-t-elle suscité autant de débats, et qu'est-ce que ceux-ci révélaient des tensions politiques et sociales en Suisse ? Pour répondre à cette interrogation, ce travail suivra deux pistes de réflexion : a) quels groupes ont été les moteurs ou les freins à ce processus et quelle vision du cinéma défendaient-ils ; b) quel rôle la programmation de films politiques a-t-elle joué dans la stratégie du FFL, et comment a-t-elle été accueillie par ses différentes parties prenantes ?

Contextualisation

« Locarno, contrairement à ce que beaucoup de gens croient, n'est pas en Italie, mais en Suisse. »¹⁰

Tessin : l'outre-Gothard

D'abord lieu de passage pour les activités de mercenariat et de commerce, la Suisse devient une destination de villégiature au XVIII^e siècle, lorsque les aristocrates britanniques l'intègrent au sein de leur Grand Tour à travers l'Europe¹¹. Au XIX^e siècle, des villes lacustres proches des Alpes, telles que Genève, Lausanne, Montreux et Lucerne, attirent de plus en plus les élites bourgeoises¹². La construction de routes dans les cols alpins (Simplon, Grand-Saint-Bernard et Saint-Gothard) facilite l'accessibilité de certaines régions comme le Tessin, ce « corridor [où] les voyageurs passent [mais où] personne ne s'arrête »¹³.

Canton suisse depuis 1803, le Tessin conserve, au XIX^e siècle, des liens culturels et économiques étroits avec la plaine du Pô (en particulier avec la Lombardie)¹⁴. La création en 1848 de l'État fédéral bouleverse donc cette

¹⁰ DEVARRIEUX Claire, « Servir des intérêts multiples », *Le Monde*, 09.08.1977, p. 1.

¹¹ VINCENT Patrick, *La Suisse vue par les écrivains de langue anglaise*, Lausanne, Savoir suisse, 2009.

¹² HUMAIR Cédric, TISSOT Laurent et LAPOINTE GUIGOZ Julie (éd.), *Le tourisme suisse et son rayonnement international (XIX^e-XX^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2011.

¹³ GAULIS Louis, *Pionniers suisses de l'hôtellerie*, Paudex ; Zurich, Fontainemore ; Office national suisse du tourisme, 1975, p. 183.

¹⁴ GRASS Alexander, *Grenzland Tessin*, Zurich, Hier und Jetzt, 2023 ; GIACOMAZZI Fabio, *Le città importate: espansioni e trasformazioni urbane del Ticino ferroviario 1882-1920*, Locarno, Armando Dadò, 1998.

région entourée « de barrières naturelles et politiques de toutes parts »¹⁵. De tradition catholique conservatrice, le canton se méfie de l'extension des compétences de la Confédération dominée par les forces libérales et radicales¹⁶, et redoute une potentielle germanisation venue de Berne. Culturellement minoritaire et économiquement fragile¹⁷, le canton accuse le gouvernement fédéral de le traiter comme « *il figlio della Serva* » (« le fils de la servante »)¹⁸. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1911 qu'un Tessinois (Giuseppe Motta) accède pour la première fois au Conseil fédéral.

Ces relations ne sont pas facilitées par le percement du tunnel du Saint-Gothard en 1882, qui transforme profondément ce canton pauvre et isolé, divisé en deux par le Monte Ceneri : au nord, le Sopraceneri montagneux (plutôt catholique et conservateur), et au sud la plaine du Sottoceneri (plus urbaine et libérale). Lugano (dans la partie méridionale), dotée d'infrastructures et de lieux de divertissement plus développés, s'impose comme son pôle touristique¹⁹. Quant à Locarno, « rive abrupte où débouchent les vallées montagnardes de la Verzasca, de la Maggia, de l'Onsernone et du Centovalli »²⁰, située hors de la colonne vertébrale ferroviaire reliant Lucerne à Chiasso²¹, elle connaît un développement plus lent et plus tardif. Lieu de pèlerinage pour les fidèles venu-es visiter la Madonna del Sasso (un couvent où la Vierge serait apparue en 1480), la commune attire une clientèle mondaine à partir de la fin du XIX^e siècle²². Celle-ci vient profiter du développement de la navigation sur le lac Majeur et de nouvelles lignes de funiculaire et de chemins de fer.

¹⁵ « *Cicondato di barriere naturali e politiche da ogni lato* ». « Gioiosa sintesi della nostra primavera passerà per Locarno la Festa dei Fiori », *Giornale del Popolo*, 31.05.1952, p. 7.

¹⁶ MARCACCI Marco, « Il Cantone e la Confederazione: la difficoltà di esser ticinesi e svizzeri », in GHIRINGHELLI Andrea (a cura di), *Il Ticino nella Svizzera: contribute sul Ticino duecento anni dopo 1803-2003*, Locarno, Armando Dadò, 2003, pp. 61-109.

¹⁷ MARTINETTI Orazio, « Guido Calgari e l'italianità periclitante », in PIFFARETTI Paolo, *Per Guido Calgari: omaggio in tre atti*, Bellinzona, Biblioteca cantonale, 2021, p. 31.

¹⁸ PLINIO Verda cité par BIANCONI Sandro, RATTI Remigio et CESCHI Raffaello (a cura di), *Il Ticino regione aperta: problemi e significati sotto il profilo dell'identità regionale e nazionale*, Bellinzona; Locarno, Istituto di ricerche economiche; Armando Dadò, 1990, p. 19.

¹⁹ VISCONTINI Fabrizio, *Alla ricerca dello sviluppo: la politica economica nel Ticino (1873-1953). Aspetti cantonali e regionali*, Locarno, Armando Dadò, 2005, pp. 43-44.

²⁰ BILLET Jean, *Le Tessin: un versant méridional des Alpes centrales. Essai de géographie régionale*, thèse de doctorat à l'Université de Grenoble, 1972, p. 420.

²¹ MARTINETTI Orazio, *Fare il Ticino: economia e società tra Otto et Novecento*, Locarno, Armando Dadò, 2013, pp. 83-111.

²² Plusieurs grands congrès internationaux se tiennent à Locarno dans les années 1920, tels que le Congrès espérantiste (1926) et le Congrès mondial de l'éducation nouvelle (1927). VARINI Alfonsito et AMSTUTZ Alberto, *Vicende del turismo locarnese*, Locarno, Società Svizzera degli Albergatori, 1985, p. 153.

Avec l'augmentation des flux touristiques, plusieurs palaces sont construits pour la clientèle cosmopolite de la Belle Époque. Le Grande Albergo, ouvert en 1876, accueille la conférence internationale qui aboutit aux accords de Locarno en 1925²³. La *cittadina sul Verbano* (petite ville au bord du lac Majeur) s'impose ainsi progressivement, après Lugano et Bellinzona, comme l'une des trois principales villes du canton. La douceur de son climat, ses paysages méditerranéens et sa tranquillité en font une destination touristique prisée. Plusieurs villages environnants se transforment eux aussi en stations balnéaires ou en lieux de convalescence, grâce notamment aux efforts d'organismes appelés Pro Loco.

Ces sociétés de développement (ou syndicats d'initiative) apparaissent à la fin du XIX^e siècle « afin d'organiser la promotion touristique et de renforcer le poids des professionnels du secteur auprès des autorités politiques »²⁴. Réunissant les secteurs de l'hôtellerie, de la restauration, des banques et de la bourgeoisie d'affaires locale (en particulier des artisans et commerçants exerçant des mandats politiques), elles visent à promouvoir la région et y aménager des infrastructures attractives²⁵. Ces sociétés d'embellissement s'engagent dans l'aménagement de l'espace public et l'organisation de manifestations culturelles.

Créée en 1892 par le syndic de la ville, Francesco Balli, *Pro Locarno e dintorni* (aussi active dans les communes de Muralto, de Minusio, d'Orselina et de Brione) participe à orner la ville de palmiers et y fait construire des

²³ Ce palace néoclassique de trois étages au rez-de-chaussée monumental est, au moment de sa construction, le deuxième plus grand hôtel du canton. FLÜCKIGER-SEILER Roland, *Hotelpaläste: zwischen Gletschern und Palmen. Schweizer Tourismus und Hotelbau, 1830-1920*, Baden, Hier und Jetzt, 2001 ; FLÜCKIGER-SEILER Roland, *Hotelpaläste: zwischen Traum und Wirklichkeit. Schweizer Tourismus und Hotelbau, 1830-1920*, Baden, Hier und Jetzt, 2003 ; HOFFER Pascal, *Grands hôtels palaces : les bâtisseurs de rêve*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 2003 ; OTT Thierry, *Palaces : une histoire de la grande hôtellerie suisse*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 1990.

²⁴ RUPPEN COUTAZ Raphaëlle, « La Société suisse de radiodiffusion et la promotion du tourisme helvétique (1931-1958) : de la propagande touristique à la diplomatie culturelle », in HUMAIR Cédric, TISSOT Laurent et LAPOINTE GUIGOZ Julie (éd.), *Le Tourisme suisse...*, p. 90 ; RATHGEB Hans, *Die Schweiz als Ferienland und Lebensraum. 100 Jahre im Dienst des Tourismus und der Einwohner*, Rapperswil, Verband Schweizerischer Verkehrsvereine, 1993. Les sociétés de Lausanne (1881), Zurich (1885), Lugano (1888), Berne (1890), Fribourg (1899), Bâle, Lucerne et Interlaken (1903) sont réunies en 1893 au sein de l'Union centrale des Sociétés suisses de développement. Celle-ci est remplacée en 1917 par l'Office national suisse du tourisme (Office central suisse du tourisme entre 1937 et 1955), association de droit privé devenue en 1939 une corporation de droit public. AMACHER Hoppler Anna, *The Beginnings of the Federal Tourism Policy, 1917-1939. An Institutional History of Switzerland's National Tourist Office, the Schweizerische Verkehrszentrale (SVZ)*, thèse de doctorat à l'Université de Neuchâtel, 2016.

²⁵ SULMONI Stefano, « Pro Lugano : une société au service de l'aménagement d'espaces de loisirs (1888-1919) », in GILOMEN Hans-Jörg, SCHUMACHER Beatrice et TISSOT Laurent (Hrsg.), *Freizeit und Vergnügen vom 14. Bis 20. Jahrhundert*, Zurich, Chronos (Annuaire de la Société suisse d'histoire économique et sociale 20), 2005, pp. 143-155.

bains publics. Après la célèbre séance organisée par les frères Lumière le 28 décembre 1895 à Paris, elle accueille avec enthousiasme le cinématographe qui se développe au Tessin comme spectacle ambulant²⁶. Celui-ci connaît ensuite une progressive sédentarisation, en s'installant dans des brasseries telles que la *Birraria nazionale* de Locarno (futur cinéma Rialto) en 1908. Après la construction de salles dévolues à Chiasso, à Lugano, à Bellinzona et à Mendrisio, la *città sul Verbano* accueille un *Cinema Teatro* (futur cinéma Kursaal), puis un *Cine-Teatro Pax* dans les années 1920²⁷.

Quant à Pro Locarno, elle lance, sous la présidence de l'avocat Camillo Beretta (1895-1970) – député libéral au Grand Conseil tessinois (voir p. 348) –, de nouvelles activités pour dynamiser la vie locarnaise. Tandis que se multiplient les infrastructures telles que les courts de tennis, les piscines, les plages et les terrains de golf, Pro Locarno crée la Fête des fleurs (ou Fête des camélias et des mimosas), sur le modèle de la Fête des narcisses de Montreux. Le secteur touristique traverse dans les années 1930 de sévères difficultés, ce qui entraîne un certain nombre de reconfigurations au sein des Pro Loco²⁸. Entre 1934 et 1946, le tourisme stagne, et le nombre de nuitées au Tessin passe seulement de 1 086 000 à 1 597 000²⁹.

Dès 1940, Pro Locarno met en place des projections de films éducatifs sur des régions « exotiques » telles que l'Afghanistan, l'Australie, l'Amérique du Sud ou l'Indochine³⁰. Ces projections aux titres évocateurs (*Afrique mystérieuse*, *Sorciers indiens*, *La Vie variée et colorée de l'Orient*) ont lieu, dès 1942, au cinéma Rialto. Elles servent surtout à divertir les touristes durant les longues nuits d'hiver³¹, le tissu associatif cherchant à développer une culture du cinéma en Suisse étant encore très mince. Ce secteur reste en effet sous la domination des professionnels du marché du film (les distributeurs et les exploitants), organisés en corporation.

²⁶ HAVER Gianni et JAKES Pierre-Emmanuel, *Le Spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne, Antipodes, 2003.

²⁷ MORDASINI Stefano, *La nascita e lo sviluppo dell'esercizio cinematografico in Ticino (1896-1946)*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 1999.

²⁸ Pro Locarno, dissoute en 1931, est remplacée de façon éphémère par la *Federazione regionale degli interessi locarnesi* (qui existe depuis 1892), avant d'être refondée quelques années plus tard. En 1932, les vingt-trois Pro Loco du canton sont réunies au sein de l'*Associazione Ticinese per il turismo*, qui bénéficie du soutien de l'État et des principaux groupes d'intérêts économiques régionaux. BILLET Jean, *Le Tessin...*

²⁹ BILLET Jean, *Le Tessin...*, p. 335.

³⁰ Archivio di Stato del canton Ticino (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), C1: *Bund Schweizerischer Kulturfilm-Gemeinden* (BSKG) à Pro Locarno, 1940.

³¹ ASCT, 3.1.15, C1: Pro Locarno au BSKG, 31.01.1945.

Cinéma et défense spirituelle

L'industrie du cinéma est organisée autour de trois sphères d'activité, qui correspondent (schématiquement) aux principales étapes de la vie des films : la production, la distribution et l'exploitation. Or, comme sa production nationale se limite à portion congrue, la Suisse dépend énormément des pays voisins et des États-Unis pour alimenter ses salles de cinéma. Les maisons de distribution helvétiques, qui sont souvent des filiales de studios étrangers (comme Pathé ou Fox), sont réunies depuis 1922 au sein d'un *Filmverleiher-Verband in der Schweiz* (FVV ou Association des loueurs de films en Suisse)³². Les exploitant-es, qui possèdent ou qui gèrent les salles de projection, collaborent au niveau national depuis 1917 sous l'appellation de *Schweizerischer Lichtspieltheater Verband* (SLV ou Association suisse des cinémas)³³. À travers ces associations corporatives, les professionnels du marché du film réglementent leur domaine d'activité et défendent leurs intérêts dans la sphère politique et économique.

Face à l'inflation du nombre de salles de cinéma en Suisse – qui passe de 80 à 355 entre 1911 et 1937³⁴ – des conventions (« *Interessenvertrag* ») sont signées en 1932 et en 1935 entre les exploitants et les distributeurs. Elles stipulent que seuls les membres du SLV peuvent louer des films auprès des membres du FVV, et que seuls les membres du FVV peuvent fournir des films aux membres du SLV³⁵. En excluant la dissidence par la pratique du boycott et des ententes sur les prix afin de limiter la concurrence, ces accords actent la cartellisation du marché du film en Suisse : on parle alors de *Filmmarktordnung*. Ces conventions sont prolongées durant plusieurs décennies avec l'assentiment des autorités helvétiques, qui estiment que la libre concurrence entraînerait une baisse de qualité de la programmation. Alors qu'à l'international, et notamment à Hollywood³⁶, des mesures sont prises contre les cartels, tel n'est pas le cas en Suisse, qui devient à plusieurs titres

³² En 1915, une association faîtière réunissant distributeur-rices et exploitant-es existait sous le nom de *Verband der Interessenten in Kinematographischen Gewerbe der Schweiz*. Les distributeur-rices la quittent un an plus tard pour créer leur propre *Genossenschaft schweizerischer Film-Verleiher*, devenue ensuite le FVV. ROHNER Stefan, *Rechtsfragen der Filmwirtschaft in der Schweiz, insbesondere die Regelung von Filmeinfuhr und Filmverleih*, thèse de doctorat à l'Université de Zurich, 1987, p. 85.

³³ En 1928, les exploitant-es romand-es décident de fonder leur propre organisation (l'Association cinématographique suisse romande ou ACSR) et, en 1933, est créée une section tessinoise (l'*Associazione cinematografica ticinese*, devenue *Associazione cinematografica della Svizzera italiana* en 1940).

³⁴ HAYER Gianni et JAKES Pierre-Emmanuel, *Le Spectacle cinématographique...*, p. 55.

³⁵ Des exceptions à cette règle sont prévues, notamment à l'occasion d'événements éducatifs, culturels et sportifs, ainsi que pour les œuvres de bienfaisance.

³⁶ AFRA Kia, *The Hollywood Trust: Trade Associations and the Rise of the Studio System*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

« le pays le plus cartellisé du monde »³⁷. Les exploitants et les distributeurs profitent de cette situation pour renforcer leur contrôle sur le marché du film.

Dans la deuxième moitié des années 1930, les membres du SLV et du FVV participent activement au développement d'une politique nationale en matière de cinéma. Ils figurent en 1938 parmi les fondateur·rices de la Chambre suisse du cinéma. Cet organe consultatif vise à encourager la collaboration entre différents acteurs du milieu et à conseiller le gouvernement en matière cinématographique. Sur les vingt-cinq membres choisis par le Département fédéral de l'intérieur (DFI) pour composer cette nouvelle institution, douze proviennent du secteur de la production, de la distribution et de l'exploitation³⁸. Les professionnels du marché du film parviennent, comme de nombreux autres groupes de pression en Suisse, à imposer une « "colonisation" de certains services administratifs par des intérêts associatifs »³⁹.

Malgré leurs engagements en faveur d'un système plus libéral, notamment en matière de censure⁴⁰, le SLV et le FVV appuient, en 1938⁴¹, l'introduction par Berne d'un contingentement dans l'importation des films⁴². Celui-ci passe par l'octroi de quotas annuels aux membres du FVV⁴³. Cette première réglementation fédérale en matière de cinéma, instaurée pour protéger l'indépendance du secteur face à la propagande venue d'Italie, d'Allemagne et d'Union soviétique, contribue à renforcer l'emprise des distributeurs sur le marché. Un an plus tard, le 30 août 1939, l'attribution des pleins pouvoirs au Conseil fédéral l'autorise à agir contre les productions mettant en danger la sûreté de l'État et ses relations avec des pays étrangers : une censure inédite au niveau national⁴⁴.

³⁷ MAISSEN Thomas, *Histoire de la Suisse*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2019, p. 291.

³⁸ Onze délégué·es représentent les milieux de la culture (Pro Helvetia, Églises, organisations ouvrières, éducatives et féminines), deux autres l'instruction publique et la police, et enfin deux autres, l'Office suisse d'expansion commerciale ainsi que l'Office suisse du tourisme. MOESCHLER Olivier, *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du « Nouveau cinéma suisse », 1963-1970 : contribution à une sociologie de l'innovation artistique*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2008.

³⁹ « *Colonizzazione di singoli uffici amministrativi da parte degli interessi associazionali* ». HOTZ Beat, *Politik zwischen Staat und Wirtschaft*, Diessenhofen, Rüegger, 1979, cité par PARRI Leonardo, « Svizzera: ancora un caso di neocorporativismo? », *Stato e mercato* 1(10), 1984, p. 107.

⁴⁰ En vertu du fédéralisme helvétique, il n'existe (en temps de paix) aucune censure nationale en Suisse : ces prérogatives sont laissées aux cantons.

⁴¹ GIROD Martin, « Es war einmal: Einfuhrkontingente für Spielfilme. Von der Auslandsunabhängigkeit zur Angebotsvielfalt », *Filmbulletin* 49, 2015, pp. 48-57.

⁴² Certaines institutions pouvaient bénéficier de contingents extraordinaires, particulièrement celles « dont le but est d'encourager la culture, notamment l'éducation cinématographique ». ROSSET Henry, *La Censure cinématographique en Suisse*, Saint-Saphorin, Georgi, 1979, p. 114.

⁴³ En tant que régions culturellement minoritaires, le Tessin et les parties italophones des Grisons bénéficient de contingents spéciaux et de taxes d'importations inférieures pour faciliter l'importation de films italiens.

⁴⁴ Ces mesures prévoient notamment la création d'un Ciné-Journal suisse. HAVER Gianni, *La Suisse, les Alliés et le cinéma : propagande et représentation, 1939-1945*, Lausanne, Antipodes, 2001.

Ces mesures s'inscrivent dans le cadre de la défense nationale spirituelle, une doctrine d'État érigée comme rempart contre le nazisme, le fascisme et le communisme. Tout comme la Chambre du cinéma (qui relève du DFI), la défense spirituelle est largement le fait du conseiller fédéral catholique conservateur Philipp Etter (1891-1977), qui la formule dans le message du Conseil fédéral du 9 décembre 1938⁴⁵. Les distributeurs et les exploitants se rallient à ce mouvement patriotique, qui se prolonge au lendemain de la Seconde Guerre mondiale en ciblant exclusivement le communisme. Profitant de leur monopole pour limiter la diffusion des productions soviétiques⁴⁶, le SLV et le FVV sont « en première ligne dans la défense spirituelle du pays contre le communisme »⁴⁷.

Défendue par un vaste tissu d'organisations plus ou moins officielles⁴⁸, et assimilée par de nombreux journaux influents, comme la *Neue Zürcher Zeitung*⁴⁹, la défense spirituelle a « l'appui de larges secteurs de l'establishment académique et de l'intelligentsia »⁵⁰. Or, comme l'écrit Hadrien Buclin, elle « partage avec les idéologies autoritaires un certain nombre de points communs, diffusant une vision très conservatrice de la société, fondée sur la mise en avant des valeurs traditionnelles du travail et de la famille et sur un anticommunisme virulent »⁵¹. C'est pourquoi, dans la Suisse des Trente Glorieuses, quiconque remet en question l'ordre politique et économique bourgeois est suspecté, surveillé et parfois marginalisé⁵², comme le révélera au début des années 1990 la fameuse « affaire des

⁴⁵ À travers celui-ci, le gouvernement met également en place la fondation Pro Helvetia, chargée de promouvoir la culture suisse et de défendre ses valeurs à l'intérieur et l'extérieur du pays. HAUSER Claude, SEGER Brun et TANNER Jakob (éd.), *Entre culture et politique : Pro Helvetia de 1939 à 2009*, Zurich ; Genève, NZZ ; Slatkine, 2010.

⁴⁶ AEPPLI Felix, *Der Schweizer Film 1929-1964: die Schweiz als Ritual. Band 2: Materialien*, Zurich, Limmat Verlag, 1981, p. 203.

⁴⁷ « Geistige Landesverteidiger in vorderster Abwehrfront gegen den Kommunismus ». WIDER Werner, *Der Schweizer Film 1929-1964: die Schweiz als Ritual. Band 1: Darstellung*, Zurich, Limmat Verlag, 1981.

⁴⁸ Citons, par exemple, le SAD, *Heer und Haus*, la *Schweizerische Vaterländische Verband*, l'Entente internationale anticommuniste et l'Action nationale contre le communisme. CAILLAT Michel et al. (éd.), *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse*, Zurich, Chronos, 2009.

⁴⁹ IMHOF Kurt, « Wiedergeburt der geistigen Landesverteidigung: Kalter Krieg in der Schweiz », in IMHOF Kurt, KLEGER Heinz et ROMANO Gaetano (Hrsg.), *Konkordanz und Klater Krieg. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit. Band 2: Krise und sozialer Wandel*, Zurich, Seismo, 1996, pp. 173-247.

⁵⁰ BUCLIN Hadrien, « Stanley Kubrick entre la France et la Suisse: le film *Les Sentiers de la gloire* interdit », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 253, 2014, p. 224.

⁵¹ BUCLIN Hadrien, « Stanley Kubrick entre la France et la Suisse: le film *Les Sentiers de la gloire* interdit » ..., p. 103.

⁵² BUOMBERGER Thomas, *Die Schweiz im Kalten Krieg, 1945-1990*, Baden, Hier und Jetzt, 2017.

fiches»⁵³. Mais les quatre décennies qui forment la toile de fond de ce travail ne sont pas seulement marquées par les tensions de la guerre froide. Cette période est aussi celle de l'essor de la société de consommation et des loisirs de masse tels que le cinéma⁵⁴.

Cultures cinématographiques

Dans son sens commun le plus large, le concept de cinéphilie évoque un «plaisir intense qui se traduit par un lien très fort avec le cinéma»⁵⁵. De manière un peu plus restrictive, il renvoie à un ensemble de pratiques et de discours (c'est-à-dire à une culture ritualisée) qui forment une «communauté d'interprétation»⁵⁶. Cette acception plus savante, au cœur de cette étude, considère que la cinéphilie repose sur le partage de codes et de modes de consommation des films⁵⁷. Ceux-ci consistent en l'acquisition d'une érudition et l'acceptation de critères spécifiques pour juger et débattre des œuvres, dont la qualité n'est pas mesurée à l'aune de leur succès commercial, de leurs exploits techniques ou des émotions qu'ils génèrent, mais selon un système de valeurs sociales et esthétiques propres à la communauté⁵⁸. En forçant quelque peu le trait, cette vision oppose la culture populaire («production industrielle de divertissement») à la culture légitime («production auteuriste»)⁵⁹, censées être régies pour l'une par la loi du marché, et pour l'autre par la reconnaissance des pairs⁶⁰.

⁵³ KREIS Georg (éd.), *La Protection politique de l'État en Suisse, l'évolution de 1935 à 1990 : étude pluridisciplinaire effectuée et éditée sur mandat du Conseil fédéral*, Bern ; Stuttgart, Paul Haupt, 1993.

⁵⁴ TANNER Jakob et STUDER Brigitte, «Consommation et distribution», in VEYRASSAT Béatrice, HALBEISEN Patrick et MÜLLER Margrit (éd.), *Histoire économique de la Suisse au xx^e siècle*, Neuchâtel, Alphil, pp. 675-744.

⁵⁵ «Intense pleasure resulting in a strongly felt connection with the cinema». VALCK Marijke de et HAGENER Malte (eds.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 11. Il ne s'agit pas ici d'exclure toute dimension affective. Les festivals sont en effet des lieux de prédilection pour expérimenter le frisson d'une avant-première mondiale, la joie ou la déception d'un palmarès, ou la nostalgie d'une rétrospective.

⁵⁶ BAECQUE Antoine de et FRÉMAUX Thierry, «La cinéphilie ou l'invention d'une culture», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 46, 1995, p. 135.

⁵⁷ ROBNIK Dehli, «Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture», in VALCK Marijke de et HAGENER Malte (eds.), *Cinephilia...*, pp. 55-64.

⁵⁸ LESSON Benjamin, «Singularités cinéphiliques : les différentes formes de cinéphilie comme moteurs de valorisations du marché des films», in AUBERT Jean-Paul et TAILLIBERT Christel (éd.), *Les Nouvelles Pratiques cinéphiles*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 31-60.

⁵⁹ TAILLIBERT Christel, «Les film festival studies, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche», *Diogenes* 2(258/9/60), 2017, p. 142.

⁶⁰ CRETON Laurent, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997.

Popularisée notamment par les travaux de l'École de Francfort, cette dichotomie, souvent reprise par la critique spécialisée, oppose les États-Unis – dont les grands studios veulent maximiser leurs profits en séduisant le plus large public possible – à l'Europe – dont les cinéastes sont idéalisé-es comme des créateur-rices guidé-es par l'amour de l'art. Le cinéma d'auteur (consacré par les festivals) s'opposerait en cela au cinéma commercial (projeté dans les salles traditionnelles) en tant que pur objet esthétique, détaché des réalités de l'industrie⁶¹. Cette vision binaire, qui sépare le spectacle de la réflexion et l'œuvre d'art du bien de consommation⁶², participe de la construction d'un champ où les notions de qualité et de singularité sont opposées à celles de quantité et de sérialité⁶³ : elle fait d'Hollywood « l'antithèse absolue de ce que sont censés être les festivals internationaux de cinéma – à savoir offrir une chance au reste du monde, montrer et évaluer des films produits en dehors du “mainstream” commercial américain »⁶⁴. Ce discours, qu'on retrouve largement au sein des milieux cinéphiles dont il sera question au cours de ce travail, repose donc sur la « croyance qu'il existe des biens ou des formes de consommations cinématographiques séparés (et à séparer) de tous les autres, lesquels sont rejetés dans l'ordre du profane, de l'impur, du “commercial” »⁶⁵.

Le cinéma peut ainsi être envisagé comme un champ de production culturelle organisé autour de deux pôles (large diffusion et diffusion restreinte), qui en font un terrain « de luttes entre des agents et des groupes sociaux dont tous les actes [...] entendent dire ce que le cinéma est ou devrait être »⁶⁶. Le pôle de diffusion restreinte, soutenu par les festivals, fonctionne sur le modèle du marché des biens symboliques décrit par Pierre Bourdieu⁶⁷. Les films et les cinéastes qui sont mis-es à l'honneur par ses instances de consécration spécifiques (à travers des prix, des distinctions ou des subventions) bénéficient d'un capital symbolique souvent inversement proportionnel à leur valeur marchande. Ce système de représentation a notamment été promu par des

⁶¹ JOHNSON Rachel, *Film Festivals, Ideology and Italian Art Cinema. Politics, Histories and Cultural Value*, Londres, Routledge, 2025, p. 71.

⁶² ELSAESSER Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, University Press, 2005, p. 487.

⁶³ MOULIN Raymonde, « Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple », *Revue française de sociologie* 10, 1969, pp. 687-702.

⁶⁴ « The absolute antithesis of what international film festivals are meant to be all about – namely, offering the rest of the world a chance, exhibiting and evaluating films produced outside the commercial US “mainstream” ». STRINGER Julian, « Neither One Thing nor the Other: Blockbusters at Film Festivals », in STRINGER Julian, *Movie Blockbusters*, Londres; New York, Routledge, 2003, p. 202.

⁶⁵ DUVAL Julien, *Le Cinéma au xx^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS, 2016, p. 131.

⁶⁶ DUVAL Julien, *Le Cinéma au xx^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art...*, p. 6.

⁶⁷ BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* 22, 1971, pp. 49-126.

institutions patrimoniales, comme le *British Film Institute* (1931) ou la Cinémathèque française (1936)⁶⁸, contribuant à élargir la définition du mot *culture* au-delà des beaux-arts, via l'établissement de canons et la constitution de panthéons⁶⁹.

Sans restreindre la cinéphilie à sa dimension élitiste ou intellectuelle⁷⁰, cette recherche l'envisage comme une « forme de sociabilité basée sur la reconnaissance d'une commune familiarité avec le cinéma [qui] passe par l'échange avec d'autres cinéphiles »⁷¹. À ce titre, les festivals font partie, avec les salles d'art et essai et les ciné-clubs, des hauts lieux de la cinéphilie. Plus que de simples événements touristiques, diplomatiques ou mondains, ils offrent « un contexte d'interprétation des films qui permet de donner au public les outils pour les évaluer »⁷². Ils contribuent à définir et à fixer des critères spécifiques pour juger la production cinématographique mondiale, puisque « le film n'[y] est pas considéré comme un produit pris dans le flux marchand qui l'emporte, mais comme une œuvre qui relève de valeurs artistiques et culturelles, d'enjeux politiques et sociaux, de projets ethnographiques ou pédagogiques »⁷³.

Ainsi, ce que je désignerai dans ce travail comme les milieux cinéphiles seront avant tout les individus et les groupes qui ont produit les discours et qui ont encadré les pratiques de cette communauté d'interprétation. Il s'agira essentiellement des critiques cinématographiques (dans la presse généraliste et les revues spécialisées) et des animateur·rices culturel·les (dans les ciné-clubs ou les salles d'art et d'essai). On aurait pu ajouter à cela certaines organisations faisant la promotion d'un cinéma dit de qualité, comme la Centrale d'éducation ouvrière (qui date de 1912), le *Schweizerischer Filmbund* ou Fédération suisse du cinéma (créé en 1945), l'Association suisse pour la promotion de la culture cinématographique (apparue en 1953) ou encore la Communauté suisse de travail Jeunesse et cinéma (née en 1959). Toutefois, ces groupes, qui visaient

⁶⁸ GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma ; École des Chartes, 1999.

⁶⁹ SOUILLÈS-DÉBATS Léo, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017.

⁷⁰ BAECQUE Antoine de, *La Cinéphilie : invention du regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003 ; DUVAL Julien et MARY Philippe (éd.), *Cinéma et intellectuels : la production de la légitimité artistique*, Paris, Seuil, 2006.

⁷¹ JULIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphilie et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 219.

⁷² VALLEJO Aida, « Impact économique des festivals », in AUBERT Jean-Paul et TAILLIBERT Christel (éd.), *Les Nouvelles Pratiques cinéphiles...*, p. 76.

⁷³ CRETON Laurent, « Engagement cinéphilique et logique territoriale : le festival Ciné 32 *Indépendance(s) et Création* », *Loisir et Société* 44(1), 2021, pp. 23-24.

surtout à exploiter le cinéma à des fins d'éducation sociale ou morale, se sont très peu exprimés au sujet du festival de Locarno, et n'ont pas vraiment influencé son évolution.

Situé à l'intersection de l'industrie du tourisme, du marché du film et des milieux cinéphiles, le FFL cherche, entre 1946 et 1991, à gagner en autonomie à travers le soutien des autorités fédérales, dont les relations avec le Tessin sont néanmoins délicates. Le canton traverse durant cette période une modernisation accélérée, des changements sociaux brutaux et un développement économique fulgurant⁷⁴. Pourtant, son tissu culturel reste sous-développé⁷⁵. Compte tenu des réserves du gouvernement à intervenir dans ce domaine, le FFL est livré à des luttes d'influence. D'un côté, le pôle cinéophile – d'abord romand, puis de plus en plus alémanique⁷⁶ – considère le cartel des distributeurs et des exploitants comme «une sorte de mafia»⁷⁷. De l'autre, le pôle économique alémanique – piloté par le SLV et le FVV depuis Zurich et Berne⁷⁸ – nourrit une «jalousie incurable» vis-à-vis de l'implantation des principales institutions cinématographiques suisses dans des cantons latins⁷⁹. Le développement du Festival de Locarno en tant qu'institution culturelle s'opère donc par «des luttes et des redéfinitions conflictuelles»⁸⁰, que ce travail se propose d'analyser.

⁷⁴ Entre 1940 et 1980, la population du Tessin passe de 162 000 à 265 000 habitant-es. CAVADINI Adriano et al., *Il Ticino moderno: le trasformazioni dalla fine della Seconda guerra mondiale ai nostri giorni: 1945-2010*, Castagnola, Associazione Carlo Cattaneo, 2010, p. 16. GHIRINGHELLI Andrea et CESCHI Raffaello, «Dall'intesa di sinistra al governo quadripartite (1947-1995)», in CESCHI Raffaello (a cura di), *Storia del Cantone Ticino: il Novecento*, Bellinzona, Stato del Cantone Ticino, 1998, p. 568.

⁷⁵ L'idée de doter le canton d'une université, régulièrement au cœur du débat public depuis la fin du XIX^e siècle, n'aboutit par exemple qu'en 1996.

⁷⁶ Ce dernier s'incarne à travers un réseau de salles non commerciales allant du Kellerkino de Berne au Studio Commercio de Zurich en passant par le Camera et l'Atelier à Bâle.

⁷⁷ BUACHE Freddy, «Années soixante-dix: la guerre froide», in ALBERA François et TORTAJADA Maria (éd.), *Cinéma suisse: nouvelles approches. Histoire-Esthétique-Critique-Thèmes-Matériaux*, Lausanne, Payot, 2000, p. 127.

⁷⁸ Même si ces associations corporatistes ont un équivalent romand (voir note 33, p. 22), les activités cinématographiques au Tessin sont largement conditionnées par les décisions de ces groupes dont le siège se situe en Suisse alémanique, ce qui accentue la perception d'une mainmise d'outre-Gothard sur la vie culturelle et économique du canton.

⁷⁹ «*L'insanabile invidia degli Svizzerotedeschi*». MUSSIO Stefano, *Sogno una vita da sogno: il festival di Locarno nelle fotografie di Stefano Mussio*, Reggio Emilia, Stefano Mussio, 2004, p. 9.

⁸⁰ LAGROYE Jacques et OFFERLÉ Michel (éd.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2010, p. 19.

État de l'art

Cinéphilie en Helvétie

« Les divergences quant aux buts et à la forme d'un festival sont alimentées par la diversité des opinions sur ce qu'est et ce que devrait être le cinéma [et notamment] l'antinomie [...] qui oppose la cinématographie comme entité économique et la cinématographie comme facteur culturel. »⁸¹

Ce travail sera moins consacré au cinéma suisse – objet déjà bien délimité⁸² – qu'au cinéma *en* Suisse. Comme l'illustre l'absence de législation fédérale en matière de censure (hors des conflits mondiaux)⁸³, l'État est très peu intervenu dans ce domaine jusqu'aux années 1970⁸⁴, et ses décisions ont été largement orientées par les professionnels du marché du film⁸⁵. Malheureusement, peu de recherches ont été consacrées à ces derniers, en dehors d'une littérature juridique datée⁸⁶, qui reprend peu ou prou leur discours pour argent comptant⁸⁷.

⁸¹ ASCT, 3.1.15, C10: discours d'Hans-Peter Tschudi au FFL, 06.08.1972.

⁸² Voir par exemple les synthèses de DUMONT Hervé, *Histoire du cinéma suisse: films de fiction 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987; et DUMONT Hervé et TORTAJADA Maria (éd.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, Lausanne; Hauterive, Cinémathèque suisse; Gilles Attinger, 2007. Plus récemment, la recherche a été dynamisée par plusieurs projets FNS, consacrés par exemple au cinéma ouvrier (LÄNZLINGER Stefan et SCHÄRER Thomas, « *Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst* ». *Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz*, Zurich, Chronos; Sozialarchiv, 2009), utilitaire (ZIMMERMANN Yvonne [Hrsg.], *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964*, Zurich, Limmat Verlag, 2011) et ethnographique (RAUH Felix, *Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt: Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959-1986*, Zurich, Chronos, 2018).

⁸³ AEPPLI Heinz, *Die Filmzensur in der Schweiz*, Affoltern, Weiss, 1949; ROSSET Henry, *La Censure cinématographique en Suisse...* Pour plus de précisions, voir la bibliographie pp. 395-399.

⁸⁴ MOESCHLER Olivier, *Cinéastes indépendants...* et MOESCHLER Olivier, *Cinéma suisse: une politique culturelle en action: l'État, les professionnels, les publics*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011.

⁸⁵ BAERISWYL Pascal, *Politique suisse du cinéma: 1935-1944*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 1983.

⁸⁶ KRAUSER Alfred, *Der Einfluss von Beschäftigungsveränderungen beim Filmtheaterbetrieb auf Kosten, Ertrag und Erfolg*, thèse de doctorat à l'Université de Fribourg, 1960; SIEBER Hugo, *Zum Qualitäts- und Konzentrationsproblem im schweizerischen Lichtspieltheatergewerbe*, s.l., 1962; BIRCHMEIER Wilhelm, *Bundesgesetz...*; ROHNER Stefan, *Rechtsfragen...*

⁸⁷ KORGER Hans, *Das lebende Bild: ein Rückblick auf ein halbes Jahrhundert*, Bülach, K. Graf, 1940; SCHWEGLER Ernst W., *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: 1918-1968*, Zurich, Rohr, 1968; TSZ (Team Sozialforschung Zürich), *Strukturuntersuchung des Kinogewerbes und seiner Sozialkulturellen Bedeutung im Bereich des SLV*, s.l.n.d.

Depuis la création de chaires en études cinématographiques à Zurich (1989) et à Lausanne (1990)⁸⁸, la recherche historique s'est pourtant considérablement enrichie⁸⁹. Dans les années 2000, plusieurs ouvrages collectifs se sont intéressés au cinéma en Suisse hors du trio « production-distribution-exploitation »⁹⁰, en mobilisant en particulier la notion de dispositif⁹¹. Plusieurs études ont ainsi été consacrées aux débuts du 7^e art⁹², dont un mémoire consacré au cas tessinois, qui retrace l'ouverture de premières salles à Locarno, dans les années 1920⁹³.

À ce sujet, Gianni Haver a démontré comment « les réseaux de pénétration du cinéma fasciste en Suisse » durant l'entre-deux-guerres se sont implantés au Tessin grâce au distributeur Sefi Film, une maison gérée par le président de l'association des exploitants tessinois Goffredo Rezzonico⁹⁴. Haver a également mis en exergue l'accueil ambivalent réservé aux films soviétiques en Suisse : admirés pour leurs qualités artistiques, mais redoutés pour leur portée idéologique, et donc sujets à de nombreuses interdictions⁹⁵.

Plus généralement, l'émergence d'une *Kinokultur* (culture cinématographique) dans la Suisse des années 1910, à travers le développement d'un réseau de distribution et d'un discours critique, a été finement analysée par Adrian Gerber⁹⁶. Celle-ci s'est surtout affirmée dans les années 1920 et 1930

⁸⁸ CHRISTEN Thomas, « Die Universität Zürich und die Filmwissenschaft. Eine lange Geschichte », *Cinema* 48, 2003, pp. 144-152 ; BOTTANI Alessia et JAKES Pierre-Emmanuel, « La Cinémathèque suisse : faire connaître le cinéma tous azimuts », *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, mars 2015, <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/une-histoire-de-la-cinematheque-suisse/analyses/la-cinematheque-suisse-faire-connaître-le-cinema-tous-azimuts/>, consulté le 06.05.2026.

⁸⁹ PITHON Rémy, « Essai d'historiographie du cinéma suisse (1945-1991) », *Revue suisse d'histoire* 41(3), 1991, pp. 298-307, repris in *L'Histoire en Suisse : bilan et perspectives*, Bâle, Schwabe, 1992, pp. 228-237.

⁹⁰ ALBERA François et TORTAJADA Maria (éd.), *Cinéma suisse...* ; HEDIGER Vinzenz et al. (eds.), *Home stories : neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marbourg, Schüren, 2001 ; COSANDEY Roland et JAKES Pierre-Emmanuel, « Histoires de cinéma. Territoires, thèmes, travaux », *Revue historique vaudoise* 115, 2007, pp. 9-25 ; BOILLAT Alain, BRUNNER Philipp et FLÜCKIGER Barbara (Hrsg.), *Kino CH/ Cinéma CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte* (« Réception, esthétique, histoire »), Marbourg, Schüren, 2008.

⁹¹ ALBERA François et TORTAJADA Maria, « Ciné-dispositifs » : *spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.

⁹² COSANDEY Roland, « Le cinéma des années 1895-1915. Une bibliographie des travaux suisses, 1997-2012 », *Cinémathèque suisse*, 2013, <https://doi.org/10.22005/bcu.176178>, consulté le 06.05.2026.

⁹³ MORDASINI Stefano, *La nascita e lo sviluppo...*

⁹⁴ HAVER Gianni, « Les réseaux de pénétration du cinéma fasciste en Suisse (1924-1943) », in HEDIGER Vinzenz et al. (eds.), *Home stories...*, pp. 111-124.

⁹⁵ JOST Hans-Ulrich, « Cinéma et politique en Suisse », in JOST Hans-Ulrich, *À tire d'ailes : contributions de Hans Ulrich Jost à une histoire critique de la Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2005, pp. 499-509 ; HAVER Gianni (éd.), *Le Cinéma au pas : les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2004.

⁹⁶ GERBER Adrian, *Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino, der Krieg und die Schweiz*, Zurich, Schüren, 2017.

à travers la création de lieux, de publications et d'événements dévolus⁹⁷, autour notamment du ciné-club bâlois Le Bon Film⁹⁸. La légitimation de cette ancienne attraction foraine auprès des milieux bourgeois a été facilitée en Suisse par son utilisation à des fins d'hygiène sociale et morale (dans la lutte antialcoolique et dans l'éducation patriotique), ainsi que son encadrement par des institutions religieuses. Des recherches récentes ont par exemple démontré, après la reconnaissance de l'intérêt spirituel du 7^e art par l'encyclique *Vigilanti Cura* (1936)⁹⁹, le rôle de la Centrale catholique suisse du cinéma dans la manière d'appréhender les films en Suisse, auxquels elle attribuait des cotations morales¹⁰⁰. Ce système de catégorisation est adopté dès 1941 par le *Filmlerater*, organe de l'Association populaire catholique suisse¹⁰¹.

Néanmoins, comme l'ont démontré plusieurs chercheur·euses ces dernières années¹⁰², la cinéphilie helvétique s'est surtout institutionnalisée au tournant de la Seconde Guerre mondiale autour de la Fédération suisse des guildes du film et des ciné-clubs, puis via le développement d'enseignements spécifiques dans les hautes écoles¹⁰³. Durant toute la seconde moitié du xx^e siècle, c'est d'abord la Cinémathèque suisse – et son conservateur, entre 1951 et 1995, Freddy Buache¹⁰⁴ – qui s'impose comme le pilier central de la culture cinématographique en Suisse¹⁰⁵. À travers ses activités de

⁹⁷ HAVER Gianni et JAKES Pierre-Emmanuel, *Le Spectacle cinématographique...*

⁹⁸ SCHÄRER Thomas (Hrsg.), *Aus Enthusiasmus fürs Kino! 90 Jahre Le Bon Film*, Bâle, Schwabe, 2022.

⁹⁹ LAGRÉE Michel, «L'encyclique *Vigilanti cura* sur le cinéma (1936)», *Publications de l'École française de Rome* (223), 1996, pp. 839-853.

¹⁰⁰ ADRIAN Gerber, «Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie». *Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908-1972*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2010; FRITZ Nathalie, MARTIG Charles et PERLINI-PFISTER Fabian (Hrsg.), *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*, Zurich, NZN bei TVZ, 2011.

¹⁰¹ Celle-ci est reproduite dans le quotidien fribourgeois *La Liberté* entre 1949 et 1975. BAECHLER Caroline, *Église catholique et cinéma : la rubrique du père Jean-Marie de Miscault dans le quotidien fribourgeois La Liberté (1954-1959)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2021.

¹⁰² ALBERA François, TORTAJADA Maria et TURQUETY Benoît, «Cinémathèque suisse : une histoire institutionnelle», <https://data.snf.ch/grants/grant/143252> et LE FORESTIER Laurent, «Contribution à une histoire de la culture cinématographique en Suisse», <https://data.snf.ch/grants/grant/185427>.

¹⁰³ Ceux-ci apparaissent à partir des années 1950 dans les universités de Fribourg (DISERENS Laurent, *L'initiation au cinéma et aux mass-média dans les écoles du canton de Fribourg (1960-1988) : deux tentatives de former les élèves à la lecture de l'image*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2003), Lausanne (BOTTANI Alessia et JAKES Pierre-Emmanuel, «La Cinémathèque suisse»...), et Zurich (CHRISTEN Thomas, «Die Universität Zürich und die Filmwissenschaft»...), ainsi qu'à la Hochschule für Gestaltung und Kunst (SCHÄRER Thomas, «Wir wollten den Film neu erfinden!» *Die Filarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967-1969*, Zurich, Limmat Verlag, 2005).

¹⁰⁴ RUSCONI Andrea, «La Cinémathèque, c'est moi!» *Freddy Buache et la Cinémathèque suisse (1948-1975) : progetti culturali e dibattiti ideologici*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2007.

¹⁰⁵ MOREROD Adèle, «Laisser cartouchières et pistolets au vestiaire». *Les activités de diffusion de la Cinémathèque suisse : une histoire de relations (1948-1973)*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2024.

diffusion (projections, publications, expositions, conférences, critiques), elle institutionnalise un discours sur ce qui relève du « bon cinéma ». À l'origine, les Archives suisses du film avaient été créées dans le sillage d'un Congrès international à Bâle en 1943 et en 1945. Mais cette initiative alémanique a été mise à mal par le déménagement des Archives à Lausanne, où a été créée la Cinémathèque en 1948¹⁰⁶.

En se reposant sur les acquis de ces recherches, qui appellent encore une synthèse rassemblant les travaux francophones, germanophones et italophones, ce travail pose de nouveaux jalons pour comprendre comment le Festival de Locarno, situé hors des circuits déjà installés en Suisse alémanique et en Suisse romande, tente de se développer au sein de ce champ en construction. Dans un cadre plus large, cette recherche s'inscrit également dans une vague internationale autour de l'étude des festivals de films.

Dérouler les tapis rouges

« Créer les conditions d'une expérience cinéphile n'est pas la seule préoccupation d'un festival de cinéma. Il s'agit après tout de festivals de cinéma. »¹⁰⁷

Depuis la structuration dans les années 2010 des *film festival studies*¹⁰⁸, soutenues notamment par le *Film Festival Research Network* et rythmées par les colloques du NECS (*European Network for Cinema and Media Studies*)¹⁰⁹, il est d'usage d'ouvrir toute recherche sur cette thématique en citant l'ouvrage pionnier de Marijke de Valck¹¹⁰, qui en a posé les bases théoriques¹¹¹. Avec le lancement des *film festival yearbooks*, édités par

¹⁰⁶ ALBERA François, « Langlois à Lausanne ! », in BOILLAT Alain, BRUNNER Philipp et FLÜCKIGER Barbara (Hrsg.), *Kino CH/Cinéma CH...*, pp. 203-220.

¹⁰⁷ « Creating the conditions for a cinephiliac experience is not a film festival's only consideration. These are, after all, film festivals ». CZACH Liz, « Cinephilia, Stars, and Film Festivals », *Cinema Journal* 49(2), 2010, p. 144.

¹⁰⁸ VALCK Marijke de, KREDELL Brendan et LOIST Skadi (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2016.

¹⁰⁹ Une bibliographie détaillée et thématique est disponible sur le site <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/>.

¹¹⁰ VALCK Marijke de, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

¹¹¹ VALLEJO Aida, « Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica », *Secuencias* 39, 2014, pp. 13-42.

Dina Iordanova à l'Université de St Andrews¹¹², et la multiplication de numéros spéciaux de revue¹¹³, d'autres textes, comme ceux de l'anthropologue des médias Daniel Dayan¹¹⁴, ou les études ethnographiques de l'historienne du cinéma Aida Vallejo¹¹⁵, sont aussi devenus des classiques. Outre leurs bases communes en *film et media studies*, les chercheur-euses qui s'intéressent aux festivals de films s'inscrivent surtout dans le champ des sciences sociales (sociologie, anthropologie) et économiques (management, marketing). Au sein de cette production, la présente recherche s'approche de ce que Christel Taillibert identifie comme un pôle géopolitique¹¹⁶, focalisé sur la question des échanges et des rivalités cinématographiques pendant la guerre froide¹¹⁷. Ces travaux considèrent généralement ces rencontres comme des « pièces maîtresses dans l'offensive diplomatique et la propagation de la culture officielle d'un pays ou d'un bloc »¹¹⁸.

Manifestations publiques, concentrées dans le temps et l'espace, organisées autour de rituels et de cérémonies qui leur confèrent une dimension spectaculaire¹¹⁹, les festivals sont généralement définis comme des événements festifs récurrents (généralement annuels) « auxquels participent les membres d'une communauté afin d'affirmer et de célébrer divers liens sociaux, religieux, ethniques, nationaux, linguistiques ou historiques »¹²⁰. Si les plus anciens et les plus emblématiques sont musicaux (comme les *Festspiele* de Bayreuth ou les Chorégies d'Orange), y compris en Suisse (des *Musikfestwochen* de Lucerne au Montreux Jazz Festival), d'autres arts, en particulier le théâtre (avec les festivals d'Avignon et d'Édimbourg créés tous deux en 1947), ont été

¹¹² Voir p. 413.

¹¹³ Par exemple, PAPADIMITRIOU Lydia et RUOFF Jeffrey (eds.), *Film Festivals: Origins and Trajectories*, Abingdon, Routledge, 2016.

¹¹⁴ Voir en particulier DAYAN Daniel, « Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival », in BONDEBJERG Ib (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*, Luton, University of Luton Press, 2000, pp. 43-52.

¹¹⁵ Par exemple, VALLEJO Aida, « Ethnographies of Film Festivals: Reflections on Methodology », in VALLEJO Aida et PAZ PEIRANO María (eds.), *Film Festivals and Anthropology*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 251-60.

¹¹⁶ TAILLIBERT Christel, « Les film festival studies »...

¹¹⁷ KÖTZING Andreas et MOINE Caroline (eds.), *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals in the Cold War*, Göttingen, V&R Unipress, 2017.

¹¹⁸ MOINE Caroline, « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (années 1940-1960) », in FLÉCHET Anaïs et al. (éd.), *Une histoire des festivals : xx^e-xx^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 52.

¹¹⁹ GOLD John R., et GOLD Margaret M., *Cities of Culture. Staging International Festivals and the Urban Agenda (1852-2000)*, New York, Routledge, 2005, pp. 12-14.

¹²⁰ « In which members of a community participate in order to affirm and celebrate various social, religious, ethnic, national, linguistic or historical bonds ». BENNETT Andy, TAYLOR Jodie et WOODWARD Ian (eds.) *The Festivalization of Culture*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 1.

célébrés sur le même mode¹²¹. La création de festivals est même devenue un passage obligé pour consacrer de nouvelles expressions artistiques telles que la bande dessinée, la télévision ou les jeux vidéo¹²². Au début du xx^e siècle, la « festivalisation » du 7^e art a donc largement contribué à sa légitimation comme activité culturelle.

Un festival représente « un lieu de la médiation culturelle, un espace des pratiques et des sociabilités culturelles, et un élément central de l'économie des arts et de la culture »¹²³. Nées au xix^e siècle¹²⁴, ces compétitions permettent une comparaison internationale des savoir-faire¹²⁵. Dans les années 1920, plusieurs manifestations cinématographiques sont par exemple organisées avec une vocation pédagogique (éducation à l'image) ou promotionnelle (innovations techniques)¹²⁶. Mais le premier festival de films proprement dit, en particulier dans son internationalité, naît en 1932 par l'intégration d'une section vouée au 7^e art au sein de la Biennale d'art de Venise : la *Mostra internazionale d'arte cinematografica*¹²⁷.

Largement soutenue par le secteur hôtelier en tant qu'attraction touristique et mondaine, la Mostra passe peu à peu sous la botte de Mussolini entre 1935 et 1937, et devient une vitrine de la production fasciste et nazie à partir de 1938¹²⁸. L'année suivante, pour contrecarrer cette instrumentalisation de la manifestation, un contre-événement est créé à Cannes. Ce « Festival des démocraties contre les dictatures »¹²⁹, comme souhaite le présenter le gouvernement français, est lui aussi accueilli « par les pouvoirs locaux comme une entreprise rentable apportant une grande publicité à la ville »¹³⁰. Prévu

¹²¹ LOYER Emmanuelle, *Histoire du festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007.

¹²² FLÉCHET Anaïs et al. (éd.), *Une histoire des festivals...*

¹²³ POIRRIER Philippe (éd.), *Festivals et sociétés en Europe, xix^e-xx^e siècles*, Dijon, Centre Georges-Chevrier, 25.02.2012, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/Festivals.html, consulté le 06.05.2026.

¹²⁴ AUTISSIER Anne-Marie (éd.), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*, Toulouse, L'Attribut, 2008.

¹²⁵ CUDNY Waldemar, « The Phenomenon of Festivals: their Origins, Evolution, and Classifications », *Anthropos* 109(2), 2014, pp. 640-656.

¹²⁶ TAILLIBERT Christel et WÄFLER John, « Groundwork for a (Pre)History of Film Festivals », *New Review of Film and Television Studies* 14(1), 2016, pp. 5-21.

¹²⁷ BONO Francesco, « La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939) », *Storia contemporanea* 22(3), 1991, pp. 513-549.

¹²⁸ STONA Marla, « Challenging Cultural Categories: the Transformation of the Venice Biennale Under Fascism », *Journal of Modern Italian Studies* 4(2), 1999, pp. 184-187.

¹²⁹ LOUBES Olivier, *Cannes 1939. Le festival qui n'a pas eu lieu*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 16.

¹³⁰ LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde, 2005, pp. 42-43.

en septembre 1939, il est rattrapé par l'entrée en guerre de la France et immédiatement annulé.

En 1946, après la Seconde Guerre mondiale, Cannes et Venise incarnent tous les deux l'espoir d'une reconstruction de l'Europe et d'une réconciliation des peuples¹³¹. À leur suite, et jusqu'à la fin des années 1950, plusieurs manifestations « totalement dépendantes de l'État d'un point de vue financier, mais aussi d'un point de vue idéologique » sont lancées en Europe¹³². De Karlovy Vary (1946) à Moscou (1959)¹³³, en passant par Berlin (1951), San Sebastian (1953) et Leipzig (1955)¹³⁴, tous ces événements sont profondément influencés par les logiques de la guerre froide.

Initiative soutenue par les États-Unis, la Berlinale n'a par exemple pas de véritable objectif artistique : « Les autorités de Bonn n'étaient pas à Berlin pour encourager la diversité culturelle. [...] Leurs ambitions étaient essentiellement politiques. »¹³⁵ C'est pourquoi aucun film venu du bloc de l'Est n'y a été présenté avant 1969, et aucune œuvre soviétique avant 1974¹³⁶. De même, le festival de San Sebastian est largement contrôlé et censuré par le régime franquiste. Cette mainmise n'est bien sûr pas l'apanage des Occidentaux, et les événements organisés par les démocraties populaires à Karlovy Vary, Belgrade, Cracovie ou Leipzig doivent quant à eux, offrir une « vitrine de la réalité socialiste »¹³⁷. Les études qui ont été consacrées à ces manifestations se focalisent donc le plus souvent sur l'instrumentalisation du cinéma par leurs autorités de tutelle.

Les festivals de films prennent leur forme moderne entre les années 1930 et 1950. Leur multiplication au lendemain de la Seconde Guerre mondiale

¹³¹ HARBORD Janet, *Film Cultures*, Londres, Sage, 2002, p. 72.

¹³² TAILLIBERT Christel, *Tribulations festives : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 22.

¹³³ Une première édition du festival de Moscou a lieu en 1935, mais celui-ci est interrompu par la Grande Terreur stalinienne un an plus tard. Quant à Karlovy Vary (ou Karlsbad), il a lieu durant ses premières années en alternance avec Mariánské Lázně (Marienbad).

¹³⁴ Hors d'Europe, l'Asian Film Festival (créé en 1953) a lui aussi été pensé comme un bastion capitaliste en Asie de l'Est par le Japon. LEE Sangjoon, « The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's Reentrance to the Regional Film Industry in the 1950s », in MIYAO Daisuke (ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 226-244.

¹³⁵ « Aimed at cultivating public appreciation for neglected film genres or experimental films. [...] Bonn officials were not at Berlin to encourage cultural diversity. [...] Their ambitions were overwhelmingly political. » FEHRENBACH Heide, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995, p. 234.

¹³⁶ Néanmoins, le festival doit abandonner son rôle de simple plateforme de diffusion de films de propagande atlantiste pour accéder à la catégorie A..., pp. 234-249.

¹³⁷ MOINE Caroline, *Cinéma et guerre froide : histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 382.

s'accompagne de leur régulation par un organisme international (la Fédération internationale des associations de producteurs de films ou FIAPF), qui défend les intérêts de l'industrie du cinéma en limitant et en hiérarchisant les manifestations créées à travers le monde¹³⁸. C'est ainsi que commence à se structurer un circuit des festivals, c'est-à-dire un réseau d'événements plus ou moins interdépendants¹³⁹.

Il s'agit là de la première des trois phases historiques décrites par Marijke de Valck (1932-1968)¹⁴⁰, durant laquelle les films sont sélectionnés par des commissions (para)étatiques sur des critères plus politiques qu'esthétiques. Comme l'a démontré Stefano Pisu, tous les festivals de films luttent dès les années 1950 pour gagner leur indépendance et affirmer leur vocation artistique¹⁴¹. Ce phénomène de fond donne par exemple naissance à des anti-festivals dans les années 1960, qui tentent de s'émanciper des réseaux commerciaux¹⁴².

La diversification, la spécialisation et la fragmentation des manifestations cinématographiques ouvrent une deuxième phase identifiée par de Valck (années 1970 et 1980) : celle de l'autonomisation des festivals, dorénavant dirigés par des figures reconnues de la cinéphilie. Ce processus passe d'abord par la mise en place de sections parallèles – comme le Forum des Jungen Films à Berlin – ou par la création de nouveaux événements – comme les festivals de Pesaro en 1965 et de Rotterdam en 1972 – au sein desquels les films sont choisis sur des critères d'originalité ou d'actualité (c'est-à-dire parce qu'ils brisent des tabous ou proposent de nouvelles perspectives esthétiques). Ce sont désormais les auteur·rices et non plus les nations qui entrent en compétition.

La dimension (auto)célébratoire des festivals¹⁴³, attribuant des prix, et donc de la valeur, à des films, ne vise plus l'élévation spirituelle des peuples, mais la consécration du cinéma lui-même¹⁴⁴. Ces événements deviennent des

¹³⁸ VALCK Marijke de et LOIST Skadi, « Film Festival Studies: an Overview of a Burgeoning Field », in IORDANOVA Dina et RHYNE Ragan (eds.), *The Festival Circuit...*, p. 183.

¹³⁹ STRINGER Julian, *Regarding Film Festivals*, thèse de doctorat à l'Indiana University, 2003, p. 108.

¹⁴⁰ VALCK Marijke de, « Finding Audiences for Films: Festivals Programming in Historical Perspective », in RUOFF Jeffrey, *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St. Andrews, St. Andrew's Film Studies, 2012, pp. 25-40.

¹⁴¹ PISU Stefano, *Il xx secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Milan, Franco Angeli, 2017.

¹⁴² GELARDI Andrea, « La scoperta del "Terzo Mondo": le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976) », *Cinergie* 11(22), 2022, pp. 163-177.

¹⁴³ DELAPORTE Chloé, *La Culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2022.

¹⁴⁴ DIESTRO-DÓPIDO Mar, *Film Festivals. Cinema and Cultural Exchange*, Cambridge, Legenda, 2021.

institutions réunissant des expert-es qui jugent et récompensent la production cinématographique annuelle selon des critères qui ne sont pas forcément quantifiables¹⁴⁵, mais auxquels adhèrent toutes leurs parties prenantes. À travers leur programmation et leur palmarès, les festivals catégorisent la production mondiale et agissent comme des *gatekeepers*, qui font et défont des réputations¹⁴⁶. Grâce à leurs prérogatives de *taste-making* et d'*agenda-setting*, ils disposent d'un pouvoir de « transsubstantiation » : une œuvre peut devenir un chef-d'œuvre et un-e cinéaste devenir un-e auteur-riche grâce au rituel quasi magique de la remise de prix¹⁴⁷.

À partir des années 1970 apparaissent également des festivals spécialisés dans leur contenu (films de genre), dans les territoires qu'ils mettent à l'honneur (aires géographiques) ou dans leurs publics cibles (communautés). Cette tendance, portée notamment par les nouveaux mouvements sociaux, accouche de festivals identitaires¹⁴⁸ : LGBT/queer et féministes, juifs, autochtones (« *indigenous* »), consacrés à l'environnement, au handicap, etc.¹⁴⁹ Les « années 68 » représentent un tournant majeur à cet égard, en parallèle à l'émergence d'événements dans les pays du Sud, et en particulier en Afrique, comme Carthage (1966), Ouagadougou (1969) et Le Caire (1976)¹⁵⁰.

Ce phénomène s'accroît à partir des années 1980 (la troisième phase décrite par de Valck), qui marquent la professionnalisation et l'institutionnalisation des festivals de films sous la direction de personnalités au profil plus managérial¹⁵¹, ainsi que leur participation à la « festivalisation » de la culture, c'est-à-dire sa privatisation et son uniformisation sous la forme événementielle¹⁵². Contribuant à réguler le marché du film, le circuit des

¹⁴⁵ BOSMA Peter, *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*, New York, Wallflower Press, 2015, p. 68.

¹⁴⁶ ELSAESSER Thomas, *European cinema...*, p. 96

¹⁴⁷ ELSAESSER Thomas, *European cinema...*, pp. 97-99.

¹⁴⁸ LOIST Skadi, « The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies, and Circulation », in VALCK Marijke de, KREDELL Brendan et LOIST Skadi (eds.), *Film Festivals...*, p. 57.

¹⁴⁹ Voir les bibliographies thématiques sur <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/>

¹⁵⁰ MOINE Caroline, « De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise : les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968 », in DELPORTE Christian (éd.), *Images et sons de mai 68, 1968-2008*, Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 235-49.

¹⁵¹ IORDANOVA Dina, « The Film Festival as an Industry Node », *Media Industries* 1(3), 2015, pp. 7-11 ; BENGHOZI Pierre-Jean et NÉNERT Claire, « Création de valeur artistique ou économique : du Festival international du film de Cannes au marché du film », *Recherche et Applications en Marketing* 10(4), 1995, pp. 65-76.

¹⁵² BENNETT Andy, TAYLOR Jodie et WOODWARD Ian (eds.) *The Festivalization of Culture*, Farnham, Ashgate, 2014 ; CUDNY Waldemar, *Festivalization of Urban Spaces: Factors, Processes and Effects*, Cham, Springer, 2016.

festivals fonctionne désormais comme un « réseau de distribution parallèle »¹⁵³, offrant une vitrine à des œuvres non viables économiquement¹⁵⁴, et défendant une certaine idée du cinéma : « Offrir une alternative, proposer quelque chose de différent de ce que les institutions du cinéma commercial “normal” sont censées représenter et reproduire. »¹⁵⁵

Depuis, les grands festivals s'investissent de plus en plus dans la coproduction. Ils se donnent pour mission de défendre ou de visibiliser des régions, des groupes sociaux et des thématiques marginalisées ou sous-représentées au sein des circuits commerciaux. Leurs organisateur·rices se targuent de « découvrir » des cinématographies ou des cinéastes invisibilisés en Occident, avec une vision très eurocentrée du 7^e art, considérant que « les cinémas non occidentaux ne comptent pas historiquement tant qu'ils n'ont pas été reconnus par le pouvoir médiatique international, dont le centre est situé, implicitement, dans les festivals de films occidentaux »¹⁵⁶. Après le Japon et l'Inde dans les années 1950, la Tchécoslovaquie et le Brésil dans les années 1960, puis l'espace chinois (République populaire de Chine, Taïwan et Hong Kong) dans les années 1980, c'est par exemple le cas de l'Iran dans les années 1990, de la Corée du Sud dans les années 2000 ou de la Roumanie dans les années 2010.

Ainsi, en tant qu'espaces travaillés par des intérêts politiques, économiques, sociaux et culturels¹⁵⁷, les festivals rassemblent au sein d'un « système interconnecté [des] groupes d'acteurs coopérants et conflictuels »¹⁵⁸. Plateformes de convergence entre l'industrie, les médias, la culture, le public, la politique et le tourisme, ils fonctionnent comme des « créateurs de canons culturels, des sites d'exposition, des marchés, des lieux de rencontre et des attractions urbaines »¹⁵⁹.

¹⁵³ TAILLIBERT Christel, « Les film festival studies »..., p. 141.

¹⁵⁴ PERANSON Mark, « Film Festivals: Between Art and Commerce », in PORTON Richard (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*, Londres, Wallflower, 2009, pp. 23-38.

¹⁵⁵ « To provide an alternative, to offer something different from what the institutions of “normal” commercial cinema are perceived to both represent and reproduce ». STRINGER Julian, *Regarding Film Festivals*..., p. 24.

¹⁵⁶ « Non-Western cinemas do not count historically until they have been recognized by the apex of international media power, the center of which is located, by implication, at Western film festivals ». STRINGER Julian, « Global Cities and the International Film Festival Economy », in SHIEL Mark et FITZMAURICE Tony (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Malden ; Oxford, Blackwell, 2001, p. 135.

¹⁵⁷ HARBORD Janet, *Film Cultures*..., p. 60 ; MOESCHLER Olivier et THÉVENIN Olivier, « Film Festivals: Metamorphosis of a Research Object and Field », *Society and Leisure* 44(1), 2021, p. 1.

¹⁵⁸ THÉVENIN Olivier, « Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation », *Society and Leisure* 44(1), 2012, p. 37.

¹⁵⁹ « Cultural canon builders, exhibition sites, market places, meeting points, and city attractions ». VALCK Marijke de, *Film festivals*..., p. 102.

Ce cadre chronologique général correspond, dans les grandes lignes, aux évolutions traversées par le festival de Locarno au cours de ses quarante-cinq premières années. En revanche, le FFL se distingue de la majorité des manifestations cinématographiques en un point central : il ne figure pas au nombre des « tribunes officielles, approuvées par le gouvernement [...], dépendant du soutien fiscal et idéologique de l'État [et] caractérisées par leurs allégeances politiques et leurs structures organisationnelles top-down »¹⁶⁰. Mais cette particularité justifie-t-elle qu'on lui consacre toute une étude ?

Sous les pavés (de la Piazza Grande)

« Locarno ne compte pas au rang des festivals gouvernementaux où tout se règle par la voie diplomatique. »¹⁶¹

L'intérêt historique du FFL n'est pas tant son statut autoproclamé de capitale mondiale du cinéma d'auteur que sa position particulière en Suisse et à l'étranger. Celle-ci a suscité énormément « d'incompréhension, pour ne pas dire d'hostilité ouverte [...] sur le plan local, cantonal, national et, quelquefois, international »¹⁶², et a permis au Festival de se présenter comme une manifestation « libre, capable d'aller à contre-courant, de ne pas respecter les modes et la bienséance »¹⁶³. Ce travail cherche à en comprendre la raison.

Depuis sa vingtième édition en 1967¹⁶⁴, le FFL a publié, édité ou commandé plusieurs ouvrages commémoratifs qui rassemblent des contributions « sincères certes, mais en même temps subjectives, polémiques, passionnelles »¹⁶⁵.

¹⁶⁰ « As official, government-sanctioned forums [...] dependent on the fiscal and ideological support of the state [and] characterised by their political allegiances and their top-down organisational structures ». STEVENS Kirsten, « Enthusiastic Amateurs: Australia's Film Societies and the Birth of Audience-Driven Film Festivals in Post-War Melbourne », *New Review of Film and Television Studies* 14(1), 2016, p. 31.

¹⁶¹ MARION Denis, « Le festival de Locarno », in BIANCONI Sandro et BUACHE Freddy (a cura di), *Dal I al XX Festival del film, Locarno 1946-1967*, Locarno, Armando Dadò, 1967, p. 17.

¹⁶² GILARDONI Virgilio, « Comment, en l'an de grâce 1946, dans la bonne ville de Locarno, d'un enfant trouvé on fit un festival », in SCHLAPPNER Martin et al., *Festival internazionale del film Locarno: 40 anni. Sei saggi critici*, Locarno, Festival international du film, 1987, p. 33.

¹⁶³ MAIRE Frédéric, « Retour à Locarno », *Cahiers du cinéma* 625, 2007, p. 5.

¹⁶⁴ BIANCONI Sandro et BUACHE Freddy (a cura di), *Dal I al XX Festival del film...* ; AMBROSIONI Dalmazio, *Locarno città del cinema: i cinquant'anni del Festival internazionale del film*, Locarno, Armando Dadò, 1998 ; LUCCHINI Domenico et CATELLA Gregory, *Un festival libero: una storia del cinema attraverso i film del Festival di Locarno*, Milan, Il Castoro, 2004.

¹⁶⁵ ASCT, 3.1.15, MF58: discours de Raimondo Rezzonico lors de la conférence de presse du FFL, 22.07.1987.

D'autres supports ont aussi été utilisés à l'occasion de júbilé : photographies¹⁶⁶, films de fiction¹⁶⁷, et essais documentaires¹⁶⁸. Les deux plus importants ont été réalisés à l'occasion de la quarantième édition, en 1987. L'un rassemble « six essais critiques » rédigés par d'anciens collaborateurs¹⁶⁹. L'autre est une chronique qui retrace les principaux événements ayant marqué chaque année : il détaille la composition des programmes et des différents organes du Festival (comité d'organisation, commission de sélection, comité de patronage, jurys, etc.)¹⁷⁰. Dirigé par Roland Cosandey, cet ouvrage est incontournable. Après des vérifications d'usage et la correction de quelques coquilles¹⁷¹, les données rassemblées dans *Chronique et filmographie* fournissent le matériau sur lequel reposent les analyses quantitatives proposées dans ce travail.

Les publications commémoratives entretiennent l'idée que le Festival a révélé des mouvements tels que le néoréalisme italien, les Nouvelles Vagues française et tchécoslovaque, le *Cinema Novo* brésilien ou le Nouveau cinéma suisse, et consacré de nombreux jeunes auteurs (et quelques autrices). En se focalisant sur les succès et les échecs de chaque directeur artistique, ces ouvrages contribuent à forger l'image d'une manifestation en avance sur son temps, en s'inscrivant dans le récit du *Sonderfall* (« cas particulier ») helvétique. Beaucoup d'exagérations, d'approximations, voire de contre-vérités ont été véhiculées par ces discours autoréférentiels¹⁷².

Depuis les années 2000, de nouvelles recherches ont été menées à l'Université de la Suisse italienne sur l'impact culturel¹⁷³, économique¹⁷⁴, et touristique du

¹⁶⁶ ZIRPOLI Alfonso, *Locarno, un festival*, Bellinzona, Nord/Sud, 1991 ; MUSSIO Stefano, *Sogno una vita da sogno...* ; HARTMANN Otto B., *Festival del film Locarno : ritratti (1999-2006)*, Locarno, Rezzonico, 2007 ; CAPEZZUOLI Fulvio et TAMAGNI Toni, *Locarno mon amour : un festival del cinema a misura d'uomo*, Milan, ExCogita, 2008.

¹⁶⁷ GIANNARELLI Ansano, *Remake*, 109 min, RAI ; Reiac Film, 1987.

¹⁶⁸ BELLINELLI Matteo, *L'internazionale involontaria del cinema giovane (Locarno 1946-1987)*, 83 min, RSI/TSR, 1987.

¹⁶⁹ SCHLAPPNER Martin et al., *Festival internazionale del film Locarno : 40 anni...*

¹⁷⁰ COSANDEY Roland et al., *Festival internazionale del film Locarno : 40 anni. Chronique et filmographie*, Locarno, Festival del film, 1988. Ce travail a été poursuivi pour les dix années suivantes par MAIRE Frédéric, *10 ans 1988-1997 : Chronique et filmographie*, Locarno, Festival international du film, 1997. Sur l'appellation des différents organes du FFL, voir p. 343.

¹⁷¹ Certains films sont attribués à tort à plusieurs éditions du festival, et quelques longs-métrages ne figurent pas dans le livre (car ils ont été, vraisemblablement, programmés après l'impression des programmes). L'ouvrage précise en revanche quels films n'ont pas été diffusés malgré leur présence sur les programmes officiels.

¹⁷² Souvent, l'annulation de l'édition 1956 est oubliée ou attribuée aux mauvaises causes, et presque systématiquement depuis les années 1980, Vinicio Beretta, directeur du festival entre 1960 et 1966, est présenté comme le seul à avoir piloté la manifestation depuis sa création en 1946.

¹⁷³ CASETTI Francesco et RICHERI Giuseppe, *L'impatto culturale del Festival internazionale del film Locarno*, Lugano, Istituto media e giornalismo, 2004.

¹⁷⁴ MAGGI Rico (dir.), *Impatti economici e potenziali strategici del Festival internazionale del film Locarno*, Lugano, Istituto di ricerche economiche, 2005.

festival¹⁷⁵. Des études ont également abordé des pans plus spécifiques de son histoire, tels que son emblème (le léopard)¹⁷⁶, sa surveillance par la police fédérale¹⁷⁷, sa fonction politique et culturelle¹⁷⁸, et ses infrastructures¹⁷⁹. Toutes soulignent «le terrain délicat sur lequel évolue le festival: provincialisme et internationalisme, tradition et modernité, élite intellectuelle et grand public, permanence et éphémère»¹⁸⁰. Mais l’auteur qui a produit la réflexion la plus riche et la plus stimulante sur les quarante-cinq premières années du FFL reste Guglielmo Volonterio (1926-2019).

Critique de cinéma à la *Radiotelevisione svizzera* et au *Corriere del Ticino*, cet historien de l’art a participé à de nombreux festivals européens. Après avoir été membre de la commission artistique du festival de Locarno dans les années 1970, il a été mandaté pour en écrire l’histoire en 1977. Intitulé *Per uno spazio autonomo*¹⁸¹, son ouvrage adopte la perspective des milieux cinéphiles, selon laquelle la manifestation a dû lutter contre les professionnels du marché du film et les promoteurs touristiques pour acquérir une vraie valeur culturelle. Sa perspective d’*insider*, volontiers polémique, offre une vision très vivante de la «cuisine interne» du festival, et s’éloigne de la «pseudo-histoire fétichisée» qui en loue les «grands hommes»¹⁸².

¹⁷⁵ MEDICI Diego, *Analisi sperimentale del comportamento turistico: il caso del Film Festival di Locarno*, mémoire de licence à l’Università della Svizzera italiana, 2005 ; D’ONOFRIO Eleonora, *Approci e dinamiche di fidelizzazione dei Film Festival: Case Study sul Locarno Film Festival*, travail de bachelor à la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, 2023 ; SPANÒ Alessia, *L’importanza di utilizzare tecnologie digitali per migliorare la customer experience nel settore eventi: il caso del Locarno Film Festival*, travail de bachelor à la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, 2023.

¹⁷⁶ RIZZI Diana et FILARDI Illaria, *Il Pardo: emblema del Festival del film di Locarno*, Locarno, Fondazione Remo Rossi, 2018.

¹⁷⁷ Le FFL était surtout surveillé en raison de la présence sur place de délégations d’Europe de l’Est, dont on redoutait qu’elles ne profitent de leur séjour pour s’adonner à l’espionnage ou à la propagande. WÄFLER John, «The Surveillance of Film Festivals in Switzerland: The Case of Locarno International Film Festival», in KÖTZING Andreas et MOINE Caroline (eds.), *Cultural Transfer and Political Conflicts...*, pp. 141-152.

¹⁷⁸ LEONI Lucia, *Le Festival international du film de Locarno : entre culture internationale et politique nationale (1946-1971)*, mémoire de master à l’Université de Fribourg, 2020.

¹⁷⁹ NERI Gabriele, «Locarno Festival: Eine Zeitreise», *Espazium*, 24.07.2018, <https://www.espazium.ch/de/aktuelles/locarno-festival-eine-zeitreise>, consulté le 06.05.2026.

¹⁸⁰ «Das Spannungsfeld, in dem sich das Festival bewegt: Provinzialismus und Internationalität, Tradition und Moderne, intellektuelle Elite und breites Publikum, Permanenz und Vergänglichkeit»...

¹⁸¹ VOLONTERIO Guglielmo, *Per uno spazio autonomo...*

¹⁸² Archives fédérales suisses (AFS), E9510.6-01#2005/322#2451 : G. Volonterio à Pro Helvetia, 16.06.1995. Pour cette raison, Volonterio a rencontré de grandes difficultés à publier un second livre poursuivant cette réflexion jusqu’aux années 1980 et 1990 (VOLONTERIO Guglielmo, *Dalle suggestioni del parco alla grande festa del cinema: storia del Festival di Locarno, 1946-1997*, Venise, Marsilio, 1997).

Après avoir remplacé Volonterio par d'autres journalistes et critiques de cinéma en qualité d'historiens officiels du festival, les dirigeants confient depuis une dizaine d'années à Lorenzo Buccella le soin d'éditer des livres rétrospectifs¹⁸³. Ceux-ci consistent surtout en une collection d'anecdotes, de souvenirs et de témoignages¹⁸⁴.

Face à l'absence d'étude problématisée, sourcée, actualisée, et non liée institutionnellement à Locarno, ce travail propose d'analyser, dans une démarche d'histoire politique et culturelle, d'où provient le FFL, pourquoi son chemin a été aussi tortueux, et comment il s'est imposé sur la scène nationale et internationale. Presque cinquante ans après le livre de Volonterio, le présent travail propose de remettre sa thèse sur le métier avec davantage de recul et, surtout, de nouvelles archives.

Sources et méthodologie

« Un festival qui peut donc sembler bon pour le spectateur tessinois peut aussi ne rien dire de nouveau pour le critique ou le professionnel du cinéma de l'extérieur. »¹⁸⁵

Matériau archivistique

Le cadre chronologique de cet ouvrage correspond aux quarante-cinq premières années durant lesquelles le festival de Locarno cherche à obtenir la reconnaissance de ses parties prenantes (1946-1991). Ce parcours se conclut à la fin du mandat du directeur David Streiff, lorsque sa légitimité n'est plus remise en question et que son avenir est assuré. En cela, il s'agit d'une recherche sur la création, au niveau local, d'un événement international, qui retrace son insertion dans un paysage culturel et politique

¹⁸³ BUCCELLA Lorenzo (ed.), *Forever Young: Festival del Film Locarno 1997-2012*, Locarno, Festival del film, 2014.

¹⁸⁴ BUCCELLA Lorenzo (a cura di), *Sguardi oltre il cinema. Critical Essays on the Locarno Film Festival*, Locarno, Armando Dadò, 2022; BUCCELLA Lorenzo, *Locarno on/Locarno off. Storia e storie del Film Festival*, Bellinzona, Casagrande, 2022. Pour les 75 ans du FFL, celui-ci a même présenté un documentaire tiré de ce dernier livre : GUIDOTTI Chris, *Locarno Confidential*, 65 min, RSI Cultura, 2022.

¹⁸⁵ « *Un Festival che può dunque sembrare buono allo spettatore ticinese può anche non dire nulla di nuovo al critico o al professionista del cinema venuto da fuori* ». LOMBARDI Filippo et SNIDER Saverio, « Conclusa una XXXIII.ma edizione tutto sommato abbastanza dignitosa », *Popolo e Libertà*, 11.08.1980, p. 4.

national sur deux échelles. Elle se focalise premièrement sur le niveau institutionnel, en étudiant l'évolution du festival, à travers ses interactions avec d'autres acteurs collectifs (autorités publiques, groupes professionnels, institutions culturelles). Elle s'intéresse dans un second temps à des enjeux plus individuels, en analysant le rôle et l'influence de personnalités phares des milieux culturels, politiques et (dans une moindre mesure) économiques sur les orientations suivies par Locarno.

Pour appréhender ces mécanismes, le principal fonds d'archives sur lequel repose ce travail est celui du Festival du film de Locarno¹⁸⁶, qui a circulé dans divers endroits (caves, écoles, hangars), avant d'être déposé au siège du FFL pour permettre à Guglielmo Volonterio d'écrire son livre. Toutefois, ce n'est que dans les années 1980 que les organisateur·rices ont vraiment commencé à conserver et à classer leurs archives, et ce en prévision des quarante ans de la manifestation. Après des appels dans la presse et des recherches dans leurs divers bureaux et entrepôts, iels ont réuni ces archives dans un lieu unique pour l'écriture des ouvrages commémoratifs susmentionnés (1986-1987). Elles ont ensuite été déposées aux Archives cantonales du Tessin (*Archivio di Stato del canton Ticino* ou ASCT) en 2006, qui les ont conservées jusqu'à leur transfert au Centre de recherche et d'archivage de la Cinémathèque suisse, en 2022. Au fil du temps, beaucoup de documents concernant les premières décennies du festival ont disparu à cause d'incidents (inondations), de négligence ou de malveillance¹⁸⁷.

Riche de plus de 1 600 boîtes (sans compter le matériel bibliographique et vidéo), le fonds du FFL est très inégal. Environ la moitié de ces documents, la plus malmenée par les années, concerne la période étudiée par ce travail (1946-1991)¹⁸⁸. En comparaison internationale, travailler sur un festival doté d'archives plus ou moins inventoriées est un privilège¹⁸⁹. Néanmoins, il reste très difficile d'accéder à des processus internes tels que la sélection des films ou l'établissement des palmarès. Le fonds s'avère particulièrement lacunaire

¹⁸⁶ Divisé en quinze sections (presse, matériel films, comptabilité, correspondance, divers, listes de présence, inscriptions, imprimés, photos, affiches, prix, vidéos, matériel graphique et multimédia), le fonds se trouvait, au début de mes recherches à l'*Archivio di Stato del cantone Ticino* (ASCT), à Bellinzona.

¹⁸⁷ Un ancien directeur a, par exemple, quitté son poste en emportant avec lui de nombreuses archives, qu'il refuse aujourd'hui de mettre gratuitement à disposition.

¹⁸⁸ Face à l'ampleur de ce fonds, il a été choisi de ne pas procéder à un examen du matériel iconographique et vidéo. Les sujets du Ciné-Journal suisse et les reportages de la télévision suisse consacrés au FFL, accessibles grâce à des plateformes en ligne, ont été consultés, mais non soumis à une analyse approfondie.

¹⁸⁹ LOIST Skadi, «Film Festival Research Workshops: Debates on Methodology», in VALLEJO Aida et WINTON Ezra (eds.), *Documentary Film Festivals: Methods, History, Politics*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 41-52.

pour la période des années 1940 et 1950. À l'inverse, il devient presque surabondant à partir des années 1980. Pour pallier ces difficultés, d'autres fonds d'archives ont été mobilisés, qui sont principalement composés de correspondance et de procès-verbaux (PV) à propos du festival.

Ces sources proviennent des différentes partenaires au FFL, comme les offices du tourisme (fonds de l'*Ente ticinese per il turismo* à l'ACST et de Pro Lugano à l'*Archivio storico della Città di Lugano*), les autorités politiques régionales (PV du Conseil d'État tessinois à l'ACST et du conseil communal de Locarno à l'*Archivio storico della città di Locarno*), les associations professionnelles du marché du film (fonds ACSR, ALS/ASDF et SLV à la Cinémathèque suisse) et l'administration fédérale (Chambre et Commission du cinéma aux Archives fédérales suisses ou AFS). La documentation disponible aux AFS à propos de personnalités ou de groupes liés au cinéma en Suisse (fiches de surveillance, rapports d'activités, coupures de presse, correspondance) a aussi été largement mise à contribution. Ces documents concernent par exemple la FIAPF, le Centre suisse du cinéma ou des ciné-clubs. De longues investigations (peu concluantes) ont été menées aux AFS au sujet de l'importation en Suisse de films « de l'Est », « du tiers-monde » et « immoraux » passés par Locarno.

De manière plus « micro », des recherches ont été conduites à la Cinémathèque suisse dans les archives de personnalités liées au festival, comme les directeur·rices Moritz et Erika de Hadeln ou le producteur et critique de cinéma Freddy Landry. Il en va de même pour le critique italien Guido Aristarco, dont les archives sont conservées (en partie) à la bibliothèque Luigi Chiarini du *Centro sperimentale di Cinematografia* de Rome, et le journaliste Martin Schlappner, qui a laissé un fonds à la bibliothèque du *Seminar für Filmwissenschaft* de l'Université de Zurich.

Enfin, plusieurs entretiens d'histoire orale ont été menés : en présentiel (avec l'ex-directeur du FFL Moritz de Hadeln, l'actuel directeur du Festival de Zurich Christian Jungen, les historiens du cinéma et ex-collaborateurs du FFL Roland Cosandey et François Albera, l'ex-secrétaire du festival Ester Weber-Pirovano et l'ex-directeur du Festival de Fribourg Martial Knaebel), à distance (avec l'ex-directeur du FFL David Streiff et le directeur de salles et critique de cinéma Martin Girod), et par des échanges d'emails (avec l'ancien chef de la section cinéma du DFI Alex Bänninger, l'ex-directeur de l'agence de communication GKG Hermann Strittmatter et l'ancien directeur du FFL Sandro Bianconi)¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Malheureusement, trois protagonistes majeurs de cette histoire, Freddy Buache, Freddy Landry et Guglielmo Volonterio, sont décédés juste avant le lancement de ces recherches.

Malgré mes efforts pour y remédier, cet échantillon reproduit un biais important des recherches menées jusqu'à présent sur l'histoire du Festival du film de Locarno : l'invisibilisation des femmes ayant travaillé pour ou avec la manifestation (secrétaires, jurées, techniciennes, critiques et autres attachées de presse) en raison d'un flagrant manque de sources à leur sujet. Comme cela a été relevé pour d'autres festivals¹⁹¹, des collaboratrices ayant exercé des fonctions centrales ou ayant joué un rôle décisif restent ainsi absentes des ouvrages commémoratifs¹⁹². Comme le relève Adèle Morerod dans sa récente étude consacrée à la Cinémathèque suisse, ces « figures de l'ombre, occupées en coulisses aux tâches dont on ne parle pas, ou rarement [...], apparaissent ici ou là à la surface des documents »¹⁹³. Ici, ces traces éparses seront visibilisées à travers certains documents clés (par exemple des photographies). Un projet d'histoire publique lié au présent travail a été lancé en 2024 par Joséphine Métraux et moi-même pour tenter d'éclairer les zones d'ombres laissées par ces processus genrés¹⁹⁴. Il vise à faire mieux connaître ceux qui ont contribué au développement du FFL sans nécessairement occuper des postes de cadres ou bénéficier d'une exposition médiatique.

Face aux limites de ces fonds d'archives, qui ne fournissent que certaines pièces du puzzle pour comprendre les difficultés du FFL à s'imposer comme une institution culturelle en Suisse, une attention particulière a été accordée à la presse. Celle-ci offre un point de vue privilégié pour observer les prises de position des différentes parties prenantes à la manifestation.

Le recours aux imprimés ne vise pas à mesurer une quelconque opinion publique sur le festival de Locarno, tant le débat politique et culturel est fragmenté en Suisse selon les régions linguistiques. Mais, en tant qu'événement médiatique, le FFL est (co)construit par les commentaires, les critiques et les réflexions des journalistes¹⁹⁵. Grâce au dépouillement, majoritairement en ligne¹⁹⁶, d'une quinzaine de périodiques suisses, la voix de groupes plus ou moins favorables à la manifestation selon les périodes se fait entendre.

¹⁹¹ SCHMID Eva M. J., « Ein anderer Blick auf die ersten Jahre der Kurzfilmtage », in BEHNKEN Klaus (Hrsg.), *Kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 25.

¹⁹² L'une des premières directrices de festivals internationaux de cinéma est Lynda Myles, à Édimbourg (1973-1980), qui a notamment donné une place importance aux réalisatrices. HARDY Forsyth, *Slightly Mad and Full of Dangers. The Story of the Edinburgh Film Festival*, Édimbourg, Ramsay Head Press, 1992, p. 117.

¹⁹³ MOREOD Adèle, « Laisser cartouchières et pistolets au vestiaire » ..., p. 104.

¹⁹⁴ Intitulé « piazzanostra », il s'inscrit dans un projet soutenu par le FNS : voir piazzanostra.ch.

¹⁹⁵ BRUNNER Philipp, FISCHER Tereza et KUHN Marius (Hrsg.), *Freie Sicht aufs Kino. Filmkritik in der Schweiz*, Marbourg, Schüren, 2019.

¹⁹⁶ Les principales plateformes mises à contribution sont *e-newspapers*, *e-periodica*, *impresso*, *scriptorium*, et l'*archivio digitale Sbt dei quotidiani e periodici*.

Différents sites web (dont le plus complet est calindex.eu) ont permis de cibler mes recherches dans une vingtaine de revues de cinéma françaises, italiennes, états-uniennes, britanniques, suisses et allemandes (RDA et RFA). Des coupures de presse conservées à l'antenne zurichoise de la Cinémathèque suisse et à la *Deutsche Kinemathek* de Berlin ont complété ce tour d'horizon¹⁹⁷.

Tout d'abord, trois journaux alémaniques, qui ont couvert le festival durant ses quarante-cinq premières éditions et qui en ont proposé une critique détaillée, ont été mobilisés : la *NZZ* (*Neue Zürcher Zeitung*), *Der Bund* et *Die Tat*¹⁹⁸. *Schweizer Film Suisse* et *Filmwirtschaftlicher Pressedienst*, deux publications corporatives des professionnels du marché du film ont permis d'accéder aux prises de position officielles des distributeurs et des exploitants. Il en va de même pour la plateforme qui réunit à partir de 1975 les « milieux suisses du cinéma » (comme l'indique son sous-titre) : *Cinébulletin*. En outre, trois périodiques chrétiens ont été mis à contribution : le *Filmbulletin* (revue zurichoise du *Filmkreis der katholischen Jugendorganisationen*), et le *Filmberater* (de la *Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksverein*) ainsi que le *Film und Radio mit Fernsehen* ou *Zoom* (de la *Protestantischen Film-und Radioverband*), ces deux derniers étant réunis en 1973 sous le titre de *Zoom-Filmberater*.

Pour la Suisse romande, six périodiques ont été dépouillés : le *Journal de Genève* et la *Gazette de Lausanne*, *La Liberté*, *Le Nouvelliste*, *La Feuille d'Avis de Neuchâtel* et *L'Impartial*¹⁹⁹. De plus, j'ai examiné les journaux de gauche disponibles en ligne (*La Sentinelle/Le Peuple* et *La Lutte syndicale*) et en bibliothèque (les différentes versions de l'organe du Parti suisse du Travail – *Voix ouvrière*, *Vorwärts*, *Il Lavoratore* – ainsi que la publication du *Partito socialista autonomo*, créé en 1969, *Politica nuova*). La revue de cinéma lausannoise *Travelling*, elle aussi marquée à gauche, a complété ce corpus francophone.

Enfin, la presse tessinoise, dont le traitement du FFL diffère grandement selon l'orientation politique des journaux, s'est révélée indispensable pour comprendre les enjeux entourant la manifestation. Les titres retenus sont le *Corriere del Ticino* (quotidien indépendant libéral), la *Libera Stampa* (liée au Parti socialiste tessinois), la *Gazzetta Ticinese* (de droite conservatrice),

¹⁹⁷ Lorsqu'il n'a pas été possible d'en retrouver la pagination, ces références sont indiquées dans le présent travail avec la mention « s. p. ».

¹⁹⁸ Les *Neue Zürcher Nachrichten* et le *Nebelspalter* ont également été dépouillés, mais leur couverture du FFL a été beaucoup moins systématique.

¹⁹⁹ Des compléments ont été fournis par *L'Illustré*, *L'Hebdo*, et *Radio TV Je vois tout*, eux aussi moins réguliers dans leur traitement du FFL.

le *Giornale del Popolo* (journal du diocèse de Lugano), et *Popola e Libertà* (organe du *Partito popolare democratico*). Ces deux derniers, les plus conservateurs, ont fait l'objet d'une attention particulière pour avoir été les plus véhéments à l'encontre de la manifestation²⁰⁰. L'*Eco di Locarno*, « un journal dont le propriétaire [Raimondo Rezzonico] est proche du festival »²⁰¹, a été quant à lui minutieusement analysé en tant que quasi porte-parole de la manifestation.

La presse généraliste des pays voisins, comme *Le Monde*, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ou *La Stampa*, n'a pas fait l'objet d'une analyse systématique. Leur traitement, plutôt factuel et largement stéréotypé du festival de Locarno, suivait en général un modèle assez peu stimulant : les articles de leurs chroniqueur·euses se limitaient le plus souvent à gloser sur le climat et le paysage tessinois avant de passer en revue les films récompensés, puis de conclure en vantant la qualité de l'hospitalité helvétique.

En revanche, les revues spécialisées étrangères se sont révélées une très riche source d'informations sur la réputation, les difficultés et les spécificités du festival de Locarno à travers les décennies. La majorité de celles qui ont été mises à contribution dans ce travail sont françaises (en particulier les *Cahiers du cinéma*, *Cinéma*, *Image & Son/La Revue du cinéma*, *Écran*, *Jeune Cinéma* et *Positif*), ouest-allemandes (*Film Blätter*, *Film Echo*, *Film Korrespondenz* et *Kirche und Film*), italiennes (*Bianco e Nero* et *Cinema nuovo*), anglaises (*Sight and Sound*) et états-uniennes (*Variety*). Ce large spectre permet d'intégrer aussi bien le point de vue des milieux de la cinéphilie savante et des ciné-clubs, des professionnels de la branche et de groupes plus marqués idéologiquement.

Cadre théorique

Précisant l'intuition de Guglielmo Volonterio dans son ouvrage *Per uno spazio autonomo*, tout en prolongeant son cadre chronologique, le présent travail met en exergue, à travers le cas de Locarno, l'apparition d'une instance de consécration participant à l'autonomisation d'un espace propre au cinéma, et plus particulièrement à la culture cinématographique en Suisse.

²⁰⁰ *Azione* (hebdomadaire de la Fédération des coopératives Migros) et son équivalent romand *Construire* ont également été dépouillés.

²⁰¹ Archives de la Cinémathèque suisse (Cin), fonds Moritz et Erika de Hadeln (CSL008), B74 : M. de Hadeln à L. Giudici, 10.09.1975.

Il reprendra pour cela la définition bourdieusienne du champ comme « système de positions » relationnelles que l'inégale distribution de capitaux spécifiques (entre dominants et dominés) structure en espace de lutte et de concurrence²⁰². Malgré la configuration inégalitaire des champs et les intérêts divergents de leurs acteurs, ce qui permet leur constitution est un accord minimal sur leur existence. Toujours selon le cadre théorique développé par Bourdieu à propos notamment du champ littéraire, ce processus d'autonomisation sera observé à partir de trois critères²⁰³ : « l'émergence d'un groupe de spécialistes de l'activité en question ; l'existence d'instances spécifiques (instances de consécration) ; la formation d'un marché »²⁰⁴. Les associations professionnelles (SLV et SFV) et les milieux cinéphiles (Fédération suisse des guildes du film, critiques et ciné-clubs, Cinémathèque suisse) seront considérés ici comme deux éléments préexistants (marché et spécialistes), auxquels le festival de Locarno cherche à s'adjoindre comme troisième pilier (instance spécifique).

Comme je le montrerai au cours de ce travail, face au nouvel entrant que représente le FFL, les dominants défendent un statu quo qui consiste en l'hétéronomie du champ, c'est-à-dire sa subordination à des contraintes extra-cinématographiques (ou, en tout cas, extra-artistiques). Pour leur part, les dominés plaident pour son autonomisation, c'est-à-dire pour que la régulation et la délimitation du champ soient assurées par les pairs. L'enjeu consiste donc pour ces derniers à obtenir une reconnaissance sociale et institutionnelle de leur autorité et de leurs capacités²⁰⁵. Concrètement, pour le festival de Locarno, ces dynamiques correspondent à la contestation croissante de la domination des professionnels du marché du film (qui, établis de longue date, défendent les lois de l'offre et de la demande) de la part des milieux cinéphiles (spécialistes en voie de reconnaissance qui revendiquent le primat de l'art sur l'économie). Cette lutte se mène sur plusieurs terrains (production, distribution, exploitation, réception) à la jonction desquels émerge puis s'installe le festival de Locarno.

L'institutionnalisation du FFL sera ainsi envisagée comme le processus au cours duquel une nouvelle entité parvient, à travers des jeux d'influence et malgré de multiples résistances, à imposer son autorité, à gagner du

²⁰² FABIANI Jean-Louis, « Les règles du champ », in LAHIRE Bernard (éd.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, [1999] 2003, p. 77.

²⁰³ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

²⁰⁴ SAPIRO Gisèle, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques. Revue des sciences sociales sur les arts, la culture et les idées* 4, 27.06.2019, <https://doi.org/10.4000/bssg.327>, consulté le 06.05.2026, p. 17.

²⁰⁵ PINTO Louis, *Sociologie des intellectuels*, Paris, La Découverte, 2021, pp. 59-85.

pouvoir et à obtenir la reconnaissance des autres agents du champ²⁰⁶. Par là même, il sera surtout question d'interactions entre groupes sociaux, entendus comme des ensembles d'individus entretenant des rapports mutuels et dont l'appartenance collective à une entité est reconnue non seulement par ses membres, mais également par les personnes externes. L'identité commune de ces acteurs repose, selon les cas et selon les périodes, sur le partage d'intérêts, de pratiques, d'objectifs ou de règles communes.

En se reposant notamment sur la *Sociologie de l'institution* publiée par Jacques Lagroye et Michel Offerlé, cet ouvrage interrogera l'interdépendance entre les processus d'institutionnalisation et de légitimation du festival de Locarno. Cette dernière notion sera comprise comme la reconnaissance de l'autorité du FFL, c'est-à-dire l'acceptation collective de ses principes et de ses choix. Ces deux mécanismes, étroitement liés, ne suivent pas une progression linéaire et connaissent plusieurs retours en arrière. Ainsi, pour comprendre comment Locarno parvient à obtenir une très large reconnaissance à l'orée des années 1990, au sens où est accepté « l'ensemble des propositions et des dispositifs que [ses parties prenantes] tiennent pour légitimes, souhaitables et réalisables »²⁰⁷, il est indispensable de comprendre les nombreuses luttes menées « pour la définition de sa fonction et d'un consensus entre ses agents »²⁰⁸.

Sachant que « la puissance de la légitimité [...] d'un dispositif symbolique [tel qu'un festival] est dérivée, en dernière instance, de la force des groupes dont elles expriment les intérêts »²⁰⁹, cette étude s'intéresse à l'ascendant pris, selon les périodes, par l'une ou l'autre des parties prenantes du FFL pour en définir l'orientation. L'objectif ne consiste pas à en proposer une description statique, mais au contraire à en analyser les reconfigurations en fonction des transformations des organismes qui cherchent à lui imposer leur agenda. Ces différents acteurs sont eux-mêmes appréhendés dans leur dimension plurielle, changeante, multipositionnelle²¹⁰. Par leur nature même, les festivals de cinéma ne peuvent viser qu'une autonomie relative. Le cas locarnais incarne donc à quel point « les conditions de l'autonomie ne résident

²⁰⁶ MEIMON Julien, « Sur le fil. La naissance d'une institution » in LAGROYE Jacques et OFFERLÉ Michel (éd.), *Sociologie de l'institution...*, pp. 105-129.

²⁰⁷ Jacques Lagroye cité par HMED Choukri, LAURENS Sylvain, « Les résistances à l'institutionnalisation », in LAGROYE Jacques, OFFERLÉ Michel (éd.), *Sociologie de l'institution...*, p. 147.

²⁰⁸ MEIMON Julien, « Sur le fil. La naissance d'une institution » ..., p. 127.

²⁰⁹ FABIANI Jean-Louis, « Peut-on encore parler de légitimité culturelle ? » in DONNAT Olivier et TOLILA Paul, *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 308-309.

²¹⁰ LAHIRE Bernard, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan [1998] 2001.

pas tant dans l'indépendance à l'égard des champs économiques et du pouvoir politique que dans un système de relations qui mettent ces interventions au service de l'autonomie»²¹¹.

En cela, ce travail propose d'aller au-delà de la *stakeholder theory*, un héritage des études en management très prégnant au sein des *festival studies*²¹². Cet outil propose de catégoriser les parties prenantes des festivals et d'analyser leurs interactions en mettant l'accent sur les conflits provoqués par leurs intérêts divergents et leurs positions asymétriques²¹³, mais aussi sur leur dépendance mutuelle et leurs alliances stratégiques²¹⁴. Cette approche met en évidence le fait que les festivals collaborent avec des entités qui défendent leur propre cause et se situent «à l'intersection de l'art, du commerce, de la technologie, de la culture, de l'identité, du pouvoir, de la politique et de l'idéologie»²¹⁵. Je montrerai ici que ses *stakeholders* fournissent au FFL des ressources matérielles et symboliques²¹⁶, qui sont au cœur des débats entourant sa légitimation en tant qu'institution culturelle. En plus de l'agentivité des dirigeant-es du FFL, il s'agira de prendre en compte les données structurelles telles que le contexte politique, social et économique (en Suisse et à l'international), ainsi que les évolutions au sein de l'industrie du cinéma et du circuit des festivals pour comprendre ce qui permet à la manifestation d'obtenir une reconnaissance quasi unanime au moment où son sixième directeur quitte Locarno en 1991.

²¹¹ PACOURET Jérôme et HAUCHECORNE Mathieu, «Autonomies des arts et de la culture. Les biens symboliques face à l'État et au marché», *Biens symboliques. Revue des sciences sociales sur les arts, la culture et les idées* 4, 27.06.2019, <https://doi.org/10.4000/bssg.326>, consulté le 06.05.2026, p. 13.

²¹² FREEMAN Edward R. et al., *Stakeholder Theory. The State of the Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; WOOD Donna J. et al., «Stakeholder Identification and Salience After 20 Years: Progress, Problems, and Prospects», *Business & Society* 60(1), 2021, pp. 196-245.

²¹³ GETZ Donald, «The Nature and Scope of Festival Studies», *International Journal of Event Management Research* 5(1), 2010, pp. 1-47; LARSON Maria et WIKSTRÖM Ewa, «Organizing Events: Managing Conflict and Consensus in a Political Market Square», *Event Management* 7, 2001, pp. 51-65.

²¹⁴ ANDERSSON Tommy et GETZ Donald, «Stakeholder Management Strategies of Festivals», *Journal of Convention & Event Tourism* 9(3), 2008, pp. 199-220.

²¹⁵ «At the intersection of art, commerce, technology, culture, identity, power, politics and ideology». RÜLING Charles-Clemens et STRANDGAARD PEDERSEN Jesper, «Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective», *Scandinavian Journal of Management* 26, 2010, p. 319.

²¹⁶ GETZ Donald, ANDERSSON Tommy et LARSON Mia, «Festival Stakeholder Roles: Concepts and Case Studies», *Event Management* 10, 2007, pp. 103-122; GETZ Donald et ANDERSSON Tommy, «Festival Stakeholders: Exploring Relationships and Dependency Through a Four-Country Comparison», *Journal of Hospitality & Tourism Research* 34(4), 2010, pp. 531-556.

Approche et problématique

«Les festivals de cinéma sont presque toujours une affaire politique.»²¹⁷

L'histoire des festivals, comme l'histoire suisse, a été marquée par de nombreux scandales politiques²¹⁸. Bien loin d'handicaper ces événements médiatiques, ils contribuent au contraire à leur réputation, à celle des films concernés, et à celle de leurs auteur·rices²¹⁹. Que ce soit *Nuit et Brouillard* à Cannes²²⁰ ou *Voyage au bout de l'enfer* («*The Deer Hunter*») à Berlin, ces controverses sont généralement provoquées par des films heurtant la sensibilité de pays participants. Cela a par exemple été le cas à Locarno à propos de la représentation des soldats allemands dans *The African Queen* ou *La Bataille de Naples* («*Le Quattro giornate di Napoli*»). Dès sa troisième édition, deux courts-métrages y ont même été déprogrammés à la demande des gouvernements néerlandais et français : *Indonesia Calling* (charge anticolonialiste de Joris Ivens)²²¹, et *Aubervilliers* (évoquant de la misère en banlieue parisienne par Eli Lotar²²²). On pourrait ainsi lister des dizaines d'autres d'exemples, des plus graves aux plus absurdes.

Afin d'étudier la manière dont le festival s'est imposé en tant qu'institution culturelle, une sélection a été opérée parmi les innombrables polémiques et les milliers de productions montrées à Locarno entre 1946 et 1991²²³. Plutôt

²¹⁷ «*Filmfestivals sind fast immer ein Politikum*». KÖTZING Andreas, *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954-1972*, Göttingen, Wallstein, 2013, p. 11.

²¹⁸ VALLOTTON François et al. (éd.), *Scandale !*, Zurich, Chronos, 2015 (Traverse 3) ; MAZBOURI Malik et VALLOTTON François (éd.), *Scandale et histoire*, Lausanne, Antipodes, 2016.

²¹⁹ En 1969, après avoir été écarté du programme officiel au grand dam du jeune public, le film érotique *L'Étreinte* est, par exemple, promu par son distributeur comme «le film qui a fait trembler le festival de Locarno 1969 sur ses bases». Publicité du cinéma Eden dans *L'Impartial*, 16.07.1970, p. 11.

²²⁰ LINDEPERG Sylvie, *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

²²¹ Le film d'Ivens a pourtant été projeté au Festival d'Édimbourg en 1947. Voir SCHOOTS Hans, *Living Dangerously: a Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000 ; WAUGH Thomas, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912-1989*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

²²² *Aubervilliers* a été sélectionné à Cannes 1946 et récompensé à Knokke-le-Zoute 1949. CADORET Erwan, «Un double regard sur la misère : *Aubervilliers* d'Eli Lotar et Jacques Prévert», in FIANI Antony et HAMERY Roxane, *Le Court-Métrage français de 1945 à 1968*, vol. 2, Rennes, PUR, 2008, pp. 261-270.

²²³ Comme il n'est pas possible de lister dans le présent ouvrage tous les films programmés à Locarno depuis les débuts du festival, je renvoie le lecteur·rices à la base de données mise en ligne par le FFL : <https://www.locarnofestival.ch/festival/program-archive/film-list.html>.

que de se concentrer sur les œuvres les plus prestigieuses, désignées par lieu commun comme étant entrées dans l'histoire, trois types de longs-métrages ont été retenus²²⁴. Il s'agit des œuvres dont la présence au programme a été perçue comme politique et a généré des commentaires sur la nature et le rôle de la manifestation²²⁵ : les « films de l'Est », les « films du tiers-monde » et les « films immoraux ». Ces dénominations employées à l'époque ne reposaient pas sur une base scientifique²²⁶, mais renvoyaient à des corpus clairement identifiés par les individus qui les utilisaient.

La première de ces catégories (« films de l'Est »), reposant sur des critères géopolitiques, rassemblait les productions des pays socialistes. En pleine *Cinematic Cold War*²²⁷, la Suisse, officiellement neutre²²⁸, est tournée en matière politique, économique et culturelle vers le bloc de l'Ouest²²⁹. Les salles de cinéma y diffusent massivement des films hollywoodiens. Le festival de Locarno représente donc un espace privilégié de contact avec l'autre côté du « rideau de fer », surtout durant les premières décennies de la guerre froide. Il met aussi en exergue le hiatus entre la position officielle de la Confédération à l'étranger, et la réalité de son anticommunisme à l'intérieur de ses frontières²³⁰.

La deuxième catégorie (« films du tiers-monde ») est plus ambiguë, puisqu'elle n'englobait pas forcément toutes les œuvres provenant des pays du Sud – c'est-à-dire partageant une expérience commune de la colonialité ou de l'impérialisme – mais surtout celles qui adoptaient une posture militante ou engagée. Elle désigne donc à la fois une origine géographique et une esthétique ou un propos. Même si la Suisse connaît des mouvements de solidarité avec des luttes anti-impérialistes en Asie, en Afrique et en Amérique latine²³¹, ces

²²⁴ Les courts-métrages, absents du FFL entre 1975 et 1978, ont laissé peu de traces dans les archives.

²²⁵ Sur ce point, lire en particulier JAUDON Raphaël, *Cinéma politiques, lecture esthétique*, Grenoble. UGA, 2024.

²²⁶ Sur les limites de ces appellations, voir par exemple WOLFF Larry, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994; RANDALL Vicky, « Using and Abusing the Concept of the Third World: Geopolitics and the Comparative Political Study of Development and Underdevelopment », *Third World Quarterly* 24(1), 2004, pp. 41-53.

²²⁷ SHAW Tony, *Cinematic Cold War: the American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence, University Press of Kansas, 2010.

²²⁸ BOTT Sandra et al. (eds.), *Neutrality and Neutralism in the Global Cold War. Between or Within the Blocs?*, Londres, Routledge, 2016.

²²⁹ BOTT Sandra, SCHAUFELBUEHL Janick Marina et ZALA Sacha (Hrsg.), *Die internationale Schweiz in der Zeit des Kalten Krieges*, Bâle, Schwabe, 2011 (Itinera 30); BOTT Sandra et al. (éd.), *Suisse et guerre froide dans le Tiers-Monde*, Paris, PUF, 2015 (*Relations internationales* 163).

²³⁰ DONGEN Luc van, ROULIN Stéphanie et SCOTT-SMITH Giles (eds.), *Transnational Anti-Communism and the Cold War. Agents, Activities, and Networks*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

²³¹ SCHAUFELBUEHL Janick Marina, PEREIRA Nuno et SCHÄR Renate (Hrsg.), *1968-1978: ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz*, Zurich, Chronos, 2009; KALT Monica, *Tiersmondismus in der Schweiz der*

régions restent le « trou noir » de la diplomatie culturelle helvétique²³². Jusqu'à la création du Festival de Fribourg en 1980, Locarno représente donc une fenêtre sur le monde non occidental²³³, qui est d'autant plus importante en considérant « la perception longtemps immuable et marquante de la Suisse comme étant à la marge [...] du projet colonial »²³⁴.

La troisième catégorie (« films immoraux ») regroupait, selon des critères liés uniquement à leur contenu, des longs-métrages traitant de thématiques relatives à la sexualité²³⁵. Dans un pays qui n'accorde le droit de vote aux femmes au niveau national qu'en 1971²³⁶, et dans un canton où le catholicisme est une religion d'État jusqu'en 1975, plusieurs films féministes, queers ou érotiques, programmés à Locarno, bousculent les traditions. Le festival sert donc aussi dans une certaine mesure de vitrine pour des groupes marginalisés²³⁷, en accompagnant les évolutions sociales et politiques portées par les nouveaux mouvements sociaux et la Nouvelle Gauche autour des « années 68 »²³⁸.

Les critères selon lesquels a été envisagée la nature politique, et donc le caractère problématique, des films projetés à Locarno ont connu de nombreuses fluctuations qui, bien souvent, dépendaient plus de facteurs externes que de leurs qualités intrinsèques. Les « films de l'Est » n'ont été dénoncés que durant une période précise. Seuls certains « films du tiers-monde » ont été conspués.

1960er und 1970er Jahre. Von der Barmherzigkeit zur Solidarität, Berne, Peter Lang, 2010 ; PEREIRA Nuno, *Anti-impérialisme et nouvelle gauche radicale dans la Suisse des années 1968*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2015 ; FEDERER Lucas, *Zwischen Internationalismus und Sachpolitik. Die trotzkistische Bewegung in der Schweiz, 1945-1968*, Bielefeld, Transcript, 2022.

²³² GILLABERT Matthieu, *Dans les coulisses de la diplomatie culturelle suisse : objectifs, réseaux et réalisations (1938-1984)*, Neuchâtel, Alphil, 2013, p. 521. Voir aussi MILANI Pauline, *Le Diplomate et l'Artiste : construction d'une politique culturelle suisse à l'étranger (1938-1985)*, Neuchâtel, Alphil, 2013 ; KADELBACH Thomas, « Swiss Made ». *Pro Helvetia et l'image de la Suisse à l'étranger (1945-1990)*, Neuchâtel, Alphil, 2013.

²³³ SAGLINI Lorenza, *Festival international de films de Fribourg (FIFF) : genèse, évolution et rayonnement international (1980-2000)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2006 ; WÄFLER John, « Vers une "festivalisation" de la vie culturelle ? Changing Festival Definitions: a Brief History of the Fribourg International Film Festival in Switzerland », in FLÉCHET Anaïs et al. (éd.), *Une histoire des festivals...*, pp. 99-107.

²³⁴ DOS SANTOS PINTO Jovita et al., *Un/doing Race. Racialisation en Suisse*, Genève, Seismo, 2022, p. 27.

²³⁵ Des qualificatifs tels que « pornographiques » et « obscènes » leur ont aussi été accolés.

²³⁶ STUDER Brigitte, *La Conquête d'un droit. Le suffrage féminin en Suisse (1848-1971)*, Neuchâtel, Alphil, 2021.

²³⁷ KIANI Sarah, *De la révolution féministe à la constitution : mouvement des femmes et égalité des sexes en Suisse (1975-1995)*, Lausanne, Antipodes, 2019 ; DELESSERT Thierry, *Sortons du ghetto : histoire politique des homosexualités en Suisse, 1950-1990*, Genève, Seimos, 2021.

²³⁸ SPÄTI Christina, SKENDEROVIC Darmi, *Les Années 68 : une rupture politique et culturelle*, Lausanne, Antipodes, 2012.

Quant au caractère immoral des œuvres traitant d’(homo)sexualité, il a été sujet à des appréciations très diverses.

Toutefois, ces trois catégories avaient en commun de renvoyer, pour une Suisse empreinte d’anticommunisme, de xénophobie²³⁹, de conservatisme et d’anti-intellectualisme²⁴⁰, à une altérité culturelle, politique et sociale. À travers ces films, les spectateur·rices ont été confronté·es à d’autres idéologies et d’autres « systèmes de représentation du monde, de la société, de l’histoire »²⁴¹. Leur programmation au festival, qui a généré d’intenses discussions, était le résultat de démarches politiques visant à libérer la manifestation des contraintes imposées par le marché du film et l’industrie du tourisme, mais aussi parfois des milieux cinéphiles. La légitimité de leur présence à Locarno a été l’objet de prises de position très polarisées qui ont occupé le débat public et contribué à définir la place du FFL au sein du paysage cinématographique suisse.

En se concentrant sur la période qui va de la création du festival de Locarno (1946) à la fin de la guerre froide (1991), le but de cette recherche n’est donc pas simplement de montrer en quoi le festival de Locarno a été un miroir des bouleversements (géo)politiques de la deuxième moitié du xx^e siècle²⁴². Elle vise à démontrer que les polémiques autour du FFL, qui concernaient surtout des films perçus comme politiques, cristallisaient les luttes entre ses différentes parties prenantes, qui défendaient des conceptions souvent contradictoires de ce que devait être le cinéma, la cinéphilie et les festivals. Par là même, je chercherai à mesurer le degré d’autonomie gagné ou perdu par le festival à différents moments de son histoire. Sans verser dans la chronique, qui a souvent été le modèle adopté par les monographies retraçant l’histoire de grands festivals sur de longues périodes²⁴³, je suivrai un plan chronologique en trois phases (légitimation, émancipation, intégration). Mon approche sera

²³⁹ SKENDEROVIC Damir, *The Radical Right in Switzerland. Continuity and Change, 1945-2000*, New York, Berghahn Books, 2009.

²⁴⁰ CARRON Damien et al. (éd.), « Les intellectuels en Suisse au xx^e siècle », Zurich, Chronos (Traverse 2), 2010; BUCLIN Hadrien, *Les Intellectuels de gauche : critique et consensus dans la Suisse d’après-guerre (1945-1968)*, Lausanne, Antipodes, 2019.

²⁴¹ WINOCK Michel, *Le xx^e siècle idéologique et politique*, Paris, Perrin, 2009, p. 15.

²⁴² Au niveau régional, durant toute la période étudiée dans ce travail, le gouvernement tessinois est dominé par les libéraux et les conservateurs, tandis que la municipalité de Locarno est tenue par les radicaux. PACELLA Mattia, *Qui gouverne le Tessin ? Les élites politiques cantonales tessinoises. L’évolution du profil sociologique des conseillers d’État de 1905 à nos jours*, Lausanne, IEPI, 2010.

²⁴³ JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Nicolai, 2000; BRUNETTA Gian Piero, *The Venice International Film Festival 1932-2022*, Venise, Marsilio, 2022.

également thématique, puisque je me focaliserai, dans chaque partie, sur les crises qui ont accompagné les principales étapes de son institutionnalisation.

Il s'agira ici de comprendre pourquoi il a fallu quarante-cinq ans au Festival de Locarno pour s'imposer comme une institution culturelle légitime au sein du champ cinématographique suisse, et pourquoi ce processus a suscité autant de débats politiques. Pour ce faire, je reviendrai sur les grandes batailles menées par les organisateur-rices autour d'enjeux liés à sa programmation (principalement de « films de l'Est », de « films du tiers-monde » et de « films immoraux »), qui ont constitué autant d'affrontements pour définir à la fois ce qui relevait du cinéma politique et ce que devait ou non être un festival international de cinéma²⁴⁴. Ainsi, je présenterai les intérêts divergents et les stratégies des principaux partenaires et adversaires du FFL : des promoteurs touristiques aux associations professionnelles en passant par les milieux cinéphiles et les autorités fédérales.

²⁴⁴ Merci à Laurent Le Forestier, à qui j'emprunte cette formulation.

PARTIE I

(RECON)NAISSANCE(S)



Délibérations du jury helvétique dans le parc du Grand Hôtel (20.07.1949).
Archiv für Zeitgeschichte, NL Werner Rings / 97.

Chapitre 1

Une manifestation en quête de légitimité (1946-1953)

«Trois mondes se sont rencontrés à Locarno : celui qui attend du cinéma qu'il soit un business, celui qui attend de lui qu'il soit un art et celui qui attend de lui qu'il soit un divertissement.»¹

Contrairement aux autres manifestations cinématographiques créées à la même époque (Cannes, Karlovy Vary, Berlin, San Sebastian), le Festival du film de Locarno (FFL) n'est pas une initiative gouvernementale. Ses instigateurs, issus en majeure partie de l'industrie du tourisme, sont appuyés par les professionnels du marché du film en Suisse (distributeurs et exploitants). Ces deux groupes récupèrent un événement né quelques années auparavant à Lugano, dont les liens avec l'Italie fasciste et un manque d'infrastructures ont eu raison après seulement quatre éditions. Délocalisé, le festival développe un nouvel ancrage en se reposant sur d'autres réseaux culturels et politiques. Néanmoins, il est la cible de sévères critiques de la part des milieux cinéphiles. Il tente peu à peu de se détacher

¹ «Es sind in Locarno drei Welten zusammengetroffen: eine solche, die vom Film ein Geschäft, eine zweite, die von ihm eine Kunst und eine dritte, die vom ihm eine Unterhaltung erwartet.» LENSEN Roland, «Querschnitt 1946», *Die Tat*, 01.09.1946, p. 4.

des intérêts économiques qui ont encouragé sa création en s'ouvrant à des cinématographies alternatives (les « films de l'Est ») et en cherchant l'appui de la Confédération.

Dans un climat de guerre froide naissant, la neutralité helvétique vaut au festival la réputation de plateforme d'échanges unique au monde. Même si la tribune offerte aux productions soviétiques fait parfois grincer des dents, leur présence à Locarno est généralement perçue comme une preuve d'ouverture et de dialogue. Au-delà des désaccords idéologiques, c'est surtout l'émergence du FFL comme nouvelle instance de consécration au sein du champ cinématographique helvétique qui génère quelques crispations. Alors que le 7^e art est encore en voie de légitimation et de patrimonialisation, Locarno est tiraillé entre un pôle dominé (critiques et animateur·rices culturel·les) qui veut en faire une institution culturelle, et un pôle dominant (promoteurs touristiques et professionnels du marché du film) qui le voit avant tout comme une vitrine commerciale.

Entre 1946 et 1953, le Festival de Locarno pose les bases de sa construction en tant qu'institution culturelle : sa constitution en entité juridique autonome au niveau local (1949), puis son intégration au sein du circuit international des festivals (1952). En revanche, à l'échelle nationale, il ne parvient pas à obtenir la reconnaissance des autorités politiques. Il se retrouve donc dans une sorte de « vide sanitaire » qui freine son évolution. Afin de comprendre ces processus contradictoires, ce chapitre retrace les difficultés du FFL à se profiler comme un événement légitime auprès de ses principaux partenaires, au sein d'une lutte qui oppose art et commerce, culture et divertissement, et, de plus en plus, les cinématographies du bloc de l'Est à celles du bloc de l'Ouest.

A. Quand la politique gâche la fête (1946-1950)

« Locarno ne sera jamais une grande manifestation, mais elle remplit sa fonction, notamment en tant que lieu de rencontre pour les exploitants et distributeurs suisses. »²

² « *Locarno will never be a major fete, but serves its function, also as meeting place for Swiss exhibitors* ». HAWKINS Robert F., « Locarno Pix Fest », *Variety*, 23.07.1952, p. 63.

Tout commence... à Lugano

En septembre 1941, un an après l'entrée en guerre de l'Italie, une société de développement crée à Lugano un festival de films italiens en collaboration avec plusieurs distributeurs et exploitants helvétiques. Ayant pour ambition de développer des liens plus étroits entre les cinématographies suisse et italienne³, l'événement s'adresse au grand public. La majorité des œuvres au programme provient directement de la Mostra de Venise⁴ – alors au service du cinéma allemand⁵ – au point que Lugano en est perçu comme la «succursale»⁶. Dans cette région où est née quelques années auparavant une Fédération fasciste tessinoise, la manifestation rencontre un grand succès. Son principal instigateur, Raffaello Marzocchi (1897-1962), dirige la maison de distribution Sefi Film (*Società Espansione Film Italiani*)⁷.

En 1942, peu de temps après la signature d'un accord sur l'importation de films italiens pour répondre aux «besoins spirituels du Tessin [et pour] la défense de son italianité»⁸, le festival connaît une seconde édition sous le patronage de la Chambre de commerce italienne de Lugano⁹. Puisque la Suisse participe depuis 1940 à la Mostra de Venise malgré sa dimension éminemment politique, Marzocchi contacte le Département fédéral de l'intérieur (DFI), qui accepte d'envoyer discrètement un représentant au Tessin à condition qu'«aucun film présentant un caractère de propagande politique ou militaire» ne soit projeté¹⁰. Comme le rappelle sur place le conseiller d'État Fulvio Bolla, dont la position ambiguë sur le fascisme évolue durant la guerre, le cinéma

³ CAGLIO Luigi, «Cronache cinematografiche ticinesi», *Schweizer Film Suisse* 112, 1942, p. 10.

⁴ Lors de la première édition du festival, on retrouve des productions clairement fascistes. Parmi celles-ci, *Le Navire blanc* («*Le nave bianca*») de Roberto Rossellini (lauréat de la Coupe du Parti national fasciste à Venise) et *La Couronne de fer* («*La corona di ferro*») d'Alessandro Blasetti (qui reçoit la Coupe Mussolini). Néanmoins, figure aussi au programme *Le Mariage de minuit* («*Piccolo mondo antico*») de Mario Soldati, un film dont la toile de fond historique (le Risorgimento) a parfois été lue comme «anti-germanique». SEKNADJE-ASKÉNAZI Enrique, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale. Un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000; FABRI Lorenzo, *Cinema is the Strongest Weapon: Race-Making and Resistance in Fascist Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2023.

⁵ BRUNETTA Gian Piero, *The Venice International Film Festival 1932-2022*, Venise, Marsilio, 2022, p. 150.

⁶ BB, «Le Festival du film italien à Lugano», *La Revue*, 29.09.1941, p. 1.

⁷ A posteriori, la police fédérale identifia Raffaello Marzocchi comme un sympathisant fasciste. Archives fédérales suisses (AFS), E4320B#1980/77#1416: rapport de la police cantonale tessinoise, 25.01.1957.

⁸ «*Bisogni spirituali del Ticino [e] per la difesa dell'italianità culturale del Ticino*». CAGLIO Luigi, «Cronache cinematografiche ticinesi»..., p. 26.

⁹ Pour cette deuxième édition, le programme est aussi composé de grandes productions tournées dans les studios de Cinecittà, ainsi qu'un film japonais, *Le Siège d'Osaka* («*Ôsaka natsu no jin*») de Teinosuke Kinugasa.

¹⁰ Archives de la Cinémathèque (Cin), fonds Werner Sautter (CSZ020), boîte 2: W. Sautter à Sefi Film, 27.08.1942.



L'infrastructure du festival du film de Lugano en 1945.

© Archivio storico della Città di Lugano, Fondo Vincenzo Vicari.

doit réconcilier les peuples et servir le progrès moral de l'humanité¹¹. À cette époque déjà, l'idée d'une potentielle institutionnalisation passe par une reconnaissance de la part des autorités politiques et par la revendication d'une légitimité sur le plan culturel.

Après une année d'interruption marquée par la capitulation de Rome et l'arrivée des premiers réfugiés italiens au Tessin, la manifestation perd en 1944 sa tonalité fascisante et s'internationalise en diffusant des films hollywoodiens, français, suisses et suédois. Tandis que se constituent dans le canton des comités d'épuration et que s'organisent des événements antifascistes¹², cette formule est reconduite en 1945 dans le parc Ciani, au bord

¹¹ «Lugano: rassegna internazionale del film», *Gazzetta Ticinese*, 03.09.1945, p. 2.

¹² CERUTTI Mauro, «Svizzera e Italia nel periodo fascista e nella seconda guerra mondiale: la questione dei rifugiati politici», in HALTER Ernst (a cura di), *Gli Italiani in Svizzera: un secolo di emigrazione*, Bellinzona, Casagrande, 2004, pp. 83-91.

du lac. Compte tenu de la multiplication d'initiatives similaires à Lausanne et surtout à Bâle – qui revendique le titre de « métropole cinématographique » en vertu de l'organisation dès 1939 de Semaines du film, et de la création en 1943 des Archives cinématographiques suisses¹³ – l'*Associazione per la Rassegna del film in Lugano* envisage de donner de l'ampleur à la manifestation en construisant un amphithéâtre en plein air, sur le modèle de ce qui a été expérimenté à l'Exposition nationale de 1939 à Zurich.

L'infrastructure, d'une capacité de 1 400 spectateur-rices, reçoit le feu vert du conseil communal. Tout semble bien parti pour la prochaine édition du festival, qui doit avoir lieu du 22 août au 1^{er} septembre 1946. Mais au mois de mai, un référendum est lancé contre ce projet, ce qui contraint les organisateur-rices à se soumettre à une votation populaire pour aller de l'avant¹⁴. Le 2 juin 1946, l'amphithéâtre est refusé par 1 500 voix contre 900. Sans alternative viable, et dans la crainte qu'une ville d'outre-Gothard ne s'empare de cette attraction touristique, le comité d'organisation contacte André Mondini (1897-1972) – cofondateur de l'*Associazione dei cinematografi della Svizzera Italiana* (voir note 33, p. 22) – pour lui proposer de récupérer la manifestation¹⁵. C'est ainsi que, en quelques semaines seulement, grâce à la réactivité de Pro Locarno, de quelques professionnels et amoureux du cinéma aptes à reprendre le flambeau, le Festival du film de Locarno naît pendant l'été 1946.

André Mondini, propriétaire des trois cinémas de la ville (le Kursaal, le Pax et le Rialto), s'associe au distributeur Giuseppe Padlina, qui reprend en main Sefi Film. Tous deux mobilisent leurs réseaux professionnels et personnels pour obtenir des films et mettre en place l'événement en très peu de temps. Ces deux acteurs clés du milieu cinématographique au Tessin sont rejoints par le président et le directeur de Pro Locarno, Camillo Beretta et Riccardo Bolla (1891-1970), qui deviennent respectivement président et directeur du festival (voir pp. 345 et 348). Sur le plan juridique, la manifestation et la société de développement constituent une seule et même entité, puisque le rôle du FFL consiste surtout à prolonger la saison touristique locarnaise à la fin du mois d'août. Les initiateurs du festival, proches de la société Profilo (*Production Film Locarno*), proviennent tous d'une bourgeoisie locale plutôt conservatrice. Le seul homme de gauche au sein de

¹³ BORDMANN Roman, « Filmwoche gegen Filmschau », *Die Tat*, 26.08.1945, p. 4.

¹⁴ Archivio storico della città di Lugano, fonds Pro Lugano, dossier rassegna del film : communiqué du Festival à ses membres, 08.05.1946.

¹⁵ CAGLIO Luigi, « Cronache cinematografiche ticinesi », *Schweizer Film Suisse* 10, 1946, pp. 15-16.

cet aréopage est l'historien de l'art Virgilio Gilardoni (1916-1989), créateur du ciné-club local (le *Club del buon film*) (voir p. 354)¹⁶.

Le 22 août 1946, à 20 h 45, après une cérémonie d'ouverture réunissant plus de deux cents invité-es du monde politique et du cinéma, les spectateur-rices découvrent le film de Giacomo Gentilomo *O sole mio* dans le parc du Grand Hôtel. Cette configuration en plein air est directement inspirée du précédent luganais : des infrastructures temporaires, et en particulier un écran de huit mètres sur sept (alors le plus grand d'Europe), rassemblent chaque soir 1 200 personnes¹⁷. Sur la petite scène construite pour l'occasion, Vinicio Beretta (1920-1972), journaliste et critique de cinéma, anime les cérémonies officielles et présente le programme officiel, qui est composé de quinze longs-métrages. Avant chaque projection, le drapeau du pays producteur est hissé et son hymne diffusé par des haut-parleurs.

Les onze jours de célébration, rythmés par des bals, des banquets, des pique-niques, des réceptions et diverses excursions dans la région, ont des airs de fête populaire. Dans la presse locale, qui annonce les stars attendues au Tessin, on lit : « Voulez-vous faire un voyage autour du monde en onze jours et 60 000 mètres de pellicule [?] Rendez-vous alors sur les rives du “Lago Maggiore”. »¹⁸ Les projections en plein air du soir s'adressent surtout aux touristes, occupé-es à diverses activités durant la journée, comme le suggèrent les nombreuses publicités qui parsèment le programme officiel (casinos, dancings, salons de coiffure, parfumeries, bijouteries).

Le FFL a la réputation d'un événement chaleureux grâce à l'absence d'enjeux diplomatiques. Les médias étrangers usent et abusent des poncifs au sujet du « calme suisse, le calme de la province, le calme des vacances, le calme d'une compétition qui s'accompagne de moins de mondanités qu'ailleurs »¹⁹. Pour le plus grand bonheur de Pro Locarno, la ville est dépeinte comme paisible, charmante et « idéale pour les touristes »²⁰. Alliant « les attraits de la ville » aux « plaisirs de la campagne »²¹, Locarno séduit plus pour son cadre estival que pour sa programmation.

¹⁶ DELL'AMBROGIO Michele, « I cineclub ticinesi e il loro impegno politico », in VALSANGIACOMO Nelly et MARIANI ARCOBELLO Francesca (a cura di), *Altre culture: ricerche, proposte, testimonianze*, Bellinzona, Fondazione Pellegrini-Canevascini, 2011, pp. 177-190.

¹⁷ Le nombre de sièges s'avérant insuffisant, la capacité du parc est rapidement augmentée à 1 500 places.

¹⁸ BERETTA Vinicio, « Locarno, pays de rêve entre le film et la réalité », *Cinéma*, 13.09.1946, p. 7.

¹⁹ THÉVENOT Jean, « “La Ferme des sept péchés” l'emporte à Locarno », *L'Écran français* 213, 1949, p. 4.

²⁰ « *Die ideale Touristenstadt* ». ROTHENHÄUSLER Paul, « Auftakt in Locarno », *NZZ*, 12.07.1949, p. 5.

²¹ Archives cantonales du Tessin (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), ST1 : brochure officielle de l'édition 1946 du FFL, p. 31.



Le cadre luxueux et luxuriant des projections en plein air à Locarno dès 1946.

© Archivio foto Garbani Locarno.

Initiative née au sud du Tessin dans un environnement politique et culturel proche de l'Italie fasciste, le festival devient donc, à la sortie de la guerre, un événement plus international et ouvert sur le monde. Après un déplacement au nord du Monte Ceneri lié aux aléas de la démocratie helvétique, la manifestation adopte une dimension touristique assumée, sans réelle ambition cinéphilique. Pour autant, elle ne fait pas l'unanimité.

« Foire aux films »²²

Si les premières éditions du festival de Locarno rencontrent un franc succès auprès du public, la presse spécialisée est plus nuancée. Les reproches qui lui sont adressés concernent surtout sa programmation, qui ne comporte que des œuvres dont la sortie dans les cinémas helvétiques est déjà assurée. Cette

²² « Mustermessen des Films ». ROTHENHÄUSLER Paul, « Filmisches Allzufilmisches », *NZZ*, 11.07.1948, p. 25.

situation procure aux distributeurs une véritable emprise sur l'événement, dont ils se servent pour promouvoir des productions aussi peu ambitieuses que *Le Fils de Robin des Bois* («*The Bandit of Sherwood Forest*») ou *Printemps à Gazouilliville* («*Bill and Coo*»). Or, pour les critiques de cinéma, qui se réfèrent plus ou moins explicitement à d'autres manifestations telles que le Congrès international du cinéma de Bâle (voir p. 32), la Semaine du film américain de Lausanne (1945) ou les programmes de certains ciné-clubs helvétiques, le FFL doit proposer autre chose que du divertissement. Dans la *Gazette de Lausanne*, Georges Duplain évoque alors une «guerre des festivals» entre différentes villes suisses et différents modèles²³.

En 1946 et en 1947, les films sont choisis par les fondateurs qui, selon le critique Roman Brodmann, «connaissent très bien l'hôtellerie [...] mais très peu le cinéma»²⁴. Dès l'année suivante, une commission de sélection ad hoc est mise en place : six de ses dix membres sont des distributeurs ou des exploitants de salles. Locarno se distingue en cela de Venise et de Cannes, où les pays sont invités par la voie diplomatique à présenter des films de leur choix, en quantité proportionnelle à leur production annuelle²⁵. Une sélection politique est donc opérée par les comités d'organisation cannois et vénitien afin de ne pas heurter les sentiments nationaux des participants. En revanche, à Locarno, les films sont choisis par les professionnels du marché du film et des promoteurs touristiques sur des critères commerciaux. C'est pourquoi les milieux cinéphiles réclament de confier la programmation à des personnalités indépendantes, «c'est-à-dire de[s] jurés non liés par des intérêts quelconques à l'industrie et au négoce du film»²⁶.

Considérant le festival comme une vitrine promotionnelle, les distributeurs s'agacent du fait que la presse puisse émettre des jugements négatifs sur les produits qu'ils mettent gracieusement à disposition des organisateur-rices lors de leur lancement sur le marché²⁷. Beaucoup préfèrent donc ne «pas prendre le risque d'être boudés par le jury à Locarno avec un film important pour eux, et d'être ensuite étiquetés en conséquence dans tous les articles de presse consacrés à ce film. [C'est pourquoi, selon eux, le festival] ne doit pas

²³ DUPLAİN Georges, «Les festivals et la critique», *Gazette de Lausanne*, 14.09.1946, p. 3.

²⁴ «*Leuten, die von der Hotellerie und anderen Dingen wohl sehr viel [...] verstehen*». BRODMANN Roman, «Nachdenkliches über Filmfestwochen», *Die Tat*, 18.07.1948, p. 4.

²⁵ Malgré les différences de fonctionnement de ces festivals, les États-Unis, la France, l'Angleterre, l'Allemagne de l'Ouest et l'Italie sont majoritaires aussi bien à Cannes et à Venise qu'à Locarno (voir pp. 316 sqq).

²⁶ NICOLLIER Jean, «Après le Festival de Locarno 1948», *Gazette de Lausanne*, 14.08.1948, p. 9.

²⁷ ZWICKY Viktor, «Das Katapult des Redaktors», *Schweizer Film Suisse* 7, 1949, pp. 3-4.

devenir un indicateur de ce qui se passe dans notre pays en matière d'économie et d'art cinématographiques»²⁸. Pour les associations professionnelles, le rôle du FFL se résume donc à sa fonction publicitaire. Pour faire pression sur la manifestation – qui n'a aucun moyen de contrôler ou de censurer ce que publient les journaux –, les distributeurs menacent de la boycotter si des récompenses devaient y être décernées. Jusqu'en 1949, seul un palmarès officieux (établi par des journalistes suisses et étranger·ères) est toléré par le *Filmverleiher-Verband in der Schweiz* (FVV)²⁹.

À l'international, l'ascendant des associations professionnelles sur la manifestation est pointé du doigt par la presse spécialisée comme son « point faible »³⁰. En Suisse aussi, plusieurs critiques, tels que Bruno Dinkelspühler, dénoncent les « conditions intolérables » imposées au FFL par les professionnels de la branche³¹. Au Tessin, plusieurs voix, dont celle de Virgilio Gilardoni, s'élèvent pour évoquer une lutte « à armes inégales contre la puissance du monopole très organisé des distributeurs »³² : elles réclament aux autorités un appui politique qui permettrait à Locarno d'améliorer sa réputation face aux festivals qui apparaissent à Bruxelles, à Édimbourg et à Londres. Comme beaucoup de ces événements se tiennent également durant la saison estivale, le FFL doit assurer sa place au début du mois de juillet, dans un calendrier dominé par les deux grand-messes de Venise (qui a lieu fin août) et de Cannes (qui se tient en septembre).

Durant ces premières années, la participation de la Chambre suisse du cinéma au festival, à travers son secrétaire Hugo Mauerhofer (voir p. 351) est officieuse. Werner Sautter – président de la commission économique de la Chambre – plaide alors pour apporter un soutien étatique à Locarno³³. Selon ce dernier, qui a aussi participé au lancement de la *Rassegna del film italiano* de Lugano lorsqu'il était encore responsable de la section cinéma de

²⁸ « Das Risiko nicht laufen, mit einem für sie wichtigen Film in Locarno bei der Jury durchzufallen, um dann in sämtlichen Zeitungsberichten für diesen Film entsprechend abgestempelt zu sein. [Der Festival] darf aber nicht zu einem Gradmesser für das filmwirtschaftliche und filmkünstlerische Geschehen in unserem Lande werden. » « Nach dem Filmfestival von Locarno », *Schweizer Film Suisse* 11/12, 1949, p. 3.

²⁹ Parmi ces critiques se trouvent des Tessinois comme Luigi Caglio (*Il Corriere del Ticino*) et Vinicio Beretta (*Cinema*), des Romands comme René Dasern (*Servir*) et des Alémaniques comme Kurt Emmenegger (*Bund*) ; ainsi que des figures reconnues de la critique française et italienne, comme Pierre Michaut (*Cinéma*) et Guido Aristarco (*L'Umanità*).

³⁰ THÉVENOT Jean, « "La Ferme des sept péchés" l'emporte à Locarno », *L'Écran français* 213, 1949, p. 4.

³¹ DINKELSPÜHLER Bruno, « Dopo il festival cinematografico di Venezia », *Eco di Locarno*, 23.09.1947, p. 1.

³² GILARDONI Virgilio, « Il II° festival internazionale del Film a Locarno », *Il Lavoratore*, 05.07.1947, p. 3.

³³ AFS, E3011A#1979/105#50 : procès-verbal (PV) de la commission économique de la Chambre du cinéma, 29.10.1947.

l'état-major de l'armée (1939-1943), l'administration fédérale doit encourager la participation des distributeurs helvétiques à la manifestation. Plus encore, elle doit l'aider à mettre en place une compétition, c'est-à-dire composer un jury qui soit accepté par les professionnels du marché du film.

L'intérêt de Sautter est double, car en tant que directeur de la maison de distribution Columbus (qu'il a cofondée en 1934), il siège au comité du FVV. Or, cette organisation menace de boycotter le FFL, dont les programmeurs cherchent à traiter directement avec des maisons de production étrangères pour obtenir des films³⁴. Afin de montrer patte blanche aux distributeurs, une *Filmbörse* (« bourse aux films ») est créée en 1947 au sein du festival pour leur permettre de présenter et de vendre leurs produits aux exploitants³⁵. Ainsi, Locarno devance les marchés du film mis en place en 1950 à Venise et à Cannes, qui ne seront officialisés que plusieurs années plus tard³⁶. Mais en cédant aux pressions commerciales, les organisateur·rices du FFL passent à côté de plusieurs œuvres phares de l'après-guerre, telles que *La Dernière Étape* (« *Ostatni etap* ») de Wanda Jakubowska.

Ce long-métrage, qui est l'un des premiers à dépeindre les horreurs du camp d'Auschwitz-Birkenau (dans lequel la réalisatrice a été internée)³⁷, doit être diffusé lors de l'édition 1948 en vision privée à Locarno. Contrairement aux grandes productions occidentales, il n'a pas droit aux honneurs dans le parc du Grand Hôtel. Le long-métrage est donc retiré au dernier moment du programme par ses producteurs, qui lui préfèrent la Mostra de Venise. Ce n'est qu'après sa nomination aux *British Academy Film Awards* et son succès au festival de Karlovy Vary que *La Dernière Étape*, qui devient l'un des premiers grands succès du cinéma polonais d'après-guerre, est distribuée en Suisse au bénéfice d'une couverture médiatique dithyrambique. Jusqu'en 1957, ce sera la seule œuvre réalisée par une femme à être sélectionnée au FFL.

Après cet épisode, les distributeurs et exploitants prennent conscience de la valeur promotionnelle des prix récoltés par des films en festivals. Le SLV et le FVV acceptent dès lors la mise en place d'une compétition à Locarno, en espérant que cela mette fin aux palmarès officieux établis par des critiques en marge des cérémonies officielles. Sept journalistes et intellectuels composent

³⁴ GILARDONI Virgilio, « Il II° festival internazionale del Film a Locarno », ...

³⁵ ZWICKY Viktor, « Die Filmfestwochen in Locarno », *Schweizer Film Suisse* 10, 1947, p. 8.

³⁶ PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Milan, Franco Angeli, 2017, p. 179.

³⁷ HALTOF Marek, *Screening Auschwitz. Wanda Jakubowska's. The Last Stage and the Politics of Commemoration*, Evanston, Northwestern University Press, 2018.

alors un jury helvétique, dont les dirigeants insistent dans les médias sur le fait qu'ils sont totalement indépendants des professionnels du marché du film³⁸.

Reposant largement sur les épaules des associations professionnelles de la branche, elles-mêmes bien insérées au sein de l'administration fédérale (voir p. 23), le festival de Locarno suscite de la frustration parmi les milieux cinéphiles, qui souhaiteraient qu'il contribue à la promotion en Suisse d'un cinéma plus exigeant. Néanmoins, le FFL ne se limite pas à une foire commerciale ou à un événement touristique. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il permet au public helvétique de redécouvrir la production cinématographique internationale après des années de vaches maigres liées au conflit et à la lutte contre la propagande étrangère. Il représente donc une précieuse fenêtre ouverte sur le monde, dont la valeur est aussi politique que culturelle.

Coexistence pacifique

À partir de 1945, de nombreux événements sont organisés à travers le monde pour promouvoir la culture comme outil pour la paix et instrument de compréhension mutuelle entre les peuples. Les expositions, les congrès et les festivals de cinéma qui se multiplient en Europe et ailleurs participent de ce même effort³⁹. Le FFL cherche lui aussi à prendre part, de manière encore timorée, à la « création d'une conscience cinématographique » en Suisse en organisant des événements ponctuels et des sections parallèles⁴⁰. Par exemple, en 1947, un colloque intitulé « Le cinéma au service de la paix » y est placé sous le patronage de l'UNESCO⁴¹. Au moment où la Chambre suisse du cinéma commence à s'inquiéter de la nationalisation des industries cinématographiques en Europe de l'Est⁴², des documentaires

³⁸ Roman Brodmann (*Die Tat*), Charles La Roche (*Schweizer Filmzeitung*), Hugo Mauerhofer (Chambre du cinéma), Paul J. Bloch (*Basler Nachrichten*), Jean Nicollier (*Gazette de Lausanne*), Guido Calgari (revue *Svizzera italiana*) et Antonio Chiattone (*Radiotelevisione svizzera di lingua italiana*).

³⁹ LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde, 2005, pp. 79-80.

⁴⁰ « *Creazione di una coscienza cinematografica anche nel nostro paese* ». « Luci nel parco, stasera », *Eco di Locarno*, 22.08.1946, p. 1.

⁴¹ Celui-ci est animé par Jean Painlevé (cofondateur de l'Institut de cinématographie scientifique), Bela Balasz (directeur de l'Institut hongrois du cinéma), Iris Barry (MoMa), Ebbe Neergaard (*Statens Filmcentral* de Copenhague), N. Schaenker (Zurich) et Peter Bächlin (du ciné-club bâlois Le Bon Film et cofondateur du *Schweizerisches Filmarchiv*).

⁴² AFS, E3011A#1979/105#50 : PV de la commission économique de la Chambre du cinéma, 19.03 et 30.05.1947.

polonais, tchécoslovaques et yougoslaves sont diffusés au FFL sans créer d'émotion particulier⁴³. Comme le relève la presse internationale, « si la Russie et l'Amérique s'opposent dans le monde de la politique, le Festival du film de Locarno a révélé cette semaine un domaine dans lequel elles sont en harmonie »⁴⁴.

Malgré la supériorité numérique des longs-métrages états-uniens, qui occupent en moyenne un tiers du programme principal du FFL entre 1946 et 1949 (voir pp. 321-322), les États-Unis n'y brillent qu'en demi-teinte. Même le magazine *Variety* est contraint de constater la mauvaise qualité des films envoyés à Locarno par les majors par rapport aux autres pays : « Trop souvent, un obscur court-métrage tchèque ou un film britannique vole la vedette à Hollywood, qui fait figure de cinéma du pauvre. »⁴⁵ En réalité, la petitesse du marché helvétique, peu lucratif pour les grands studios, les décourage d'envoyer au FFL leurs productions les plus prestigieuses, qu'ils réservent à Cannes et à Venise.

Le secrétaire de la Chambre suisse du cinéma, Hugo Mauerhofer, juge que cette situation nuit au prestige de la manifestation et, par conséquent, à celui de la Confédération. Il estime donc qu'une meilleure participation « des Américains à Locarno doit être assurée le plus rapidement possible », afin que le festival gagne une visibilité internationale⁴⁶. En revanche, la présence de l'Union soviétique au FFL, qui contribue à donner à la Suisse la réputation d'un espace de coexistence pacifique au cœur de l'Europe, est loin d'être prioritaire pour l'administration fédérale.

L'URSS, avec qui le gouvernement helvétique vient d'établir des relations diplomatiques, commence à peine à importer des films en Suisse. Les diplomates russes utilisent le plus souvent la valise diplomatique pour cela, sans passer par les canaux idoines⁴⁷. Réprimandé par le DFI, qui lui explique qu'il doit traiter avec un distributeur agréé – c'est-à-dire un membre du FVV – pour faire entrer des longs-métrages dans le pays⁴⁸, le ministre soviétique à Berne

⁴³ CORDOBA Cyril, « L'esprit cinématographique de Locarno : un festival de concordance ? », *Democrazia e Scuola* 4, 2025, pp. 23-34.

⁴⁴ « Although Russia and America may clash in the world of politics, the Locarno Film Festival this week revealed one field in which they are in harmony ». DEETH Frank J., « Film Honours shared by US and Soviet », *Daily Mail*, 13.07.1947, s. p.

⁴⁵ « Too often some obscure Czech-made short or a British entry steals the show, and Hollywood shows up like a Gower Gulch quickie ». ABEL, « Moving Forward », *Variety*, 20.07.1949, p. 2.

⁴⁶ « Möglichst rasch soll auch die Beteiligung der Amerikaner an Locarno gesichert werden ». AFS, E3011A#1979/105#50 : PV de la commission économique de la Chambre du cinéma, 29.10.1947.

⁴⁷ AFS, E2001E#1969/121#4296 : mémo du DPF, 04.04.1950.

⁴⁸ AFS, E3001B#1000/731#647 : DFI au DPF, 05.05.1947.

dénonce «une mainmise du consortium de production cinématographique américain» sur le marché du film en Suisse⁴⁹. L'ambassade soviétique, qui se voit répondre assez cyniquement (compte tenu de l'existence d'un cartel) que celui-ci est «complètement libre»⁵⁰, accepte en fin de compte de collaborer avec le FVV pour envoyer des films à Locarno. Dans les médias suisses et internationaux, leur présence y est très remarquée.

Dès sa première édition en août 1946, le FFL permet le retour de l'URSS sur la scène des festivals internationaux, quelques semaines avant la reprise de Venise et de Cannes. Les longs-métrages soviétiques au programme s'inscrivent dans la tradition des œuvres patriotiques typiques du second stalinisme, célébrant des grands hommes de l'histoire russe⁵¹. Il s'agit par exemple de l'hagiographie du premier tsar de Russie, réalisée par Sergei Eisenstein – *Ivan le Terrible* («*Ivan Grozny*», première partie) – ou de la fresque épique de Vsevolod Poudovkine célébrant un héros de la guerre de Crimée (1853-1856) – *Amiral Nakhimov*⁵².

Tous deux lauréats du prix Staline⁵³, ces films décriés par une grande partie de la presse helvétique comme de la pure propagande, reçoivent le prix de la meilleure photographie de la part d'un jury non officiel composé de critiques suisses, italiens et français. Malgré les réserves exprimées sur leur dimension idéologique, *Amiral Nakhimov* est présenté par les revues spécialisées comme «l'œuvre la plus importante présentée à Locarno»⁵⁴, et *Ivan le Terrible* est distribué en Suisse en tant que «film le plus discuté du monde entier»⁵⁵. Il existe donc un véritable intérêt et une curiosité parmi la critique occidentale pour la cinématographie soviétique présentée à Locarno entre 1946 et 1947.

Cependant, en 1948, lorsque la situation internationale se tend après le coup de Prague et le blocus de Berlin, la méfiance de la police fédérale quant à l'importation de films soviétiques en Suisse s'accroît. Le Conseil

⁴⁹ AFS, E2001E#1969/121#4296: mémo du chef du DPF, 31.03.1950.

⁵⁰ AFS, E2001E#1969/121#4296: mémo du chef du DPF, 31.03.1950.

⁵¹ VASILYEVA Elena, *Two Decades of Soviet Biographical Film: From Revolutionary Romanticism to Epic Monumentalism (1934-1953)*, thèse de doctorat à l'Université de Californie du Sud, 2009.

⁵² DAVIES Sarah, «Soviet Cinema and the Early Cold War: Pudovkin's *Admiral Nakhimov* in Context», in MITTER Rana et MAJOR Patrick (eds.), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Londres; Portland, Frank Cass, 2004, pp. 39-55.

⁵³ La seconde partie d'*Ivan le Terrible*, beaucoup plus critique sur la figure du tyran, est désapprouvée par Staline: elle sera censurée jusqu'en 1958. PERRIE Maureen, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Basingtoke, Palgrave, 2001. Voir aussi DOBRENKO Evgeny, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2008.

⁵⁴ ROGER Régent, «À Locarno aussi la France a triomphé», *L'Écran français* 108/109, 1947, p. 14.

⁵⁵ Encart publicitaire du cinéma Apollo dans *La Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 06.02.1948, p. 4.

fédéral émet un arrêté le 29 décembre 1948 ordonnant la confiscation de tout matériel de propagande menaçant la sécurité de l'État. Le *Schweizerischer Lichtspieltheater Verband* (SLV) demande alors à ses membres de ne plus diffuser de « films de l'Est ». Ceux-ci circulent presque uniquement dans des groupes comme Suisse-URSS ou Peuple et Culture, sans être distribués en salles⁵⁶. Malgré cela, les productions venues de l'autre côté du rideau de fer sont encore bien reçues à Locarno. C'est par exemple le cas de *Quelque part en Europe* (« *Valahol Európában* »), une production hongroise de Géza Radványi dont le ton humaniste lui vaut d'être comparé aux films néoréalistes italiens pour sa manière de mettre en scène des enfants livrés à eux-mêmes, au sortir de la Seconde Guerre mondiale⁵⁷. Sorti peu avant la mise en pratique de la doctrine Jdanov et la stalinisation de l'industrie du cinéma en Hongrie⁵⁸, *Quelque part en Europe* est distribué en Suisse et largement décrit par la presse helvétique comme un chef-d'œuvre⁵⁹.

Compte tenu des scandales diplomatiques qui émaillent la participation des pays du bloc de l'Est aux festivals de Cannes et de Venise, le terrain neutre offert par la Suisse représente pour eux une destination de choix. Pourtant, entre 1949 et 1950, aucun ne concourt à Locarno⁶⁰. L'URSS, dont la production est encore très faible⁶¹, reproche aux manifestations cinématographiques occidentales d'être trop pro-états-uniennes. De fait, le système adopté par Cannes et Venise, qui permet aux pays participants d'envoyer un nombre de films proportionnel au volume de leur production annuelle, bénéficie clairement aux États-Unis. De plus, la composition des jurys (entièrement occidentaux) et la sélection d'œuvres qui offusquent Moscou (comme le long-métrage

⁵⁶ Cin, fonds du *Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband* (CSL011), 267 : PV de l'Assemblée générale (AG) de l'ASCI/SLV, 01.06.1948.

⁵⁷ Son réalisateur a d'ailleurs travaillé, durant le conflit, dans l'industrie cinématographique italienne. GERGELY Gábor, « *Somewhere in Europe* (1947): Locating Hungary within a Shifting Geopolitical Landscape », *Studies in Eastern European Cinema* 3(2), 2012, pp. 133-150.

⁵⁸ PARVULESCU Constantin, « The Continent in Ruins and its Redeeming Orphans: Géza Radványi and Béla Balázs's *Somewhere in Europe* and the Rebuilding of the Post-war Polis », *Central Europe* 10(1), 2012, pp. 55-76.

⁵⁹ Seule la *NZZ* ose émettre quelques réserves contre le sentimentalisme du film. ARNET Edwin, « Der Film "Irgendwo in Europa" im Apollo », *NZZ*, 24.04.1949, p. 19.

⁶⁰ En 1950, aucun nouveau film d'Europe de l'Est ne figure au programme principal du festival, mais trois productions polonaise et soviétiques sont projetées en sections documentaire et rétrospective : *Turksib* (1929) de Victor Tourine et *Le Chemin de la vie* (« *Poutiovka v jizn* ») de Nikolai Ekk (1931), ainsi que *L'ONU à l'œuvre* (1949), production de Film Polski à propos de l'Administration des Nations Unies pour le secours et la reconstruction (UNRRA).

⁶¹ PUCHENKINA Natalya, « À la recherche d'un public perdu : les films soviétiques sur les écrans français (1944-1964) », *Revue russe* 48, 2017, pp. 107-116.

suisse *Die Vier im Jeep*, à Cannes⁶²) entraînent une présence de plus en plus sporadique de l'Union soviétique sur la Croisette et sur le Lido, jusqu'à l'abandon du système de proportionnalité au début des années 1950⁶³. Mais ces reproches adressés aux principales compétitions occidentales n'expliquent pas l'absence de « films de l'Est » à Locarno, d'autant plus que la Pologne et la Tchécoslovaquie – auxquelles s'ajoute la RDA à partir de 1949 – continuent de participer aux autres compétitions européennes⁶⁴.

Ce qui détourne les pays socialistes du FFL est l'apparition d'un concurrent de taille : le festival de Karlovy Vary, qui se tient à ses débuts en alternance dans une autre ville de Tchécoslovaquie, Mariánské Lázně (ou Marienbad). Créé en 1946, cet événement passe deux ans plus tard sous la houlette soviétique et devient une destination privilégiée pour les cinéastes des démocraties populaires. À travers cette manifestation, l'URSS dispose désormais de sa propre plateforme pour présenter des films sur la scène internationale. L'année 1948, tournant majeur de la guerre froide, marque donc aussi une étape importante pour Locarno dans ses échanges avec le bloc de l'Est. La concurrence, ou l'alternative, tchécoslovaque fait apparaître un leitmotiv au Tessin : la crainte que d'autres rendez-vous cinématographiques, surtout en Suisse, ne remplacent le FFL.

Des velléités d'émancipation

À la fin des années 1940, l'avenir de la manifestation locarnaise est encore incertain. Tout comme le Festival de Cannes, qui est annulé à deux reprises pour des raisons budgétaires (en 1948 et en 1950)⁶⁵, Locarno accumule année après année un déficit de plusieurs dizaines de milliers de francs suisses⁶⁶. Entièrement financé par l'office du tourisme, il repose encore sur des bases

⁶² Ce film de Leopold Lindtberg et Elizabeth Montagu suit une patrouille de quatre militaires (états-unien, français, anglais et soviétique) dans l'Autriche occupée d'après-guerre. Il est boycotté en 1951 par la délégation soviétique, qui demande son retrait en raison de sa représentation des Soviétiques. GALLINARI Pauline, « L'URSS au Festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », *1895* 1 (51), 2007, pp. 22-43.

⁶³ PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*

⁶⁴ POZNER Valérie, « "Les clés de la propagande cinématographique en Europe" : les Soviétiques au premier Festival de Cannes en 1946 », *1895* 3(83), 2017, pp. 136-185 ; PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*, pp. 136-149.

⁶⁵ L'annulation de 1948 encourage notamment l'organisation du Festival du film maudit de Biarritz. GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2014.

⁶⁶ ASCT, 3.1.15, C3 : bilans des éditions 1946 à 1949 du FFL.

fragiles. Pro Locarno, qui négocie au même moment l'acquisition (ou a minima l'exploitation) des îles de Brissago (sur le lac Majeur) dont il est prévu qu'elles passent en mains publiques⁶⁷, sait que sa rivale de Lugano est prête à récupérer « son » événement au moindre coup de Trafalgar. Il plane également le risque qu'une ville d'outre-Gothard, avec davantage de moyens et plus proche du marché du film, ne s'en empare⁶⁸.

La plupart des acteurs du secteur touristique, en particulier les hôteliers, dont trois représentants intègrent le comité d'organisation en 1948, ont conscience du potentiel économique du FFL pour la région⁶⁹. Organisant des excursions dans les vallées avoisinantes et sur les îles Borromées pour ses invité-es, Pro Locarno proclame haut et fort qu'elle l'organise « seule et sans le concours financier des autorités locales »⁷⁰. Néanmoins, la société sait que, pour garantir sa pérennité, l'événement doit prendre de l'ampleur, gagner en légitimité et obtenir la reconnaissance du Conseil fédéral⁷¹. Des démarches en ce sens sont lancées en direction de la Chambre du cinéma, qui exprime un préavis positif⁷². En 1949, un an après la transformation du Festival de Cannes en une association à but non lucratif, Pro Locarno et le Festival du film de Locarno deviennent à leur tour des organismes juridiquement distincts. Première étape de son processus d'institutionnalisation, cette décision permet à la manifestation de s'affirmer en son nom propre et de se mettre en quête d'appuis financiers auprès des communes et du canton du Tessin.

En 1950, le comité d'organisation du festival s'élargit et accueille des hommes politiques et des notables locaux tels que Raimondo Rezzonico (1920-2001), directeur de l'*Eco di Locarno* (voir pp. 349-350). Cette stratégie permet au FFL de rapidement récolter de nombreux soutiens. Outre le doublement de la contribution financière du canton (qui atteint 10 000 fr., soit un tiers de ses subventions), le montant des sommes versées par les communes environnantes et des organisations telles que la Société des hôteliers de Locarno est décuplé. Cette poussée de croissance génère quelques crispations au sein de Pro Locarno, qui tient à garder la main sur l'événement, même lorsque cela s'avère contre-productif.

⁶⁷ HASLER Christina, *Sehnsucht nach dem heimatlichen Paradies. Die Lancierung der Brissago-Inseln als Ausflugsziel und als Botanischer Garten des Kantons Tessin 1946 bis 1962*, mémoire de licence à l'Université de Zurich, 2011, pp. 14-25.

⁶⁸ Archivio della città di Locarno : PV du conseil communal de Locarno, 23.06.1950.

⁶⁹ Alfredo Fanciola, Franz Helbling et Rodolfo Mauri (directeur du Grand Hôtel). ASCT, fonds Alfonsito Varini (2.2.80), carton 45 : PV de l'AG de Pro Locarno, 12.06.1948.

⁷⁰ ASCT, 2.2.80, carton 45 : PV de la commission exécutive de Pro Locarno, 11.01.1949.

⁷¹ ASCT, 2.2.80, carton 45 : PV de l'AG de Pro Locarno, 29.01.1948.

⁷² AFS, E3001B#1000/731#732 : H. Mauerhofer au DFI, 09.06.1948.

Par exemple, les dates auxquelles se tient le FFL à partir de 1947 (début juillet) sont fixées par les promoteurs touristiques. Or, cette situation entraîne une concurrence accrue avec le Festival de Venise, qui s'étale de fin août à début septembre. De plus en plus fréquemment, il arrive que des films soient retirés de Locarno au dernier moment « pour des raisons commerciales », c'est-à-dire pour les envoyer à la Mostra, plus prestigieuse, plus médiatique et donc plus rentable⁷³. Le développement de la manifestation tessinoise est donc aussi bien déterminé par l'industrie du tourisme que par le marché du film en Suisse. C'est pourquoi elle déçoit le troisième groupe qui a participé à sa création : les milieux cinéphiles, et en particulier les critiques de cinéma.

Désignant le FFL comme un « *trade-show* »⁷⁴, un événement promotionnel au service des distributeurs, des intellectuel·les comme Annina Volonterio regrettent la place occupée au programme par des films sans « aucune valeur artistique »⁷⁵. Les dirigeants déplorent eux aussi l'attitude des professionnels de la branche qui, après avoir toléré une compétition en 1949, exigent son abandon l'année suivante. Certain·es critiques suggèrent aux organisateur·rices de réinstaurer la commission de sélection qui a été mise en place de manière éphémère en 1948, ou alors de ne plus passer par l'intermédiaire du FVV, et de s'adresser directement aux maisons de production étrangères, comme le font Cannes et Venise⁷⁶. Mais la possibilité d'un contournement de l'association faîtière des distributeurs, envisagée à plusieurs reprises depuis la création du festival, nécessite un soutien institutionnel au niveau fédéral. Dans les milieux cinéphiles s'impose ainsi l'idée que Locarno pourrait obtenir davantage de marge de manœuvre et de légitimité avec l'appui des autorités politiques.

L'autorisation de traiter directement avec l'étranger ne peut en effet être accordée que par le Département fédéral de l'intérieur, à travers l'attribution d'un contingent d'importations de films. Mais plutôt que d'entrer en concurrence avec le FVV, les dirigeants du FFL demandent au Département politique fédéral (DPF) de transmettre des invitations aux « attachés intellectuels des légations suisses dans les différents pays étrangers [et aux] autorités artistiques et culturelles de ces pays, qui eux, les feraient passer aux maisons productrices »⁷⁷. Ainsi, le comité d'organisation espère à la

⁷³ « *Aus kommerziellen Gründen* ». AST, « Preisfragen um Locarno », *Zürcher Woche*, 07.07.1950, s. p.

⁷⁴ BARTHEL Manfred, « Locarno: eine einzige Trade-Show », *Film Blätter*, 14.07.1950, p. 574.

⁷⁵ VOLONTERIO Annina, « Billet du Tessin », *La Liberté*, 07.08.1950, p. 4.

⁷⁶ GRÖGER Herbert, « Filme am Lago Maggiore », *Neue Zürcher Nachrichten*, 06.07.1950, p. 1.

⁷⁷ VOLONTERIO Annina, « Billet du Tessin » ..., p. 4.

fois échapper au contrôle des distributeurs suisses et mieux collaborer avec les autorités fédérales⁷⁸.

Cependant, le couperet tombe rapidement : il est hors de question pour la Confédération de donner à la manifestation un caractère « plus ou moins officiel »⁷⁹, qui risquerait d'être interprété comme une tentative de concurrencer les festivals de Cannes et de Venise⁸⁰. Au-delà de la posture de neutralité helvétique, il existe en effet certaines frictions dans la course aux films les plus prestigieux. Dès sa première édition, le Festival de Cannes fait par exemple pression sur le FFL pour que soit retiré du programme *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau⁸¹.

Certaines initiatives de Locarno, comme celle de mettre en place à partir de 1949 des rétrospectives comme il en existe déjà à Venise, trahissent la volonté des organisateur·rices de donner une dimension plus culturelle au festival malgré les contraintes commerciales, touristiques et politiques qui pèsent sur elleux. Des liens avec les milieux cinéphiles (Cinémathèque, ciné-clubs, critiques de cinéma) se développent, mais ceux-ci n'occupent pas de position dominante dans le rapport de forces visant à influencer l'orientation de Locarno. Si tous ses partenaires s'accordent sur la légitimité du FFL, aucun n'est satisfait par sa forme actuelle. Dès lors, afin de mieux collaborer avec les professionnels du marché du film et surtout les membres de la Chambre du cinéma, la direction du Festival leur propose d'intégrer le comité d'organisation, de manière à « tenir compte des desiderata de tous les intéressés dans l'industrie du film et devenir une manifestation vraiment nationale »⁸². Institutionnalisation rime alors avec collaboration. Néanmoins, ces démarches se heurtent aux exigences toujours plus rigides de la corporation.

Malgré ses difficultés, le festival de Locarno s'impose en un lustre comme la principale manifestation touristique du Tessin. Sa popularité se traduit par une hausse de fréquentation, qui entraîne à son tour l'augmentation de la capacité du parc du Grand Hôtel (passant progressivement de 1 200 à 2 500 places) et de la taille de l'écran (désormais de 910 × 685 cm), mais aussi du nombre d'invité·es et de journalistes sur place. La décennie 1950 semble alors placée sous les meilleurs auspices. Cependant, au printemps 1951, les dirigeants annoncent qu'ils renoncent à mettre en place une sixième édition.

⁷⁸ AFS, E2001E#1967/113#16392 : mémo du DFI, 24.01.1951.

⁷⁹ ASCT, 3.1.15, C6 : DPF au Département de l'instruction publique du Tessin, 08.02.1951.

⁸⁰ AFS, E2001E#1967/113#16392 : DFI au DPF, 29.03.1951.

⁸¹ RUSKOWSKI André, « Malaise franco-suisse. Insuffisance de la propagande française », *Cinématographie française* 1176, 05.10.1946, p. 143.

⁸² ASCT, 3.1.15, C6 : FFL au FVV, 28.03.1951.

B. La voix de son maître (1951-1953)

« Contrairement aux compétitions de Cannes et de Venise, le festival de Locarno n'est pas parrainé par le gouvernement et ses organisateurs dépendent, pour les films, des distributeurs suisses. Ces derniers sont bien sûr davantage guidés par des considérations commerciales qu'artistiques. »⁸³

« Locarno est mort ; vive Locarno ! »⁸⁴

Officiellement, l'annulation du FFL est causée par un problème d'infrastructures : aucun cinéma ne peut accueillir suffisamment de spectateur·rices lorsque des averses les obligent à renoncer aux projections en plein air⁸⁵. La vétusté des salles de Locarno et les standards de luxe insuffisants du Grand Hôtel sont d'ailleurs pointés du doigt depuis plusieurs années par Pro Locarno. Officieusement, la décision du comité exécutif est surtout motivée par les pressions des distributeurs helvétiques, qui réclament de meilleures conditions pour promouvoir leurs films⁸⁶. Faute de pouvoir satisfaire leurs demandes, le FFL n'ose pas demander au FVV son « autorisation » pour organiser l'édition 1951⁸⁷. Le mot employé révèle l'ascendant exercé par les professionnels de la branche sur la manifestation.

Contrairement aux grandes villes suisses dotées de prestigieuses salles de spectacle, comme le Victoria Hall (à Genève) ou la Tonhalle (à Zurich)⁸⁸, Locarno, nouvel arrivant dans le secteur du tourisme culturel, ne dispose pas de salle polyvalente à la hauteur de ses ambitions. La Ville réfléchit alors à transformer son casino Kursaal (inauguré en 1909), qui fait office de cinéma depuis plusieurs années. Deux ans après l'inauguration à Cannes d'un Palais des festivals, l'objectif est de faire du Kursaal une salle moderne

⁸³ « Unlike the competitions in Cannes and Venice, the Locarno Festival is not government-sponsored, and its organizers rely for the films upon the Swiss distributors. The latter, of course, are guided more by commercial than artistic considerations. » KOVAL Francis, « Berlin, Locarno & Göttingen », *Films in Review* 8, 1953, p. 403.

⁸⁴ « Locarno ist tot; es lebe Locarno ! » GRÖGER Herbert, « Das Filmfest in Locarno », *Neue Zürcher Nachrichten*, 13.07.1950, p. 1.

⁸⁵ ASCT, 2.2.80, carton 45 : PV de la commission administrative de Pro Locarno, 20.09.1949.

⁸⁶ ASCT, 3.1.15, C6 : FFL au FVV, 12.04.1950.

⁸⁷ ASCT, 3.1.15, C6 : FFL au FVV, 28.03.1951.

⁸⁸ BANDI Monika, *Kultur- und Kongresszentren: Angebotscluster und ihre tourismus- und regionalökonomische Bedeutung*, Berne, FIF, 2012.

de 600 places, équipée d'un jardin, d'une climatisation et d'un café. Après un premier projet de rénovation chiffré à 600 000 fr., la municipalité réalise que « Locarno n'est pas Zurich »⁸⁹. Elle mandate alors l'architecte locarnais Bruno Brunoni, qui aboutit à une proposition moins ambitieuse (250 000 fr.), mais toujours trop onéreuse⁹⁰.

Une menace se dessine alors à l'horizon : celle d'une délocalisation de la manifestation faute d'infrastructures suffisantes, comme cela s'est produit en 1946 à Lugano. Cette dernière propose d'ailleurs d'accueillir la manifestation en alternance une année sur deux. Le pire scénario pour les organisateur·rices serait qu'une ville touristique d'outre-Gothard, comme Lucerne, ne la récupère⁹¹. Au-delà des enjeux économiques, la rénovation du Kursaal possède une dimension culturelle et politique, car elle permettrait de recevoir des artistes italophones en tournée européenne. Il s'agit donc également d'une question de protection et de promotion de l'*italianità* en Suisse⁹².

Appelant de leurs vœux une reprise rapide du FFL, l'*Eco di Locarno* et Pro Locarno contribuent à des recherches de fonds pour remettre le Kursaal à neuf. Des notions de *place branding* avant la lettre émergent pour associer davantage la ville à son festival et éviter une délocalisation :

« Souvent, un nom suffit à susciter l'intérêt. Comme un produit de beauté, ou un médicament. Le nom de Locarno, porté dans le monde entier, ne peut que susciter, tôt ou tard, le désir de ceux qui l'entendent et qui sont incités à visiter la Suisse, à y venir, ne serait-ce que pour trois ou quatre jours. »⁹³

Finalement, plusieurs entités contribuent à la relance de la manifestation en participant, aux côtés de la municipalité, aux frais de rénovation du Kursaal (sociétés des hôteliers, commerçants et artisans). Les travaux, lancés en décembre 1951, se terminent un an plus tard. Le casino est alors présenté dans la brochure officielle du festival comme « l'idéal des rendez-vous mondains après les spectacles »⁹⁴.

⁸⁹ « Ancora sul problema del teatro cittadino », *Eco di Locarno*, 12.05.1951, p. 2.

⁹⁰ ASCT, 3.1.15, C6 : FFL au Kursaal, 21.09.1951.

⁹¹ « Risolto per quest'anno il problema del "Festival" », *Eco di Locarno*, 19.04.1951, p. 2.

⁹² « Teatro a Locarno », *Eco di Locarno*, 22.11.1951, p. 2.

⁹³ « Molte volte basta un nome a scuolare un interesse. Come per un prodotto di bellezza, o una medicina. Il nome di Locarno portato attorno per il mondo, presto o tardi, non può non suscitare il desiderio in chi lo sentisse, e fosse indotto a fare una capatina in Svizzera, di venirci anche solo per tre o quattro giorni. »

« Festival e turismo », *Eco di Locarno*, 06.11.1951, p. 2.

⁹⁴ ASCT, 3.1.15, ST1 : programme de l'édition 1952 du FFL.



Durant les premières éditions du festival, des portraits de stars ornent les murs de la ville (ici en 1947). © Locarno Film Festival.

Le risque de déplacement est aussi écarté grâce à l'engagement des associations professionnelles (distributeurs et exploitants) de n'apporter leur soutien à aucune autre manifestation cinématographique qui apparaîtrait en Suisse entre-temps. Mais de l'avis des critiques, le raté de 1951, qui révèle un hiatus entre les exigences du secteur privé et les capacités du secteur public, doit encourager le Festival de Locarno à endosser « un rôle de premier plan en demandant le soutien moral, officiel et financier de la Confédération et du Canton »⁹⁵. Il est désormais acté que le FFL doit se redresser et avancer avec l'aide des autorités politiques.

⁹⁵ «Aspirare a una parte di primo piano chiedendo il dovuto appoggio morale, ufficiale e finanziario alla Confederazione e al Cantone». GILARDONI Virgilio, «Riflessioni sul festival del film di Locarno», *Archivio Storico Ticinese* 156, 2014, p. 64.

La main très visible du marché

Au début des années 1950, le festival de Locarno est largement tributaire des exploitants et des distributeurs, qui lui délivrent une autorisation sans laquelle les programmeurs ne peuvent qu'à grand-peine obtenir des films. En 1952, deux de leurs représentants, Werner Sautter (voir pp. 67-68) et Theodor Kern (secrétaire du SLV), qui siègent à la Chambre suisse du cinéma, sont intégrés au comité d'organisation. Comme l'écrit le journaliste Vinicio Salati (qui rejoint la commission de sélection reformée en 1953), « il n'est pas permis de passer outre ces messieurs omnipotents »⁹⁶. En parallèle, les dirigeants de la manifestation engagent des négociations à Berne afin de pouvoir traiter directement avec des maisons de production ou des institutions culturelles étrangères sans passer par les distributeurs helvétiques.

Après plusieurs mois de discussion, ces démarches aboutissent, mais seulement dans le cas de figure où, deux mois avant le festival, les membres du FVV n'ont pas fourni « autant de films qu'il en faut, de l'avis d'experts, pour établir un programme convenable »⁹⁷. Cet accord, dont l'ambiguïté n'engage les distributeurs à quasiment rien, prévoit par ailleurs que Locarno devienne membre extraordinaire du SLV pour la durée de la manifestation. En d'autres termes, le FFL se retrouve dans une situation de dépendance directe envers l'association faîtière des exploitants, en vertu de la convention qui lie le SLV au FVV. Afin de rassurer ses membres, ce dernier écrit que « la puissance de la critique, que beaucoup d'entre vous paraissent craindre, a aussi ses limites et [...] des critiques malveillantes n'ont pour ainsi dire jamais empêché le succès d'un film qui répond au goût du public »⁹⁸.

Dans les milieux cinéphiles, beaucoup s'insurgent, comme Virgilio Gilardoni, des concessions faites par Locarno aux professionnels du marché du film : « Tel qu'il est conçu actuellement, [le FFL] n'est rien d'autre qu'une affaire commerciale, de loueurs de films, et non un festival de cinéma. »⁹⁹ Les ciné-clubs, qui tentent depuis des années de se libérer du cartel qui les oblige à adhérer au SLV malgré leur activité non lucrative, sont particulièrement remontés¹⁰⁰. En

⁹⁶ « Non è permesso passare sopra questi signori onnipotenti ». SALATI Vinicio, « Preludio », *Azione*, 16.07.1953, p. 5.

⁹⁷ ASCT, 3.1.15, C6 : communiqué du FVV aux membres du SLV, de l'ASCSR, à la Chambre du cinéma et au FFL, 15.12.1953.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ « Quale è concepito attualmente, non è altro che una questione affaristica, da parte di noleggiatori di film e non una rassegna artistica del film ». « Consiglio comunale », *Giornale del Popolo*, 21.11.1951, p. 3.

¹⁰⁰ AFS, E4320B#1974/47#347 : PV de la commission culturelle de la Chambre du cinéma, 19.06.1951.

collaborant plus étroitement avec les distributeurs et les exploitants, le festival perd donc en crédibilité auprès des cinéphiles.

Cette levée de boucliers pousse les organisateur-rices à réfléchir au profil qu’iels souhaitent donner à la manifestation. L’impulsion vient en particulier du nouveau secrétaire général du Festival, Vinicio Beretta, qui affiche des velléités d’éducation populaire. Plusieurs sections spéciales et événements ponctuels sont développés dans cette optique, autour notamment du cinéma pédagogique et éducatif, comme il en existe depuis plusieurs années à Venise¹⁰¹. En 1952, un congrès rassemble par exemple Brenno Galli (chef du Département de l’instruction publique du canton du Tessin, qui intègre de façon éphémère le comité d’organisation), Antoine Borel (au nom de l’Association suisse des offices du film d’enseignement), et beaucoup d’autres expert-es suisses et étranger-ères¹⁰². Ainsi, le FFL cherche aussi à se profiler comme une manifestation culturelle et à faire oublier sa réputation de foire commerciale. À cet égard, une collaboration s’avère particulièrement déterminante : l’organisation de rétrospectives avec la Cinémathèque suisse.

Fondées en 1943 par les animateur-rices du ciné-club bâlois Le Bon Film, les *Schweizerisches Filmarchiv* (Archives cinématographiques suisses) sont déplacées à Lausanne en 1948 et forment la base de ce qui devient, en 1950, la Cinémathèque suisse¹⁰³. Son nouveau directeur, Freddy Buache (1924-2019), s’impose petit à petit comme un pilier de la cinéphilie en Romandie. Lui aussi est en délicatesse avec les distributeurs et les exploitants, qui lui reprochent de vouloir mettre en place, à travers ses activités de diffusion, « un circuit paracommercial »¹⁰⁴. À la fin de l’année 1952, après de longues négociations observées de près par la Chambre du cinéma, il trouve finalement un accord avec les associations professionnelles¹⁰⁵ : désormais, la Cinémathèque ne peut prêter des films aux ciné-clubs et au festival de Locarno qu’avec leur aval¹⁰⁶. Comme au Tessin, l’apparition d’une nouvelle institution cinématographique en Romandie se heurte donc aux réticences du marché du film.

¹⁰¹ BRUNETTA Gian Piero, *The Venice International Film Festival 1932-2022...*, p. 208.

¹⁰² ASCT, 3.1.15, MF7 : programme et communications du congrès, juillet 1952.

¹⁰³ JAKUES Pierre-Emmanuel, « La Cinémathèque suisse face à l’éducation au cinéma : quelques aspects d’une histoire en construction », *Décadrages* 31, 2015, pp. 73-86.

¹⁰⁴ Cin, fonds institutionnel de la Cinémathèque (CSL001), 49/1 : PV d’une réunion du FVV au sujet de la Cinémathèque, 29.10.1952.

¹⁰⁵ MOREROD Adèle, « *Laisser cartouchières et pistolets au vestiaire* ». *Les activités de diffusion de la Cinémathèque suisse : une histoire de relations (1948-1973)*, thèse de doctorat à l’Université de Lausanne, 2024, p. 61.

¹⁰⁶ Cin, CSL0011, 45/1 : F. Buache à V. Gilardoni, 06.11.1953.

Figure A. Sections spéciales du FFL (1946-1953)

1946-1950	Revue du film documentaire
1949-1950, puis dès 1953	Rétrospective
1952	Revue du film pour la jeunesse
1953	Revue internationale du film touristique

La méfiance que Buache suscite au sein de l'*establishment* cinématographique ne provient pas uniquement de ses activités d'animateur culturel. Proche du Parti du travail avant de se tourner vers une gauche antiautoritaire, il cultive une image anticonformiste au sein des milieux culturels vaudois. Ses prises de position très tranchées et son intérêt pour les cinématographies d'Europe de l'Est lui valent d'être placé sous surveillance par la police fédérale. Par ricochet, la Chambre du cinéma intime l'ordre à la Cinémathèque suisse de se débarrasser de ses « éléments crypto-communistes »¹⁰⁷, au moment où elle tisse justement des liens avec le Festival de Locarno.

Dans les milieux cinéphiles résonnent des appels de plus en plus pressants à faire du FFL un lieu de promotion des films boudés par les salles de cinéma traditionnelles. L'objectif consiste à en faire un lieu de culture et de découverte plutôt qu'une plateforme commerciale et promotionnelle. Même l'*Eco di Locarno*, loin d'être un quotidien de gauche, estime que la manifestation doit familiariser le grand public avec des cinématographies méconnues, telles que le Mexique, le Japon ou les pays situés « de l'autre côté du rideau de fer »¹⁰⁸. Malheureusement pour les critiques et les animateur·rices culturel·les, les longs-métrages produits par le bloc de l'Est n'intéressent toujours pas les distributeurs helvétiques : n'attirant qu'un public de niche, ils ne sont généralement pas rentables¹⁰⁹.

Après l'annulation de l'édition 1951, le Festival de Locarno esquisse donc un virage plus assumé en direction des milieux de la cinéphilie afin de renforcer sa légitimité et son ancrage dans la vie culturelle helvétique. Mais en se rapprochant de la Cinémathèque suisse et en accentuant son ouverture aux cinémas de l'Est, la manifestation s'attire la méfiance des associations professionnelles et, peu à peu, de l'administration fédérale.

¹⁰⁷ « *Kryptokommunistischer Elemente* ». Cin, CSL011, 012 : PV de la Chambre du cinéma, 28.05.1953.

¹⁰⁸ « *D'oltre "cortina di ferro"* ». « Il festival 1952 deciso in linea di massima », *Eco di Locarno*, 27.11.1951, p. 2.

¹⁰⁹ AFS, E4320B#1974/47#347 : mémo du Ministère public, 10.07.1951.

La sortie, c'est à gauche ?

Au niveau national, l'importation de courts et de longs-métrages produits par des régimes socialistes pose de plus en plus de difficultés aux autorités¹¹⁰. Le DFI refuse d'accorder, par pur anticommunisme, un contingent à des associations telles que Suisse-URSS, ce qui permettrait pourtant aux services de surveillance de monitorer de près leurs activités¹¹¹. Les milieux de gauche actifs dans la diffusion des « films de l'Est » en Suisse sont, à l'instar du groupe d'éducation populaire Travail et Culture, considérés par le gouvernement comme des « officine[s] de propagande politique d'extrême gauche sous le couvert de buts culturels »¹¹². De plus, pour les distributeurs et les exploitants, toute extension des compétences de l'État sur le marché du film en Suisse représenterait un dangereux pas vers le socialisme¹¹³. La position du Conseil fédéral envers ces canaux de diffusion alternatifs révèle la persistance des craintes d'*Überfremdung* (« submersion étrangère »), héritées des années 1930 et 1940¹¹⁴. Mais, désormais, le danger ne provient plus du Nord (Allemagne nazie) ou du Sud (Italie fasciste), mais bien de l'Est.

Dans un contexte international marqué par les premiers essais nucléaires soviétiques et par la guerre de Corée, le festival de Locarno représente une source d'inquiétude pour la police fédérale, qui redoute qu'il devienne un point d'entrée pour la propagande communiste. Les « films de l'Est » sont pourtant quasi absents des principaux festivals internationaux entre 1951 et 1953. Pendant deux ans, aucun « pays de l'Est » (Yougoslavie exceptée) ne participe à la Mostra de Venise et au Festival de Cannes. À Locarno comme ailleurs, obtenir des « films de l'Est » pose donc « de grandes difficultés »¹¹⁵. Seul le documentaire *Dans l'arène du cirque* (« *Na arene tsirka* ») de Leonid Varlamov figure en 1952 au programme du FFL : non du fait des Soviétiques – qui posent des conditions trop exigeantes – mais d'un distributeur suisse¹¹⁶.

À la fin de l'été 1953, quelques mois après la mort de Joseph Staline, le Festival de Venise parvient néanmoins à convaincre l'URSS de revenir sur

¹¹⁰ AFS, E3011A#1979/105#50 : PV de la Chambre suisse du cinéma, 20.03.1952.

¹¹¹ Le fait que les autorités attribuent des contingents comme reconnaissance d'une activité professionnelle au sein du marché du film est alors de plus en plus contesté par les associations de la branche. AFS, E4320B#1974/47#347 : PV de la réunion des chefs des polices cantonales, 13.05.1952.

¹¹² AFS, E3011A#1979/105#122 : décision du Conseil fédéral, 23.01.1952.

¹¹³ SCHLAPPNER Martin, « Filmgesetz oder Filmfünfer? », *NZZ*, 06.06.1953, p. 21.

¹¹⁴ Cin, CSL011, 012 : PV de la Chambre du cinéma, 10.12.1953.

¹¹⁵ « Le Festival international du Film de Locarno a débuté », *Journal de Genève*, 05.07.1952, p. 7.

¹¹⁶ « Il Festival del Film di Locarno », *La Voce delle Valli*, 17.05.1952, p. 3.

le Lido¹¹⁷. Pourtant, un mois auparavant, c'est bien le FFL qui acquiert la réputation d'avoir été la première manifestation européenne à reprogrammer des longs-métrages soviétiques¹¹⁸. Cette primauté renforce à l'international la réputation de Locarno comme un festival neutre où se rencontrent pacifiquement le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest. Mais en Suisse, ces œuvres commencent à diviser la critique.

En 1953, c'est notamment le cas du *Glinka* («*Kompozitor Glinka*») du Soviétique Grigori Alexandrov¹¹⁹. Fustigé en Suisse alémanique pour sa dimension trop idéologique¹²⁰, ce film, qui s'inscrit dans la lignée des hagiographies stalinienne envoyées régulièrement à Locarno, reçoit un accueil plus enthousiaste en Suisse romande, où plusieurs critiques soulignent sa grande maîtrise technique¹²¹. Cette ambivalence n'empêche pas un jury non officiel de lui décerner un prix¹²², ex æquo avec une adaptation expérimentale du *Jules César* de William Shakespeare par David Bradley. Même si l'image de neutralité du festival de Locarno est préservée jusque dans ce genre de palmarès officieux, l'accueil réservé aux longs-métrages produits par les démocraties populaires distingue de plus en plus, d'un côté et de l'autre du *Röstigraben*¹²³, leur fond de leur forme. Par exemple, la comédie tchécoslovaque *Le Boulanger de l'empereur* («*Císařův pekař a pekařův císař*») de Martin Frič¹²⁴, descendue en flammes par Paul Rothenhäusler dans

¹¹⁷ Pour cela, la Mostra garantit à Moscou d'avoir en compétition un nombre de films égal à celui des États-Unis. Le conte de fées soviétique *Le Tour du monde de Sadko* («*Sadko*») d'Alexandre Ptouchko, retiré au dernier moment de Locarno, y remporte le Lion d'argent. PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*, p. 143.

¹¹⁸ HAWKINS Robert, «Locarno Pix Fest Sees Russian Return, Hassle Over 16 mm "Caesar" Entry», *Variety*, 22.07.1953, p. 2.

¹¹⁹ Ce long-métrage ne doit pas être confondu avec le *Glinka* réalisé par Leo Arnshtam, présenté au Festival de Cannes en 1946 et récompensé par le prix Staline en 1947. *Kompozitor Glinka* est en quelque sorte une version mise à l'ordre du jour politique de l'œuvre d'Arnshtam. LIEHM Mira et Antonin, *Les Cinémas de l'Est : de 1945 à nos jours*, Paris, Cerf, 1989, p. 74.

¹²⁰ ROTHENHÄUSLER Paul, «Internationales Filmfestival in Locarno», *NZZ*, 15.07.1953, p. 9.

¹²¹ CAGLIO Luigi, «Le rideau est tombé sur le VII^e Festival international du Cinéma de Locarno», *Journal de Genève*, 17.07.1953, p. 7.

¹²² Empêché par la FIAPF et le FVV de remettre des récompenses, le FFL ne connaît qu'un palmarès officieux, établi par la critique italien Guido Aristarco et plusieurs critiques internationaux.

¹²³ La «barrière de Röst» désigne la frontière imaginaire entre la Suisse alémanique et la Suisse romande, séparées par divers clivages culturels, sociaux et politiques.

¹²⁴ Ce film est en fait divisé en deux parties : *Le Boulanger de l'empereur* puis *L'Empereur du boulanger*. HAMES Peter, *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2009, pp. 36-37; PROCHÁZKA Martin, «The Golem, or the Communist "What You Will"», in THORNTON Burnett Mark et STREETE Adrian (eds.), *Filming and Performing Renaissance History*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 99-111.

la NZZ en raison de son message politique¹²⁵, est défendue par Luigi Caglio dans le *Journal de Genève* pour ses qualités artistiques¹²⁶.

Ainsi, au début des années 1950, les tentatives des organisateur·rices du festival de Locarno, et en particulier de son secrétaire général Vinicio Beretta, pour se libérer de la mainmise des professionnels du marché du film en privilégiant des œuvres laissées de côté par les réseaux de distribution commerciaux, commencent à inquiéter la presse d'outre-Gothard. Mais au-delà des tensions qui travaillent le champ cinématographique suisse, le FFL doit aussi compter avec un organisme étranger, qui commence à dicter les règles des festivals de films à travers le monde : la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF).

Juges et parties

Fondée en 1933 pour défendre les intérêts des maisons de production européennes, la FIAPF est remise sur pied en 1948¹²⁷. À partir de 1951, son siège est à Rome, où vit son président, le producteur italien Renato Gualino¹²⁸. La même année, avec l'arrivée au sein de la fédération de la *Motion Picture Association of America*, la libre circulation des films devient l'un de ses chevaux de bataille. Toutefois, la multiplication des festivals (avec la création notamment de manifestations à Berlin et à Punta del Este, en Uruguay) suscite des réactions inquiètes de la part de ses membres¹²⁹, qui estiment ne pas avoir suffisamment d'œuvres de qualité pour satisfaire une demande croissante.

Pour cette raison, la FIAPF décide de mettre en place un système de classification divisé en quatre catégories : A pour les festivals internationaux compétitifs ; B pour les festivals internationaux non compétitifs ; C pour les festivals spécialisés et D pour les festivals d'ampleur nationale. Le rang le plus prestigieux est réservé à Venise et à Cannes, seuls événements autorisés à organiser des premières mondiales et à constituer un jury international pour

¹²⁵ ROTHENHÄUSLER Paul, « VII. Internationales Filmfestival Locarno », NZZ, 09.07.1953, p. 9.

¹²⁶ CAGLIO Luigi, « Le rideau est tombé »...

¹²⁷ MOINE Caroline, « La strategia europea della Fiapf durante la Guerra fredda: i produttori, arbitri dei festival internazionali di cinema? », in PISU Stefano et SORLIN Pierre (a cura di), *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel 1900*, Soveria Mannelli, Rubbettino (Cinema e storia), 2017, pp. 143-158.

¹²⁸ Avant lui, la présidence est assurée par Charles Delac (1948-1949), puis Jean-Pierre Frogerais (1949-1950).

¹²⁹ On peut également mentionner, en 1952, l'*International Film Festival of India*, la *Kultur- und Dokumentarfilmwoche* de Mannheim et le festival d'Olinda, installé à Sydney à partir de 1954.

dresser un palmarès¹³⁰. Puisque toute manifestation ne respectant pas ces mots d'ordre est menacée d'un boycott – c'est-à-dire la quasi-impossibilité de recevoir des films – la fédération s'impose comme « un faiseur de rois au sein du circuit des festivals de cinéma internationaux »¹³¹.

Défendant avant tout « le point de vue des grands producteurs » occidentaux, la FIAPF – dont aucun pays du bloc de l'Est ne fait partie – entretient jusqu'au milieu des années 1950 un environnement favorable au bloc de l'Ouest¹³². En 1959, elle impose même au festival de Karlovy Vary de n'avoir lieu qu'une année sur deux, en alternance avec son homologue de Moscou (réapparu après vingt-quatre ans d'absence). Sa claire orientation politique se manifeste également par le soutien qu'elle apporte au développement d'une nouvelle manifestation dont sont totalement exclus les « films de l'Est » : le festival de Berlin.

Né en 1951 de l'initiative d'un conseiller du Département d'État des États-Unis, cet événement ouest-allemand est dirigé par un ancien fonctionnaire de la *Reichfilmkammer* devenu consultant pour le gouvernement militaire britannique en RFA (Alfred Bauer)¹³³. Pensée comme une vitrine du monde libre orientée en direction de Berlin-Est peu de temps après la fondation de la République démocratique allemande, la Berlinale accueille surtout des œuvres mettant en valeur « les avantages du mode de vie libéral occidental par rapport à la tutelle dictatoriale à l'Est »¹³⁴. Cependant, Bauer tente régulièrement d'inviter les pays du bloc de l'Est, y compris la RDA, durant ses années à la tête de la manifestation. Ainsi, leur absence est surtout due

¹³⁰ MEZIAS Stephen et al., « Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals », *Copenhagen Business School Working Paper* 14, 2008,

https://research-api.cbs.dk/ws/portalfiles/portal/58999412/Creative_Encounters_Working_Papers_14.pdf, consulté le 06.05.2026.

¹³¹ « A de facto king-maker of the international film festival circuit ». OSTROWSKA Dorota, « Producers' Playground: the British Film Producers Association and International Film Festivals in the Post-war Period », *Studies in European Cinema* 2(17), 2020, p. 130.

¹³² MOINE Caroline, « La Fédération internationale des associations de producteurs de films : un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945 », *Le Mouvement social* 2 (243), 2013, p. 99.

¹³³ HOF Tobias, *Vorstudie über ein historisches Porträt von Dr. Alfred Bauer (1911-1986)*, Leibniz Institut für Contemporary History, 2020,

https://www.berlinale.de/media/download/presse/pressemitteilungen/71_berlinale/ifz_studie_alfred_bauer_zusammenfassung_september2020.pdf, consulté le 06.05.2026.

¹³⁴ « The advantages of the western liberal way of life in contrast to the dictatorial tutelage in the east ». KNOLL Wolf-Rüdiger, MALYCHA Andreas, *Cold War Showcase. New Research on the History of the Berlin International Film Festival (Berlinale) in the Alfred Bauer Era (1951-1976)*, Leibniz Institute for Contemporary History, 2022,

https://www.berlinale.de/media/download/presse/pressemitteilungen/73_berlinale/ifz_summary_berlinale_alfred_bauer_en.pdf, consulté le 06.05.2026.

au veto du gouvernement ouest-allemand. En 1952, un an seulement après sa création, l'événement est admis en catégorie B par la FIAPF, au même titre que Locarno¹³⁵.

Au sein de ce paysage de plus en plus polarisé, le festival de Locarno se singularise par rapport aux principaux rendez-vous cinématographiques par le fait qu'il soit « dépourvu d'étiquette officielle »¹³⁶. Pourtant, l'idée que son autonomisation passe par un soutien de la part des autorités fait son chemin. Ses dirigeants écrivent en ce sens au Conseil d'État tessinois, en précisant qu'un adoubement de la part du Conseil fédéral leur permettrait d'améliorer le niveau des films au programme¹³⁷. Ils envoient aussi un mémorandum à deux figures clés de la politique suisse : les conseillers fédéraux Philipp Etter – chantre de la défense nationale spirituelle chargé du DFI – et Max Petitpierre – chef du DPF et promoteur des principes de neutralité et d'universalité de la diplomatie helvétique. Dans cette note, le FFL explique vouloir adopter « un caractère plus suisse et plus spirituel [...] qui fait souvent défaut dans les manifestations similaires à l'étranger »¹³⁸.

En dépit de ces précautions dans l'emploi de termes très connotés, la réponse du gouvernement reste la même qu'en 1951 : la Confédération refuse d'apporter un quelconque soutien au festival. Au terme de l'édition 1953, actant le manque d'internationalisme et d'officialité du FFL, la FIAPF décide de le dégrader de la catégorie B à la catégorie D. Pour les organisateur·rices, c'est un camouflet. Jean Nicollier, qui suit de près la manifestation dont il a été juré en 1949, s'agace dans la *Gazette de Lausanne* : « L'État [l']ignore avec allégresse, comme si le fait d'avoir monté une "Chambre suisse du cinéma" aux objectifs mal définis suffisait. »¹³⁹ Répondre aux attentes du grand public et de la critique spécialisée, satisfaire à la fois les professionnels du marché du film et les promoteurs touristiques, tout en obtenant l'aval de la FIAPF et de la Confédération : tels sont les défis que doit relever Locarno pour trouver sa place au sein du paysage culturel, économique et médiatique suisse.

Sept ans après sa création, le bilan est amer pour le festival. Même si l'obtention de son indépendance juridique en 1949 lui a permis de sortir des chiffres rouges, il est encore loin de pouvoir fonctionner comme une entité autonome. Dépendant des ressources matérielles fournies par le

¹³⁵ JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Nicolai, 2000, pp. 34-35.

¹³⁶ GRÉT Emile, « Un malade qui se porte bien », *Construire*, 14.06.1952, p. 6.

¹³⁷ ASCT, 3.1.15, C6 : FFL au Conseil d'État tessinois, 31.03.1953.

¹³⁸ ASCT, 3.1.15, C6 : mémo du FFL à l'intention de P. Etter et M. Petitpierre, 1953.

¹³⁹ NICOLLIER Jean, « Les débuts du VII^e Festival de Locarno », *Gazette de Lausanne*, 07.07.1953, p. 1.

FVV et Pro Locarno, qui souhaitent que l'événement demeure purement commercial¹⁴⁰, ses dirigeants peinent à faire valoir leurs ambitions culturelles et à réorienter la manifestation. Cela est d'autant plus vrai que le secteur touristique est encore à l'origine de 25 à 30 % de ses subventions¹⁴¹. Ces sommes sont indispensables pour couvrir des frais d'hospitalité croissants, et elles sont stratégiques pour son insertion au sein du champ cinématographique. À ce sujet, les organisateur-rices écrivent :

« Nous estimons qu'un bon tiers peut être considéré comme des dépenses pour l'obtention des films (loueurs) qui nous les cèdent gratuitement ; un autre tiers pour l'invitation de personnalités de l'industrie cinématographique suisse et étrangère, sans lesquelles le Festival serait problématique, et un troisième pour les journalistes invités, les plus précieux pour la propagande qu'ils doivent faire pour Locarno. »¹⁴²

Désormais, pour s'affirmer sur la scène nationale et internationale, il paraît de plus en plus évident que, c'est « à Berne de donner le “feu vert” pour [...] un plus grand rayonnement du Festival de Locarno »¹⁴³.

Conclusion

« Comme il n'était pas possible de faire appel à l'aide du gouvernement fédéral [...], le Festival de Locarno a développé son propre style. »¹⁴⁴

Initiative touristique, dominée – voire empêchée – par les intérêts des distributeurs de films en Suisse, le Festival de Locarno développe, durant ses premières années, quelques timides initiatives visant à gagner auprès de la critique une légitimité qu'il ne parvient pas à obtenir auprès de

¹⁴⁰ ASCT, 2.2.80, carton 45 : PV de la commission administrative de Pro Locarno, 05.11.1953.

¹⁴¹ ASCT, 3.1.15, C3 : bilans des éditions 1946 à 1953 du FFL.

¹⁴² Le premier argument signifie qu'en invitant les distributeurs sur place, les organisateur-rices s'assurent qu'ils leur cèdent les droits de diffusion des films gratuitement (dans une logique de don et de contre-don). ASCT, 3.1.15, C3 : bilan de l'édition 1953 du FFL.

¹⁴³ « *Tocca ora a Berna dare il “via libera” per [...] un maggior lustro del Festival di Locarno* ». SALATI Vinicio, « Preludio », *Azione*, 16.07.1953, p. 5.

¹⁴⁴ « [Since] there was no question of asking the Federal Government for help [...], the Locarno Festival has developed a style of its own. » KOVAL Francis, « Locarno Festival », *Sight and Sound* 7, 1950, p. 272.

l'administration fédérale. Malgré sa constitution juridique en association autonome et sa reconnaissance par la FIAPF, les autorités politiques suisses et les milieux cinéphiles ne considèrent pas encore le FFL comme une institution culturelle crédible. À ce stade, le souhait que la manifestation participe au développement d'une culture cinématographique en Suisse et au Tessin est le fait d'une minorité de personnes (critiques et animateur·rices culturel·les) plutôt externes au comité d'organisation. Sous la présidence de Camillo Beretta (1946-1956), cet organe est avant tout composé de notables, engagés dans diverses sociétés sportives, militaires, économiques ou culturelles comme le Rotary Club, et exerçant des mandats politiques locaux sous l'étiquette libérale, radicale ou conservatrice. À travers l'organisation d'une manifestation cinématographique, leur objectif consiste à donner une image attractive, moderne et dynamique d'un canton encore largement rural, marqué par la pauvreté et l'émigration¹⁴⁵.

Durant ses premières années, le FFL n'a donc pas de réputation, ni de véritable ambition, cinéophile. Comme l'écrit le journaliste Viktor Zwicky : « Les soirées, réceptions et autres “mondanités” qu'on trouve en marge de tout festival, ont pris une telle ampleur que le véritable but – la présentation de films – s'en trouve tout simplement relégué au troisième plan. »¹⁴⁶ Mais cela n'est pas une spécificité helvétique. De Venise à Karlovy Vary en passant par Cannes, Mar del Plata et San Sebastian, les festivals de films sont généralement imaginés, développés ou soutenus par des promoteurs touristiques, et situés dans des stations balnéaires ou des villes thermales. Même le Festival du film maudit de Biarritz (1949), archétype de l'événement cinéophile, a été rendu possible par le comité du tourisme et des fêtes de la ville, qui en a fait un rendez-vous mondain¹⁴⁷. Alors qu'il existe déjà des festivals lancés par des ciné-clubs (comme ceux d'Édimbourg et d'Olinda/Sydney), qu'est-ce qui fait la spécificité du FFL par rapport aux principales manifestations apparues au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ?

Le Festival de Locarno, réputé moins snob que Cannes et Venise, cultive une image de fête populaire du cinéma, à l'atmosphère intime et décontractée. En plus de ses dimensions réduites, cela s'explique par son absence d'officialité. En tant qu'initiative privée, dépourvue de

¹⁴⁵ BIANCONI Sandro, RATTI Remigio et CESCHI Raffaello (a cura di), *Il Ticino regione aperta: problemi e significati sotto il profilo dell'identità regionale e nazionale*, Bellinzona; Locarno, Istituto di ricerche economiche; Armando Dadò, 1990, p. 18.

¹⁴⁶ ZWICKY Viktor, « Pour des festivals plus modestes », *Schweizer Film Suisse* 10, 1954, p. 28.

¹⁴⁷ GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Objectif 49: Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2014, pp. 90-105.

compétition, l'événement ne s'embarrasse pas de compromis diplomatiques dans la composition de son programme, ni dans les palmarès établis en marge par la critique¹⁴⁸. Il apparaît à l'international comme une « entreprise médiane, mi-commerciale, mi-artistique [...] plus propice à des discussions cinématographiques tranquilles »¹⁴⁹. S'il fallait donc trouver un caractère cinéophile au FFL entre 1946 et 1953, ce serait dans les échanges et les débats qu'il rend possibles.

Ces confrontations d'opinions concernent de plus en plus des œuvres absentes des circuits commerciaux, moins connues du public helvétique. Il ne s'agit pas seulement pour le Festival de Locarno de découvrir de nouvelles et de nouveaux cinéastes ou de nouveaux courants artistiques tels que le néoréalisme italien, mais aussi de s'ouvrir à d'autres territoires cinématographiques, et par là même à des réalités sociales, culturelles et politiques différentes. C'est en cela que l'un des titres de gloire du FFL est d'apparaître comme « le premier festival à présenter [...] quelques productions de derrière le rideau de fer »¹⁵⁰. Même si la part occupée par les « films de l'Est » au programme est en moyenne de 6 % entre 1946 et 1953 (voir p. 324), et qu'il n'est de loin pas le seul à les accueillir en compétition, la neutralité helvétique lui vaut à l'international une réputation d'ouverture et de tolérance. La présence de cinémas politiques au FFL ne fait pas partie des reproches adressés au festival. Contrairement à ce qui se passe à Cannes et à Venise¹⁵¹, les films de propagande ne suscitent pas de scandale diplomatique à Locarno. En revanche, ils participent peu à peu à une polarisation de la critique de cinéma.

Ce raidissement s'inscrit dans un mouvement plus large en Suisse de criminalisation des opinions d'extrême gauche ou apparentées (qui valent une condamnation au rédacteur de *La Voix ouvrière* Pierre Nicole, et un procès au professeur André Bonnard), qui contraste avec la réputation du pays

¹⁴⁸ Lorsque, en 1949, un jury officiel est toléré par les distributeurs, le tollé suscitait au sein de la critique par sa décision de récompenser *La Ferme des sept péchés* plutôt que *Le Voleur de bicyclette* (« *Ladri di biciclette* ») convaincant les organisateurs de renoncer à une compétition pendant plusieurs années.

¹⁴⁹ « *Middle-of-the-road affair, half commercial, half arty, [...] more conducive to quiet filmic discussions* ». HAWKINS Robert, « Locarno Pix Fest », *Variety*, 23.07.1952, p. 63.

¹⁵⁰ ROBIN Joachim, « Notes sur Locarno », *Cahiers du cinéma* 26, 1953, p. 41.

¹⁵¹ Au Festival de Cannes 1951, où est invitée la Chine nationaliste de Taïwan, c'est par exemple le documentaire soviétique de Sergueï Guerassimov *La Chine libérée* (« *Osvobodzhdyonny Kitay* ») sur la fondation de la République populaire, qui cause un incident diplomatique et qui est finalement retiré. PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*, LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale...*

comme terre d'accueil¹⁵². En 1952, *Le Petit Monde de don Camillo* bat des records de fréquentation au festival, au point d'être diffusé à deux reprises la même soirée pour 3 000 spectateur-rices. Plusieurs journaux regrettent alors que «la violence contre les communistes», présente dans le livre de Giovannino Guareschi (dont le film de Julien Duvivier est adapté) ait «perdu de sa force» lors de son passage à l'écran¹⁵³.

Le festival de Locarno génère donc de nombreux échanges, souvent politiques, entre les critiques de cinéma qui s'y rencontrent. En 1948, par exemple, le journaliste du *Corriere del Ticino* Luigi Caglio considère que, s'il parvient à apprécier des œuvres comme *Ivan le Terrible* malgré ses convictions de «monarchiste libéral»¹⁵⁴, son confrère Guido Aristarco, de la revue italienne marxiste *Cinema*, devrait s'ouvrir au cinéma hollywoodien¹⁵⁵. Les discours de gauche sont ainsi régulièrement mis à l'index comme les seuls à être connotés politiquement, ce qui entraîne souvent une marginalisation de leurs auteur-rices¹⁵⁶. Cette situation contraste avec la mansuétude dont jouissent plusieurs collaborateur-rices du festival identifié-es par les services de renseignement helvétiques comme des sympathisant-es ou des militant-es fascistes dans les années 1930 et 1940¹⁵⁷. Comme le détaillera le chapitre suivant, à mesure que progresse la guerre froide, plusieurs figures de la cinéphilie habituées du FFL, telles que Guido Aristarco (1918-1996), deviennent la cible du bloc bourgeois, qui leur reproche leurs opinions radicales.

¹⁵² Charlie Chaplin notamment, victime de la chasse aux sorcières à Hollywood, s'exile en Suisse romande.

¹⁵³ CATTANEO Ennio, «VI^e Festival du Film à Locarno», *La Liberté*, 17.07.1952, p. 4.

¹⁵⁴ «*Monarchico liberale*». Biblioteca Luigi Chiarini (BLC), fonds Guido Aristarco (GA), boîte 4 : L. Caglio à G. Aristarco, 06.05.1948.

¹⁵⁵ BLC, GA, boîte 4 : L. Caglio à G. Aristarco, 05.06.1948.

¹⁵⁶ LAYERLE Sébastien et VIGNAUX Valérie, *Cinéma, marxisme, matérialisme. Pour une critique du cinéma*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2023, pp. 4-5.

¹⁵⁷ Sur ce sujet, voir notamment DONGEN Luc van, *Un purgatoire très discret. La transition «helvétique» d'anciens nazis, fascistes et collaborateurs après 1945*, Paris, Librairie académique Perrin, 2008.

Chapitre 2

Guerre froide sur tapis rouge (1954-1959)

«Le Comité n'ayant pu se procurer les films désirés, il dut finalement [...] les remplacer par des productions de l'Est.»¹

Les années 1950 sont marquées par un raidissement du débat public en Suisse. L'anticommunisme, partagé par «la grande majorité des partis, du tissu associatif et des journaux» helvétiques², est attisé par les événements hongrois de 1956. Le Festival du film de Locarno (FFL), qui a désormais la réputation d'être l'une des seules manifestations cinématographiques occidentales vraiment ouvertes au bloc de l'Est, entre dans une zone de turbulences. Il traverse cette période délicate en sollicitant de plus en plus l'appui de la Confédération. Ce rapprochement s'inscrit dans un contexte de fébrilité des associations professionnelles du marché du film en Suisse. Fragilisés par des désaccords internes et des conflits commerciaux, les distributeurs et les exploitants voient leur monopole menacé par deux processus législatifs : une initiative populaire anti-cartels et un article de loi fédérale sur le cinéma. Ainsi mobilisé contre davantage d'intervention de

¹ Archives de la Cinémathèque suisse (Cin), fonds de l'Association cinématographique Suisse romande (CSL002), F10 : procès-verbal (PV) de la réunion entre le FFL, la Chambre du cinéma et les associations professionnelles, 10.04.1959.

² FAYET Jean-François et CAILLAT Michel, «La cristallisation du mythe du complot communiste», in HEIMBERG Charles, PREZIOSO Stefanie et ENCKELL Marianne (éd.), *Mourir en manifestant. Répressions en démocratie*, Lausanne, En Bas ; AEHMO, 2008, p. 61.

l'État en matière de cinéma et contre la présence à Locarno des « films de l'Est », le bloc bourgeois prend le FFL en grippe.

Le Festival commence à se profiler en tant que rendez-vous cinéophile durant cette période, en se distançant du pôle de large diffusion (production destinée aux circuits commerciaux) pour se rapprocher du pôle de diffusion restreinte (films plus exigeants bientôt qualifiés de cinéma d'auteur)³. Cette décision pragmatique (voire contrainte) comporte un certain nombre de coûts (en matière de capital social), mais elle comporte aussi des bénéfices non négligeables (en matière de capital symbolique). C'est pourquoi, à mesure que la manifestation s'attire les critiques de la presse alémanique et s'aliène les associations professionnelles, elle gagne la sympathie des milieux cinéphiles romands et des revues spécialisées à l'étranger.

Dans la deuxième moitié des années 1950, le Festival de Locarno franchit des étapes décisives de son affirmation en tant qu'institution culturelle : sa reconnaissance officielle par la Confédération (1954), qui la soutient face à ses opposants, et son accession à la catégorie A de la FIAPF (1959), qui lui ouvre les portes d'une orientation culturelle plus affirmée. Pour saisir les logiques de ces évolutions conditionnées par l'émergence d'une politique culturelle suisse et la construction d'un circuit international des festivals, ce chapitre explique comment le FFL survit à un climat délétère en donnant de nouveaux gages de sérieux à certaines de ses parties prenantes, mais également en se réorientant grâce au soutien des autorités fédérales.

A. Un soutien du bout des lèvres (1954-1956)

« Le Festival exige une union sacrée, au-delà des indifférences et des mauvaises humeurs, des scepticismes et des égoïsmes. »⁴

Le 10 juin 1954, un message du Conseil fédéral ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire du festival de Locarno et de son institutionnalisation : sa reconnaissance en tant que « manifestation suisse de caractère officiel »⁵. Cette décision intervient après la dégradation du FFL par la Fédération

³ Cette notion, telle qu'elle est théorisée au même moment par les *Cahiers du cinéma*, n'est pas utilisée par le FFL.

⁴ MICHAUT Pierre, « À Berlin et à Locarno », *Cahiers du cinéma* 38, 1954, p. 33.

⁵ Archives cantonales du Tessin (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), C5 : Conseil fédéral au FFL, 10.06.1954.

internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) de la catégorie B à la catégorie D, perçue par les autorités helvétiques comme une perte de prestige national. Obtenue après plusieurs mois de négociations de la part d'intellectuels et de politiciens tessinois à Berne – en particulier Guido Calgari (voir p. 353)⁶ – cette victoire est surtout symbolique, puisqu'elle n'engage pas la Confédération à soutenir financièrement l'événement. Au Tessin, la presse espère surtout que ce tournant mette fin à la « position d'infériorité » du FFL face aux distributeurs et aux exploitants⁷, décrite par les organisateur-rices comme une « tutelle »⁸.

En effet, le *Filmverleiher-Verband in der Schweiz* (FVV) fait encore preuve de réticence à fournir des films au festival, par crainte que des critiques négatives ne « nuisent gravement à [leur] activité commerciale »⁹. Cet avis est partagé par plusieurs membres de la Chambre du cinéma, qui suggèrent aux journalistes « de ne pas exagérer dans leurs commentaires » pour ne pas effrayer les distributeurs¹⁰. Conciliants, les dirigeants acceptent d'opérer une sélection parmi les journalistes qu'ils invitent à Locarno et proposent (en vain) de créer un jury du public afin de donner au cinéma populaire les mêmes chances de figurer au palmarès que les productions plus pointues. Mais la pression sur le festival s'exerce également depuis l'étranger.

En 1954, lors de son Assemblée générale (qui a lieu à Locarno), la FIAPF limite à un seul par année le nombre de festivals de catégorie A : elle instaure ainsi une alternance entre Cannes et Venise. Dans la catégorie B figurent Berlin, San Sebastian et Mar del Plata, tandis que Locarno demeure avec Punta del Este et Le Caire en catégorie D. Cette nouvelle hiérarchie accentue la concurrence entre les manifestations spécialisées (comme Mannheim pour les documentaires ou Oberhausen pour les courts-métrages) et les événements généralistes (comme Mar del Plata en Argentine et surtout San Sebastian en Espagne), qui s'ajoutent à la liste des petits festivals déjà installés comme Édimbourg et Melbourne. À travers son système de classification, la fédération privilégie les pays aux législations les plus avantageuses en

⁶ VOLONTERIO Guglielmo, *Il delitto di essere qui: Enrico Filippini e la Svizzera*, Milan, Feltrinelli, 1996, p. 95.

⁷ « Condizione di inferiorità ». « Il consiglio federale riconosce al festival del film il carattere ufficiale di manifestazione nazionale di cultura », *Giornale del Popolo*, 02.06.1954, p. 5.

⁸ ASCT, 3.1.15, C6 : R. Bolla à G. Calgari, 19.05.1954.

⁹ « [Schaden] rein geschäftsmässig gesehen schwer ». ASCT, 3.1.15, C4 : Elite Film au FFL, 03.08.1954.

¹⁰ Cin, fonds du *Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband* (CSL011), 012 : PV de la Chambre du cinéma, 02.05.1957.

matière de libre circulation des films et des capitaux¹¹. Le FFL demande donc à la Confédération de lui apporter un soutien politique plus affirmé afin de regagner la catégorie B et de redorer son blason. Malheureusement pour lui, le Conseil fédéral répond que la Suisse ne peut intervenir « auprès d'institutions internationales de caractère privé »¹². L'intégration institutionnelle du festival est donc encore très limitée.

Malgré cette déclaration de principe, le Département fédéral de l'intérieur (DFI) entreprend plusieurs démarches pour soutenir Locarno. D'une part, la Chambre du cinéma charge Oscar Düby (1904-1982), qui représente la Suisse au sein de la FIAPF (voir pp. 351-352), d'appuyer sa demande de reclassification. D'autre part, Hugo Mauerhofer (secrétaire de la Chambre) organise des négociations avec les distributeurs, à l'issue desquelles le FVV accepte de mettre gratuitement à disposition du festival des longs-métrages non distribués en Suisse et de faciliter ses relations avec les maisons de production étrangères. Cette avancée majeure est rendue possible par une exonération de contingent accordée au FFL par le DFI¹³. Cette mesure, réservée d'habitude aux « films culturels, éducatifs et scientifiques de valeur »¹⁴, permet au Festival de pacifier ses échanges avec les professionnels de la branche, qui ont tout intérêt à collaborer avec la manifestation pour importer davantage. De plus, elle signifie que Locarno acquiert un statut spécial, qui n'est pas tout à fait celui des ciné-clubs, puisque ceux-ci bénéficient d'un contingentement extraordinaire¹⁵.

Une fois ces problèmes administratifs résolus, il reste à améliorer la réputation du festival. Ses organisateur-rices – et en particulier son secrétaire général Vinicio Beretta – renforcent pour cela leur collaboration avec des institutions reconnues, telles que la Cinémathèque suisse. Relancées de manière régulière en 1953 après deux ballons d'essai en 1949 et 1950, les rétrospectives, largement saluées par la critique internationale, contribuent à l'installation du FFL dans le paysage culturel helvétique (voir p. 322). Afin de s'imposer par ailleurs comme un lieu encourageant la découverte, l'événement

¹¹ PISU Stefano, « A Transnational Love-Hate Relationship: the FIAPF and the Venice and Cannes Film Festivals (1950-1970) », in JENKINS Tricia (ed.), *International Film Festivals. Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, Londres, Bloomsbury, 2018, p. 116.

¹² ASCT, 3.1.15, V4: DFI au FFL, 12.11.1954.

¹³ Archives fédérales suisses (AFS), E2001E#1970/1#1112: DFI au FFL, 08.08.1954.

¹⁴ BIRCHMEIER Wilhelm, *Bundesgesetz über das Filmwesen: Kommentar*, Zurich, Polygraphischer Verlag, 1964, p. 57.

¹⁵ ROHNER Stefan, *Rechtsfragen der Filmwirtschaft in der Schweiz, insbesondere die Regelung von Filmeinfuhr und Filmverleih*, thèse de doctorat à l'Université de Zurich, 1987, p. 121.

cherche à se faire une place « parmi les grands festivals européens par ses initiatives visant à favoriser un échange d'opinions »¹⁶.

Or, les films qui, à Locarno, suscitent le plus de discussions au sein des milieux cinéphiles ne sont pas les prestigieux longs-métrages hollywoodiens, ni les œuvres de grands auteurs occidentaux – que les maisons de production envoient plutôt dans des festivals de catégorie A –, mais bien les « films de l'Est ». Comme le résume Pierre Michaut dans les *Cahiers du cinéma* :

« Menacée de disette de films par les... hésitations de plusieurs distributeurs suisses, la direction du Festival fut bien inspirée en songeant à faire appel directement aux pays du rideau de fer. Ainsi, Locarno a présenté l'intérêt exceptionnel de disputer à Mariánské Lázně – si difficilement accessible ! – la présence de films de l'URSS et des pays satellites. »¹⁷

Au début des années 1950, le développement du circuit des festivals entraîne une intensification des échanges cinématographiques à travers le monde, dont le corollaire est l'accroissement des interactions entre les États et les représentants de l'industrie du 7^e art. Mise en porte-à-faux vis-à-vis de ses principes de non-intervention dans la branche, l'administration fédérale accepte malgré tout d'intervenir en faveur du festival de Locarno. Fortement concurrencé, celui-ci décide, plus ou moins contraint par les circonstances, de se distinguer sur la scène nationale et internationale en accordant aux « films de l'Est » une place d'honneur au sein de son programme. Dans le contexte de la guerre froide, cette décision suscite un énorme intérêt.

Neutralité passive ou active ?

Malgré les mesures prises par le DFI pour améliorer la collaboration entre le FFL et les professionnels du marché du film, la manifestation pâtit d'un manque d'attractivité auprès de certaines industries cinématographiques, et en particulier auprès des majors états-uniennes. Compte tenu de la petite taille du marché helvétique, Hollywood considère toujours le FFL comme trop peu rentable. Les organisateur·rices commencent alors, avec le blanc-seing de la Confédération, à rechercher des films directement auprès d'autres producteurs

¹⁶ « Fra i grandi "Festival" d'Europa, per le sue iniziative intese a favorire un piu libero e reale scambio d'opinione ». « S'inaugura stasera l'ottava edizione del "festival internazionale del film" », *Eco di Locarno*, 01.07.1954, p. 2.

¹⁷ MICHAUT Pierre, « À Berlin et à Locarno », *Cahiers du cinéma* 38, 1954, p. 33.

étrangers. Leurs démarches s'avèrent très efficaces auprès des pays dont la présence au sein du circuit des festivals n'est pas principalement motivée par des intérêts commerciaux. C'est ainsi que le désintérêt de la *Motion Picture Association of America* laisse le champ libre aux cinématographies d'État du bloc socialiste¹⁸.

À partir du milieu des années 1950, Vinicio Beretta, qui s'implique de plus en plus dans la programmation du FFL, propose par exemple à Sovexportfilm de lui envoyer «quelque nouvelle production soviétique de niveau artistique supérieur»¹⁹, et à l'ambassade de la République populaire de Chine de «montrer à quel degré la production cinématographique de [leur] pays a évolué dernièrement»²⁰. Les programmeurs s'adressent généralement aux attaché-es culturel-les des légations à Berne (ou dans des pays voisins, comme la France pour Film Polski), mais parfois, leurs interlocuteur-rices ne sont ni des diplomates ni des professionnels du cinéma. Pour obtenir des films produits à Prague, le FFL passe par exemple par l'entremise de Max Stierli (1901-1991), un entrepreneur spécialisé dans l'import-export de produits médicaux et chimiques avec plusieurs pays d'Europe de l'Est²¹. Celui-ci conseille Locarno au sujet de la production tchécoslovaque et recommande notamment le *Voyage dans la préhistoire* («*Cesta do pravěku*») de Karel Zeman, qu'il présente comme «un vrai film de festival»²².

Ces démarches portent leurs fruits. À partir de 1953, la proportion de «films de l'Est» au sein du programme du festival connaît une augmentation significative en passant de 4 à 17 % (voir p. 324). La presse alémanique ne manque pas de pointer du doigt cette évolution à l'aide de décomptes le plus souvent fantaisistes²³. Les journalistes s'alarment du risque que Locarno devienne, pour le bloc de l'Est, l'équivalent de ce que le festival de Berlin représente pour le bloc de l'Ouest : une plateforme de propagande. En revanche, à l'étranger, la critique se focalise surtout sur la valeur artistique

¹⁸ GOENFERT Arthur, «Switzerland», *Motion Picture Herald*, 11.09.1954, p. 24.

¹⁹ ASCT, 3.1.15, C5 : FFL à Mikhail Boutinov, 03.02.1955.

²⁰ Le directeur, Riccardo Bolla, adresse cette requête à la «République de Chine» – expression utilisée habituellement pour désigner le régime nationaliste de Taïwan. Cet impair, relevé par les fonctionnaires chinois-es, trahit le manque de tact diplomatique d'un festival non chapeauté par le gouvernement. ASCT, 3.1.15, C5 : FFL à l'ambassade chinoise à Berne, 12.03.1955.

²¹ BHP, «85 und kein bisschen müde», *Walliser Bote*, 24.01.1986, p. 13.

²² «Ein wirklicher Festival-Film». ASCT, 3.1.15, C5 : M. Stierli au FFL, 11.02.1955.

²³ Plusieurs journalistes affirment que 40 % du programme de Locarno est composé de «films de l'Est» : la réalité se situe en fait en dessous de 25 %. Voir, par exemple, HMB, «Locarno zwischen Regen und kleinen Skandalen», *Basler Nachrichten*, 14.07.1954, s. p.

de cette présence socialiste. Les dirigeants commencent alors à exploiter leur statut de pionniers à leur avantage²⁴.

En 1954, le FFL devient le premier festival occidental à projeter des longs-métrages d'Allemagne de l'Est (*Die Geschichte vom kleinen Muck* et *Rotation* de Wolfgang Staudte²⁵). Un an après, il réitère avec des productions venues de la République populaire de Chine : *La Lettre à plumes* (« *Jī máo xìn* ») de Shi Hui et *Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* (« *Liang Shanbo yu Zhu Yingtai* ») de Sang Hu et Huang Sha²⁶. Dans un contexte géopolitique de plus en plus bipolaire, marqué notamment par la mise en place du pacte de Varsovie, Locarno apparaît comme un lieu de coexistence pacifique sur grand écran, une « petite Genève du cinéma »²⁷. Ainsi, le FFL se fait un nom et affirme une identité propre.

En réalité, l'URSS participe aussi sans heurt aux festivals de Cannes et de Venise. De plus, d'autres manifestations créées à Pula (en Yougoslavie) et à Leipzig permettent de développer des échanges culturels entre les deux blocs. Néanmoins, la neutralité helvétique permet au FFL de jouir d'une réputation à part, en particulier pour sa capacité à faire cohabiter au sein d'un même programme la RFA et la RDA. En effet, à partir de 1955, Bonn adopte la doctrine Hallstein, qui consiste pour l'Allemagne de l'Ouest à rompre les relations diplomatiques avec tout État reconnaissant l'Allemagne de l'Est²⁸. Dans les *Cahiers du cinéma*, le critique Pierre Michaut alimente cet imaginaire en décrivant Locarno comme « le plus ouvert, le plus libre, le plus éclectique [des festivals] en raison de la tradition de neutralité de la Suisse [qui lui épargne] tout souci d'équilibre et de dosage diplomatique »²⁹.

Même si le festival n'est pas organisé ni soutenu financièrement par la Confédération, il bénéficie à l'international d'un certain prestige associé à la neutralité helvétique. Une confusion s'installe entre secteur privé et domaine public. L'attention accrue qu'il porte aux « films de l'Est », principalement

²⁴ ASCT, 3.1.15, V4 : mémo du FFL, décembre 1954.

²⁵ Le premier (*L'Histoire du petit Muck*) est un conte de fées qui deviendra le plus grand succès du box-office est-allemand, et le second (*J'ai trahi Hitler*), un récit sur l'installation du nazisme, sera interdit en RFA jusqu'en 1957. WECKEL Ulrike, « The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception », *History and Memory* 15(2), 2003, pp. 64-93.

²⁶ Tous deux sont projetés au Festival d'Édimbourg quelques semaines plus tard. HARDY Forsyth, *Slightly Mad and Full of Dangers. The Story of the Edinburgh Film Festival*, Édimbourg, Ramsay Head Press, 1992, p. 45.

²⁷ « *Una piccola Ginevra del cinema* », ARISTARCO Guido, « Deutschland », *Cinema nuovo* 64, 1955, p. 87.

²⁸ Même s'il est officiellement considéré comme une manifestation nationale, le FFL ne cesse de programmer des films est-allemands qu'en 1958.

²⁹ MICHAUT Pierre, « De Berlin à Locarno », *Cahiers du cinéma* 51, 1956, p. 30, 60.

en raison du désintérêt états-unien et de désaccords commerciaux avec les autres grands pays producteurs, enchante autant la critique cinématographique étrangère qu'elle ne crispe la presse helvétique. Dès lors, le FFL contribue à la polarisation du débat médiatique autour des échanges culturels entre les deux blocs.

Politique et esthétique

Dans la presse alémanique, les rubriques consacrées au festival de Locarno se focalisent de plus en plus sur le « contenu spirituel » des films plutôt que sur leurs qualités esthétiques³⁰. Même les journalistes cherchant à mieux connaître la production polonaise ou hongroise, généralement absente des salles helvétiques, estiment que les qualités artistiques d'une œuvre ne suffisent pas à la « recommander systématiquement pour une projection publique dans notre pays »³¹. Dans la *NZZ*, le pape de la critique helvétique Martin Schlappner (1919-1988) (voir p. 355), qui s'intéresse de près à la production cinématographique de l'autre côté du Rideau de fer, met en garde :

« Le cinéma soviétique est monopolisé par l'État, encadré par l'idéologie du parti et s'adapte sismiquement aux besoins tactiques de sa politique générale. Cet étatique "art sur grand écran" n'est pas réservé à l'usage interne de la sphère communiste. Il a également pour but d'"influencer les masses" en dehors du camp soviétique. L'Europe occidentale est ainsi contaminée par des films communistes, et notre pays n'est pas épargné. L'infiltration se fait de manière extrêmement habile, si habile que l'on ne peut en aucun cas se rassurer en pensant que le "spectateur suisse éclairé" comprendra de lui-même où est le problème. »³²

³⁰ « *Ihr geistiger Inhalt* ». STRASSER Hanner, « Politischer Staatsfilm gegen dekadente Unterhaltung », *Der Bund*, 21.07.1955, p. 3.

³¹ « *Sie zu einer öffentlichen Vorführung in unserem Lande durchwegs empfehlen* ». STRASSER Hannes, « Weltweiter Film am Festival in Locarno », *Der Bund*, 19.07.1954, p. 5.

³² « *In jedem Fall ist der sowjetische Film das Produkt eines staatlich monopolisierten, parteiideologisch geleiteten und den jeweiligen taktischen Bedürfnissen der allgemeinen Politik seismographisch gehorchenden Filmschaffens. Diese staatlich gelenkte "Kunst auf der Leinwand" wird nun aber keineswegs nur für den Gebrauch im Innern des kommunistischen Machtbereichs eingesetzt. Sie hat auch den Zweck, ausserhalb des Sowjetlagers auf die "Massen einzuwirken". So wird Westeuropa mit kommunistischen Filmen infiltriert, und auch unser Land ist davon nicht ausgenommen. Die Infiltration vollzieht sich in äusserst geschickter Art, so geschickt, dass man sich keineswegs dabei beruhigen kann, der "aufgeklärte schweizerische Filmbesucher" merke von selbst, wo der Hase im Pfeffer liege.* » SCHLAPPNER Martin, « Der kommunistische Film in der Schweiz », *NZZ*, 23.08.1954, p. 15.

Pour le Zurichois, la critique doit mettre en garde le public contre l'idéologie communiste. Un an après la répression de la révolte ouvrière de Berlin-Est, Schlappner s'émeut donc que, en 1954 à Locarno, des journalistes fassent preuve de « naïveté politique » en discernant « la distinction du "film le plus humain" au film clairement communiste *Rotation* »³³.

Plus généralement, en Suisse, la presse généraliste ne trouve aucun intérêt artistique à la production est-européenne, qu'elle juge trop idéologique. Par exemple, en 1955, le documentaire est-allemand *Ludwig van Beethoven* de Max Jaap agace plusieurs critiques. Ceux-ci reconnaissent que le compositeur était engagé contre les injustices, mais iels estiment que ce long-métrage projeté à Locarno devient mensonger lorsqu'il cherche à en faire un révolutionnaire. Comme le recommande Martin Schlappner, les « films de l'Est » doivent être passés de façon systématique au crible d'une analyse idéologique, puisqu'il est selon lui impossible dans les démocraties populaires « de réaliser un film sans orientation politique »³⁴. Plusieurs critiques alémaniques organisent à sa suite leurs revues du FFL en distinguant les « films commerciaux » (c'est-à-dire les œuvres occidentales) des « films politiques », qui proviennent majoritairement de l'autre côté du rideau de fer³⁵. Dans la presse spécialisée, qui conspuait quelques années plus tôt les œuvres qu'elle jugeait trop commerciales, un basculement s'opère dans la manière de distribuer les bons et les mauvais points à Locarno.

Toutefois, un cinéaste d'Europe de l'Est échappe à cette lecture binaire : Jiří Trnka (1912-1969). Ce metteur en scène tchécoslovaque, illustrateur de livres pour enfants et décorateur de théâtre, réalise des films de marionnettes. Son *Prince Bayaya* (« *Princ Bajaja* »), une histoire de princesses et de dragons, est encensé en 1954, lors de sa projection à Locarno, par la critique helvétique, qui le décrit comme une œuvre conçue « sans aucune propagande politique »³⁶. Alors que le cinéma animé d'Europe de l'Est reste généralement perçu en Occident comme une pâle imitation des productions Walt Disney³⁷, le film de Trnka séduit même Martin Schlappner, qui estime que le réalisateur parvient à résister aux canons du réalisme socialiste : « La matière poétique du conte

³³ « *Politischer Naivität [...] den eindeutig kommunistischen Film "Rotation" von Wolfgang Staudte deshalb mit dem Prädikat "Der humanist Film" ausgezeichnet* ». Idem.

³⁴ « *Ein Film ohne politische Hintergedanken gedreht* ». SCHLAPPNER Martin, « Filmmatinee im Cinéma "Urban" », *NZZ*, 07.12.1955, p. 10.

³⁵ STRASSER Hannes, « Völkerverbindende Filmkunst », *Der Bund*, 26.07.1955, p. 3.

³⁶ « *Ohne jede politische Propaganda* ». E, « Filmfestival Locarno im Rückblick », *Die Tat*, 25.07.1954, p. 3.

³⁷ KE, « Film-Festival in Locarno », *Neue Zürcher Nachrichten*, 19.07.1954, p. 1.

est plus forte que les efforts visant à "faire ressortir le côté progressiste" [...] et le caractère intimiste du conte de fées n'est pas affecté parce que Trnka est un artiste.»³⁸ Un autre film de Trnka, *Le Rossignol de l'empereur de Chine* («*Císařův slavík*»), adapté d'un conte de Hans Christian Andersen, est lui aussi catégorisé comme l'une des « créations heureusement apolitiques » envoyées à Locarno par Prague³⁹. Distribué en Suisse, ce film est accueilli comme un chef-d'œuvre de poésie et un « monument de cinéma pur »⁴⁰, des qualités attribuées par la critique helvétique aux liens étroits entre la Tchécoslovaquie et la culture occidentale⁴¹.

À mesure que se polarise le débat public, la presse s'accorde sur une chose dans sa couverture du festival de Locarno : le cinéma des pays du bloc de l'Est ne peut être analysé autrement que par le prisme idéologique, puisque tout l'enjeu consiste à en révéler la dimension propagandiste. Rien d'aussi systématique ne s'observe pour la production occidentale, qui apparaît le plus souvent comme non marquée. En revanche, lorsque des revues spécialisées, généralement de gauche, se risquent elles aussi à des analyses politiques, elles s'attirent l'ire de leurs collègues.

Ils sont parmi nous

De plus en plus, la présence à Locarno des cinématographies socialistes offre « un prétexte commode pour déverser son fiel politique »⁴². Au Tessin, elle fait particulièrement réagir l'écrivain Giuseppe Biscossa (1920-1995), ex-collaborateur de la revue anticomuniste italienne *Candido*. Dans ses articles pour le *Giornale del Popolo*, il s'en prend au critique marxiste Guido Aristarco. Directeur de la revue italienne *Cinema nuovo* (fondée en 1952), habitué de Locarno et ami de Vinicio Beretta⁴³, Aristarco est

³⁸ «*Der märchendichterische Stoff ist stärker geblieben als die Bemühung, den "fortschrittlichen Kern herauszuschälen"* [...] und die Innerlichkeit der Märchenstimmung ist auch darum nicht angetastet, weil Trnka ein Künstler ist». SCHLAPPNER Martin, «Prinz Bajaja», *NZZ*, 29.12.1954, p. 6.

³⁹ «*Die erfreulich unpolitischen Schöpfungen*». FP, «9. Filmfestival von Locarno», *Die Tat*, 10.07.1955, p. 3.

⁴⁰ Encart publicitaire du cinéma Palace dans *La Suisse libérale*, 26.11.1955, p. 2.

⁴¹ FREY W., «Deux films tchèques à La Chaux-de-Fonds», *L'Impartial*, 03.05.1956, p. 7.

⁴² «*Un comodo pretesto per sfogare bile politica*». «Polemiche festivaliere», *Eco di Locarno*, 17.07.1954, p. 2.

⁴³ TOSI Giulio, *I mestieri del critico. Guido Aristarco e l'istituzionalizzazione della critica cinematografica italiana. Storia privata, collaborazioni e legami transnazionali*, thèse de doctorat à l'Université de Bologne, 2024.

soupçonné par Biscossa de vouloir transformer le FFL en un événement d'extrême gauche. En cause là aussi, l'attribution d'un prix (officieux) au long-métrage est-allemand *Rotation*⁴⁴. Comme Martin Schlappner, Biscossa reproche au jury international de la critique, constitué par Aristarco⁴⁵, de donner «un fondement marxiste-léniniste à ses jugements»⁴⁶.

Souhaitant alerter l'opinion quant à une potentielle contamination idéologique, Giuseppe Biscossa demande aux autorités tessinoises de réagir contre «la présence d'un danger communiste sur son sol»⁴⁷. Selon lui, le dévoiement du festival en une «manifestation para-communiste» est encouragé par l'*Eco di Locarno* (partenaire de l'événement), et en particulier par ses rédacteurs Vinicio Beretta et Giovanni Bonalumi⁴⁸. Professeur de littérature à l'École normale de Locarno et auteur d'un roman très mal reçu par l'Église catholique (voir pp. 354-355), Bonalumi se voit reprocher de tolérer les analyses politiques de Guido Aristarco⁴⁹. À l'origine de la constitution de plusieurs jurys officieux à Locarno depuis 1947, celui-ci est accusé par le *Giornale del Popolo* de «former les jeunes à la mentalité communiste»⁵⁰.

Plusieurs plumes influentes de la presse helvétique, qui rejoignent l'avis des professionnels de la branche, estiment que la critique de cinéma, trop naïve ou trop orientée, nuit à la crédibilité du FFL. Pour le bloc bourgeois, que ce soit pour des raisons commerciales ou pour des raisons idéologiques, il est inacceptable qu'une manifestation nationale encourage la diffusion de films venus du bloc de l'Est. Ceci d'autant plus que toute œuvre envoyée à Locarno peut désormais être exemptée de contingentement. À cause de ces polémiques, la reconnaissance accordée au festival par le Conseil fédéral est remise en question. Au-delà des tensions politiques, cette méfiance s'inscrit dans un contexte de nervosité croissante du marché du film face au développement d'une politique fédérale en matière de cinéma. Les distributeurs et les exploitants s'offusquent en effet

⁴⁴ Ce prix est remis ex æquo aux films *Jigoku-mon* (Japon) et *Le Mouton à cinq pattes* (France). BISCOSSA Giuseppe, «VIII Festival internazionale del film», *Giornale del Popolo*, 10.07.1954, p. 5.

⁴⁵ La composition de ce jury n'a pu être reconstituée. Il est plausible qu'il s'agisse des mêmes personnes qui interviennent lors de la rétrospective consacrée au néoréalisme italien la même année : Luigi Cagliio (*Corriere del Ticino*), Morando Morandini (*La Notte*), Giovanni Bonalumi (*Eco di Locarno*), Vinicio Beretta (Radio Svizzera italiana) et Guido Aristarco lui-même, le seul qui est effectivement de gauche radicale.

⁴⁶ «Un fondamento marx-leninista ai loro giudizi». BISCOSSA Giuseppe, «Dopo il Festival di Locarno», *Giornale del Popolo*, 13.07.1954, p. 1.

⁴⁷ «[La] presenza di un pericolo comunista sul suo suolo». BISCOSSA Giuseppe, «Dopo il Festival di Locarno»...

⁴⁸ «Manifestazione paracomunista». BISCOSSA Giuseppe, «Dopo il Festival di Locarno»..., p. 2.

⁴⁹ Biblioteca Luigi Chiarini, fonds Guido Aristarco, boîte 3 : G. Bonalumi à G. Aristarco, 26.12.1953.

⁵⁰ «Formare i giovani ad una mentalità comunista». LEBER Alfredo don, «Rilievi molto chiaramente», *Giornale del Popolo*, 15.07.1954, p. 2.

que le FFL jouisse d'un statut spécial, d'autant plus qu'une initiative populaire anti-cartels (déposée en février 1955) risque de mettre à mal leur mainmise sur le marché du film en Suisse.

Réglementer le marché du film ? Du communisme !

Au milieu des années 1950, les associations professionnelles (FVV et *Schweizerischer Lichtspieltheater Verband* ou SLV), appuyées par le *Vorort* (Union suisse du commerce et de l'industrie), s'inquiètent, au nom de la liberté du commerce, d'un potentiel accroissement des prérogatives de l'administration fédérale dans le domaine cinématographique⁵¹. Adoptant une rhétorique anticomuniste pour combattre toute intrusion de l'État dans leur pré carré⁵², les distributeurs et les exploitants accusent Hugo Mauerhofer d'instrumentaliser la Chambre du cinéma – qui leur est pourtant largement favorable – à des fins politiques⁵³. Cette dernière est composée de quatorze représentants des milieux économiques, onze délégué-es du monde culturel et deux porte-parole des intérêts publics (instruction publique et polices cantonales)⁵⁴. Les voix de gauche y sont très minoritaires, et la Centrale d'éducation ouvrière n'y occupe qu'un seul siège. Un siège de trop ?

Les revendications des professionnels du marché du film redoublent d'intensité lorsque le conseiller national communiste Edgar Woog dépose un postulat visant à assouplir les critères d'attribution de contingents de films. Son objectif consiste à faciliter le travail des ciné-clubs et des associations culturelles, comme Suisse-URSS ou Peuple et Culture. Visant, selon ses propres mots, à « garantir, contre le monopole de l'Association cinématographique suisse, la liberté d'information et “la liberté de l'emploi des loisirs dans le domaine culturel” », cette initiative est attaquée par les distributeurs et les exploitants⁵⁵. Dans son organe *Schweizer Film Suisse*, le

⁵¹ Cin, fonds de l'Association des loueurs de films en Suisse (CSL131), boîte 2: rapport de l'Office fédéral de l'industrie, des arts et métiers du travail sur la situation de l'industrie cinématographique suisse, 17.06.1954.

⁵² AFS, E3011A#1979/105#60: SLV à P. Etter, 26.10.1954.

⁵³ Malgré ce qu'avancent le SLV et le FVV, aucune preuve de l'appartenance de Mauerhofer, militant antifasciste à l'époque du nazisme, au Parti socialiste suisse n'a pu être retrouvée dans le cadre de la présente recherche.

⁵⁴ MOESCHLER Olivier, *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du « Nouveau cinéma suisse », 1963-1970: contribution à une sociologie de l'innovation artistique*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2008, p. 1393.

⁵⁵ PERRIN Georges, « Les travaux du Conseil national », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 19.03.1954, p. 9.

SLV explique que toute remise en cause du cartel qu'il forme avec le FVV représente une menace pour la démocratie :

«Seule la position de nos associations professionnelles **peut** empêcher, et **a** empêché, jusqu'à présent, un déluge de propagande de l'Est de se déverser sur notre peuple [...] Une loi fédérale sur le cinéma ne pourrait de loin pas constituer une défense aussi efficace [...]. Les communistes et leurs complices "esthètes", politiquement aveugles, savent parfaitement que la Confédération **ne peut pas** constituer de rempart à un déferlement de propagande plus ou moins raffinée venue de l'Est sur grand écran. [Sans la convention entre FVV et SLV], certains distributeurs pourraient importer des films de l'Est via leur contingent et les louer à des non-membres de l'association des exploitants, c'est-à-dire par exemple à des organisations communistes déguisées, à des cinémas dissidents, etc. [...] Ainsi, ceux qui polémiquent sans scrupule contre le système de notre industrie cinématographique encouragent [...] les représentants de l'Est. »⁵⁶

Ainsi caricaturé, le postulat Woog est largement rejeté par le Parlement. Néanmoins, cet épisode permet de comprendre pourquoi le festival de Locarno, en tant qu'institution cherchant à échapper aux logiques du marché du film en Suisse, est perçu par le FVV et le SLV comme un danger politique et économique. Ces derniers craignent de voir un événement international, reconnu par la Confédération, échapper à leur contrôle, une angoisse également nourrie par des évolutions au sein de l'administration fédérale.

Jusqu'alors, la Chambre du cinéma, seul organe étatique entièrement voué au 7^e art, dispose de pouvoirs restreints et exerce une fonction essentiellement consultative. À la suite de l'augmentation en Suisse du nombre de salles et de la hausse de leur fréquentation, une section cinéma est créée en 1955 au sein du DFI. Il s'agit d'une étape importante dans le développement par Berne d'une véritable politique cinématographique. Si la section mobilise en fait une bonne

⁵⁶ «Dass einzig und allein die Haltung der Verbände unserer nationalen Filmwirtschaft verunmöglichen **kann** und bis dahin auch wirksam verunmöglicht **hat**, dass die östliche Propagandaflut sich [...] über unser Volk ergiesst [...] Dass ein Filmgesetz des Bundes bei weitem nicht die selbe wirksame Abwehr gegen irgendwelche ausländische Filmpropaganda bewerkstelligen könnte [...] Auch die Kommunisten und ihre politisch blinden "filmästhetischen" Helfershelfer wissen also genau, dass der Bund einer Flut mehr oder weniger raffinierter Leinwand-Propaganda aus dem Osten **keinen** Wall entgegensetzt und es auch nicht tun **kann**. [Ohne den Interessenvertrag] wäre es möglich, dass einzelne Verleiher östliche Spielfilme auf Kosten ihres Kontingentes einführen und sie an Nichtmitglieder des Lichtspieltheaterverbandes, also z. B. an getarnt kommunistische Vorführorganisationen, an dissidente Kinos usw. vermieten [...] Wer also bedenkenlos gegen die Verbandsordnung unserer Filmwirtschaft polemisiert, begünstigt [...] die Tendenzen der östlichen Sendboten. » «Die kommunistische Filmoffensive filmpolitisch durchleuchtet», *Schweizer Film Suisse* 7, 1954, pp. 1-2. L'accentuation provient du texte original.

partie des membres de l'ex-Chambre du cinéma, sa création marque selon Olivier Moeschler une «réappropriation, par l'État, d'une politique du cinéma jusque-là monopolisée – et chahutée ou entravée – par la *Filmwirtschaft*»⁵⁷. Cet élan permet le lancement d'un premier projet de loi sous les regards inquiets des associations professionnelles. Ce n'est donc pas un hasard si les distributeurs et les exploitants resserrent les rangs en fondant la même année une Union des associations cinématographiques suisses pour faire front contre la mise en place de nouvelles législations au niveau fédéral⁵⁸. La rhétorique anticommuniste des milieux du cinéma adopte dès lors une double dimension idéologique et politique.

Dans ce contexte délicat, les dirigeants du festival de Locarno essaient de s'attirer les faveurs du gouvernement. Ils proposent pour cela au chef du DFI – le catholique conservateur Philipp Etter – de mettre en place une commission de sélection sous le patronage de la Chambre suisse du cinéma, et de décerner (sous l'égide de Pro Helvetia) «un prix pour le film qui répond le mieux à nos conceptions spirituelles»⁵⁹. Ainsi, ils affichent leur disposition à se conformer aux principes de la défense nationale spirituelle, qui sert de ferment national dans la lutte contre le communisme. L'enjeu consiste pour eux à profiter du nouveau cadre institutionnel qui se dessine pour obtenir de la Confédération un soutien plus affirmé et se défaire «de la tutelle des loueurs de films en Suisse»⁶⁰. Le directeur du FFL écrit :

«Notre Festival n'a pu jusqu'ici intéresser directement l'opinion publique suisse et n'a pas pu acquérir sa place parmi nos grandes manifestations spirituelles, nationales. [Il se focalise encore sur] des films qui obéissent trop souvent aux nécessités du marché et aux désirs élémentaires du public, même suisse, qui ne cherche dans la vision du film qu'une occasion avant tout pour se distraire, pour évader [sic] aux préoccupations de chaque jour, etc. [...] Nous avons été trop souvent obligés d'accepter, en vision, des bandes qui ne répondaient nullement à l'esprit, au besoin spirituel, aux conceptions suisses en [la] matière. [...] La rare présence au Festival d'Autorités suisses [...] n'a jamais suffi, aux yeux de nos hôtes étrangers, de la presse internationale et du public même, à souligner la valeur nationale de notre manifestation. [...]

⁵⁷ MOESCHLER Olivier, *Cinéastes indépendants...*, pp. 360-365.

⁵⁸ L'un des buts de ce partenariat renforcé est aussi «de lutter [...] contre les taux jugés abusifs de location des films». ROCH Nadia, «Pour une histoire de l'exploitation cinématographique : le fonds ACSR (Association cinématographique suisse romande), 1928-1989», *Revue historique vaudoise* 103, 1996, p. 163.

⁵⁹ ASCT, 3.1.15, C6 : mémo du FFL à P. Etter, 23.08.1955.

⁶⁰ ASCT, 3.1.15, C6 : R. Bolla à G. Calgari, 19.05.1954.

Nous avons été – et vous allez nous pardonner la comparaison – en quelque sorte le personnel d’un “palace” d’une grande ville suisse, qui a tout fait pour rendre agréable le séjour aux hôtes.»⁶¹

Dans ce courrier adressé à Guido Calgari, Riccardo Bolla insiste sur le rôle politique et social que le festival est amené à jouer dans la vie culturelle helvétique. Dans une perspective d’éducation populaire, suggère-t-il, Locarno pourrait occuper une place aussi importante que les autres organisations cinématographiques suisses (voir p. 27), dont la plupart siège au sein de la Chambre du cinéma (voir note 38, p. 23):

«Nous sommes à la veille de la semaine de travail de 40 heures pour commencer. Et les Autorités politiques doivent se préoccuper de l’usage que les masses de travailleurs feront de leur journée libre. Il n’est pas très probable que l’on puisse pousser ouvriers et employés à suivre des cours, à se faire une culture par les vieux moyens d’étude. Le cinéma est pour comprendre, pour satisfaire le désir des hommes de se perfectionner, de s’éduquer, de connaître les œuvres de la pensée, de l’art humain dans les siècles, sans rentrer dans des classes, sans lire et écrire, pour autant que possible.»

Il s’agit-là d’un clair appel du pied pour une meilleure intégration institutionnelle du festival.

La réponse des autorités intervient quelques mois plus tard, lorsque le Conseil fédéral soumet au Parlement son projet d’article constitutionnel sur le cinéma. La proposition du FFL de créer une commission nationale de sélection est jugée trop « délicate » (« *heikel* ») par la Chambre du cinéma⁶². Celle-ci craint à nouveau qu’en donnant davantage d’officialité à la manifestation, la neutralité helvétique ne soit mise en péril et que la Confédération paraisse vouloir concurrencer Venise, Cannes et Berlin⁶³. Qu’il s’agisse d’une vraie préoccupation ou d’un argument de façade, Berne n’est pas encore prêt à accorder toute sa confiance à Locarno.

Malgré sa reconnaissance officielle en 1954, le festival est confronté à la réticence, aussi bien de la part des professionnels de la branche que de l’administration fédérale, d’une intervention accrue de l’État dans le

⁶¹ ASCT, 3.1.15, C6: R. Bolla à G. Calgari, 19.05.1954.

⁶² Cin, CSL011, 012, PV de la Chambre du cinéma, 26.01.1956.

⁶³ Déjà en 1954, la Chambre du cinéma souhaite que Locarno soit limité à dix jours, pour ne pas entrer en conflit avec la Berlinale, qui a lieu quelques jours plus tôt. ASCT, 3.1.15, V4: Chambre du cinéma à R. Bolla, 11.11.1954.

domaine du cinéma. Le FFL se voit par exemple refuser par le gouvernement la possibilité de transmettre aux pays étrangers des invitations par la voie diplomatique⁶⁴. Par là même, la Chambre du cinéma refuse toute immixtion des autorités dans l'organisation de l'événement⁶⁵. Or, le « caractère privé [et] l'absence d'intérêt public » pour le FFL sont mal vus par l'organisme qui réglemente le circuit des festivals : la FIAPF⁶⁶. Cette décision tombe très mal pour Locarno, car plusieurs membres de cette puissante fédération sont alors en conflit ouvert avec les distributeurs helvétiques.

Intérêts privés et intérêt public

À l'origine, la dispute entre la FIAPF et le FVV est de nature purement commerciale. En effet, depuis plusieurs années, les tarifs pratiqués par les principaux producteurs européens (en France, en Italie et en RFA) sont jugés excessifs par les distributeurs suisses⁶⁷. À cela s'ajoutent des désaccords au sein même du FVV à propos de l'exemption de contingentement dont bénéficient les longs-métrages importés pour le festival de Locarno⁶⁸. Cette facilité accordée par le DFI est dénoncée par les distributeurs indépendants, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas des filiales de grands studios étrangers. Ceux-ci considèrent que les maisons de distribution « dépendantes » – à savoir les succursales des majors hollywoodiennes ou de grands producteurs occidentaux – en profitent pour « gonfler » abusivement le nombre de films qu'elles importent chaque année⁶⁹. Ces deux questions (les prix de location et l'exemption de contingentement) poussent en fin de compte les distributeurs à faire bloc contre les producteurs étrangers, un choix très mal reçu dans le milieu⁷⁰.

⁶⁴ L'une des raisons avancées par les autorités est le risque de devoir payer les frais de déplacement des délégations étrangères jusqu'à Locarno. Ainsi, seul·es les attaché·es culturel·les et les attaché·es de presse des légations diplomatiques à Berne sont informé·es par le DFI de la tenue du festival.

⁶⁵ Cette réserve n'est pas partagée par certains membres de la Chambre tels qu'Albert Masnata (directeur du siège lausannois de l'Office suisse d'expansion commerciale) et Charles-Georges Duvanel (cofondateur de l'Association suisse des producteurs de films), sensibles au rayonnement international du festival.

⁶⁶ ASCT, 3.1.15, C5 : FFL à la FIAPF, 30.03.1956.

⁶⁷ Cin, fonds Georges Grossfeld (CSL054), boîte 2 : convention entre distributeurs helvétiques, 14.05.1954.

⁶⁸ Les tensions entre producteurs étrangers et distributeurs helvétiques se nourrissent également d'anciens désaccords liés à la commercialisation en Suisse italophone des films doublés en italien.

⁶⁹ Cin, CSL011, 012 : PV de la Chambre du cinéma, 26.01.1956.

⁷⁰ ASCT, 3.1.15, C5 : O. Dübey au FFL, 03.05.1956.

En représailles, les maisons de production décident de boycotter le festival de Locarno par le biais de leur organisation faîtière (la FIAPF). Celle-ci s'agace également du non-respect par Locarno de plusieurs clauses de son règlement, dont l'absence d'invitations par la voie diplomatique (imputable au Conseil fédéral) et la prolongation de la manifestation (réclamée par les promoteurs touristiques), qui s'étale au-delà de la durée réglementaire de dix jours. En 1956, le FFL ne reçoit donc pas de reconnaissance officielle de la part de la FIAPF, même si ses organisateur·rices n'ont rien à voir avec le désaccord qui l'oppose aux distributeurs suisses. Au printemps, le directeur de la manifestation annonce son annulation pour la deuxième fois de son histoire. Le coup est rude pour le festival, mais aussi pour «le “prestige” cinématographique de la Suisse», commente la presse⁷¹.

Cette décision sonne le tocsin à Berne. Très vite, la Chambre du cinéma s'étonne auprès de la fédération de la confusion opérée entre «la question du Festival (reconnaissance par la FIAPF) et celle de la convention des prix pour la location des films en Suisse»⁷². Du point de vue de l'administration fédérale, il faut distinguer dans cette affaire ce qui relève du domaine public et ce qui relève du domaine privé. Renversant complètement leur perspective en quelques semaines, les autorités s'engagent en faveur du FFL. Le secrétaire de la Chambre du cinéma, Hugo Mauerhofer, regrette publiquement la réaction des maisons de production étrangères, qui pratiquent selon lui «des prix fous»⁷³. Le Conseil fédéral garantit quant à lui à la FIAPF que les invitations à participer au festival seront désormais transmises par voie officielle, et que l'importation des films ne sera soumise à aucune taxe⁷⁴. Le naufrage est donc évité.

En 1957, à la suite de la démission de Camillo Beretta (en place depuis 1946), et afin de rassurer la fédération, les dirigeants de la manifestation décident d'en confier la présidence à une personnalité politique mieux insérée à Berne⁷⁵. Les noms qui circulent en interne sont ceux de Giovan Battista Rusca (syndic de Locarno et ancien conseiller national radical) et Brenno Galli (conseiller d'État tessinois libéral-radical). Dans la *Libera Stampa*, le journaliste Eros Bellinelli craint pour sa part que les distributeurs ne

⁷¹ NICOLLIER Jean, «Remous autour de Locarno», *Gazette de Lausanne*, 26.05.1956, p. 5.

⁷² ASCT, 3.1.15, C5: Chambre du cinéma à la FIAPF, 03.05.1956.

⁷³ NICOLLIER Jean, «La Suisse et le Festival de Locarno», *Gazette de Lausanne*, 20.07.1957, p. 9.

⁷⁴ La Suisse n'adhère provisoirement au GATT (Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce) que deux ans plus tard, puis de manière définitive en 1966. ASCT, 3.1.15, C39: DFI au FFL, 08.08.1956.

⁷⁵ ASCT, 3.1.15, C6: C. Beretta au FFL, 23.08.1956.

parviennent à placer « leur propre homme de paille à la tête du festival »⁷⁶. Finalement, le choix se porte sur Enrico Franzoni (1920-2008), syndic conservateur de Muralto (voir pp. 348-349)⁷⁷.

Après plusieurs années de tergiversations, il aura fallu à la Confédération l'annulation du FFL, en raison de conflits commerciaux entre distributeurs suisses et producteurs étrangers, pour s'engager activement en sa faveur. En comparaison internationale, cette tendance à développer des liens plus étroits avec les autorités politiques détonne. À Venise comme à Cannes se renforce une volonté d'échapper aux disputes et aux arrangements diplomatiques en formant des commissions de sélection indépendantes pour constituer des programmes sur des critères plus artistiques que géopolitiques. En 1957, le Festival de Cannes abandonne par exemple l'article 5 de son règlement, qui permet aux participants de demander le retrait d'un film heurtant leurs sensibilités nationales⁷⁸. Dès lors, le choix des œuvres repose sur une présélection opérée par le comité d'organisation, et non plus sur les pays producteurs ou la FIAPF.

Cette autonomisation des manifestations cinématographiques est combattue par la fédération, qui réagit en mettant fin au monopole de Cannes et Venise en catégorie A. En 1956 et 1957, ce graal festivalier est donc offert à Berlin, San Sebastian, et Karlovy Vary. La décision de placer ce dernier dans la catégorie suprême survient après son renoncement aux récompenses les plus politiques et son ouverture aux cinématographies occidentales. Elle peut également être lue comme une volonté de donner les apparences d'une égalité de traitement entre les deux blocs, à côté des très anticommunistes manifestations berlinoise et espagnole⁷⁹. Malgré une brève tentative de fronde des principaux festivals contre l'omnipotence de la FIAPF fin 1956⁸⁰, celle-ci ne fléchit pas. Plus encore, elle poursuit la construction d'un véritable circuit en imposant à tous les événements qu'elle reconnaisse officiellement une harmonisation en matière de durée, de calendrier et de palmarès⁸¹.

⁷⁶ « *Il loro uomo di paglia* ». BELLINELLI Eros, « Supplemento d'informazione sul Festival cinematografico di Locarno », *Libera Stampa*, 16.04.1956, p. 4.

⁷⁷ ASCT, 3.1.15, V4: H. Mauerhofer au FFL, 11.06.1956.

⁷⁸ LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 54.

⁷⁹ PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*, p. 163.

⁸⁰ ASCT, 3.1.15, C6: PV du conseil de direction du FFL, 13.09.1956.

⁸¹ ASCT, 3.1.15, C39: FIAPF à V. Beretta, 21.09.1956.

B. « Laissez mourir votre festival »⁸² (1957-1959)

« Pourquoi un festival à Locarno ? Il y a déjà trop de festivals. »⁸³

Faute de grives, on mange des merles

Au lendemain de l'annulation de l'édition 1956 du FFL, la section cinéma écrit à la FIAPF pour lui demander de retirer son veto à l'organisation du festival. Alors que la Confédération est en train de négocier son maintien hors de la Communauté économique européenne (créée début 1957), le DFI explique que les disputes entre distributeurs helvétiques et producteurs étrangers relèvent du droit privé et que « les autorités fédérales n'ont aucune possibilité d'intervenir »⁸⁴. Dans sa réponse laconique, la fédération refuse de prendre acte de l'exception locarnaise, l'un des rares festivals internationaux à ne pas être placé sous l'autorité de son gouvernement. Elle écrit : « Il nous est impossible de ne pas considérer un pays comme un tout. »⁸⁵ En dépit du principe de subsidiarité, le FFL comporte en effet une dimension nationale depuis 1954.

Dans les milieux cinéphiles, beaucoup réclament au Conseil fédéral d'apporter un soutien plus franc à la manifestation dans son bras de fer avec la FIAPF⁸⁶. Qualifié par la presse spécialisée de « bouc émissaire indirect [de] litiges commerciaux complexes »⁸⁷, Locarno est en effet dépendant de la puissante fédération. Celle-ci reste intraitable, au point que les critiques helvétiques se demandent si elle ne cherche pas sciemment à causer du tort au festival. Après quelques hésitations de la Chambre du cinéma, qui recommande d'abord aux organisateur-rices de renoncer aux éditions 1957, puis 1958⁸⁸, le DFI donne finalement son feu vert pour que le festival ait lieu sans recevoir le sceau de la FIAPF⁸⁹.

⁸² « *Lasst euer Festival sterben* ». HALLER Hans-Rudolf, « XI Festival internazionale del film Locarno », *Schweizer Radio Zeitung*, 1958, p. 32.

⁸³ COA Jean, « Le Festival de Locarno entre la foire nationale aux images et le rendez-vous des cinéphiles », *La Sentinelle*, 08.07.1959, p. 3.

⁸⁴ ASCT, 3.1.15, V4 : section cinéma à la FIAPF, 23.03.1957.

⁸⁵ ASCT, 3.1.15, C39 : FIAPF à H. Mauerhofer, 04.04.1957.

⁸⁶ Cin, fonds institutionnel de la Cinémathèque (CSL001), 35/4 : F. Buache à V. Beretta, 17.07.1957.

⁸⁷ « *L'indiretto capro espiatorio di complessi [...]* *contrasti mercantili* ». CATTIVELLI Giulio, « Diario dei festival », *Cinema nuovo*, 15.07.1957, p. 58.

⁸⁸ AFS, E3011A#1979/105#50 : PV de la commission économique de la Chambre du cinéma, 19.03.1958.

⁸⁹ Cette décision est prise au grand dam de certains membres, comme le distributeur Giuseppe Padlina (siégeant par ailleurs à la Chambre du cinéma), qui quittent le comité d'organisation.

Pour ce faire, la section cinéma demande à la fédération de ne pas entraver le bon déroulement du festival, qu'elle décrit comme « affaire interne, exclusivement suisse »⁹⁰. Cela confirme l'inscription du FFL en catégorie D. La Chambre du cinéma exhorte quant à elle le FVV à collaborer pleinement avec Locarno⁹¹. Les frontières politiques deviennent donc de plus en plus floues : parce qu'une fédération internationale refuse de faire la distinction entre secteur public et secteur privé, l'administration fédérale encourage la manifestation à se passer de son aval, et demande à des organisations professionnelles de lui prêter main-forte. Ce flou révèle les ajustements que nécessite l'insertion dans un réseau international d'une jeune institution qui cherche à préserver ses spécificités nationales.

Néanmoins, assurés de la bienveillance des distributeurs helvétiques, les organisateur·rices du FFL décident de mettre en place, en 1958, deux jurys officiels (pour les courts et les longs-métrages) composés d'intellectuels suisses. Ceux-ci sont chargés de remettre des Voiles d'or et des Voiles d'argent aux lauréat·es, des trophées inspirés par les récompenses décernées par les autres grands festivals⁹². Évoquant des embarcations voguant sur le lac Majeur, celles-ci portent l'emblème héraldique de la ville de Locarno (un lion) et renforcent l'ancrage régional de la manifestation. En parallèle, un jury officieux est constitué par la *Radiotelevisione svizzera di lingua italiana* pour sacrer les films destinés à la jeunesse, et un autre prix est remis par la Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI). Tous deux contribuent à la visibilité et la reconnaissance de Locarno au sein des milieux cinéphiles. Cependant, privé du concours des grandes maisons de production étrangères, le festival peine à convaincre.

Depuis l'envenimement de ses relations avec la FIAPF, le FFL éprouve de grandes difficultés à obtenir des longs-métrages prestigieux⁹³. Alors que le cinéma états-unien représentait en moyenne 20 % des films projetés à Locarno entre 1946 et 1953, avec la mise à l'honneur régulière de cinéastes comme Henry Hathaway ou John Ford, Hollywood réserve selon *Variety* un « traitement injuste » à Locarno en lui envoyant par la suite beaucoup moins de

⁹⁰ ASCT, 3.1.15, V4 : section cinéma à la FIAPF, 23.03.1957.

⁹¹ ASCT, 3.1.15, V4 : FVV à ses membres, 28.03.1957.

⁹² Des Lions depuis 1949 à Venise, des Coquilles depuis 1953 à San Sebastian, des Palmes depuis 1955 à Cannes, et des Ours depuis 1956 à Berlin.

⁹³ L'hostilité de l'industrie française du cinéma entraîne également l'abandon d'un projet de rétrospective consacrée au cinéaste Jacques Tati. « Le Festival de Locarno », *Schweizer Film Suisse* 20, 1958, p. 26.



À partir de 1958, des prix sont remis aux lauréat-e-s du festival : des Voiles ornées du symbole de la ville de Locarno. © Locarno Film Festival.

grands films⁹⁴. Plus généralement, les cinématographies du Nord global sont moins présentes en compétition après 1954 : leur part au programme principal passe de 90 à 74 % (voir p. 316)⁹⁵. Cette diminution profite aux productions des pays socialistes : composant en moyenne 6 % des projections entre 1946 et 1953, elles occupent entre 1954 et 1959 un cinquième des programmes. Concrètement, Locarno opère ainsi une réorientation.

Ce tournant est initié par Vinicio Beretta, président de la commission de sélection du festival depuis 1958 et secrétaire général omniprésent

⁹⁴ « “Stepchild” treatment ». MOSKOWITZ Gene, « Visit to Locarno », *Variety*, 22.07.1959, p. 13.

⁹⁵ Les principaux producteurs ouest-européens (Italie, France, Grande-Bretagne et Allemagne de l’Ouest) occupent 55 % du programme principal et 57 % du programme complet en 1953. Six ans plus tard, ces chiffres s’élèvent à 38 % (programme principal) et 30 % (programme complet). Voir pp. 318-320.

depuis 1953. Membre du Parti socialiste tessinois – qui partage dans ses grandes lignes l’anticommunisme helvétique –, ce critique de cinéma est convaincu qu’il est indispensable de constituer un programme plus exigeant pour être reconnu en tant qu’institution culturelle sur la scène internationale. Afin de désamorcer toute critique liée à l’orientation idéologique des « films de l’Est » qu’il met au programme, il désigne comme sélectionneurs les principaux journalistes tessinois qui couvrent la manifestation, des plus conservateurs aux moins anticommunistes⁹⁶.

La prise en main du FFL par Vinicio Beretta et son ouverture aux cinémas socialistes répond à une volonté claire : tenter d’échapper aux logiques commerciales du marché du film en profilant l’événement comme une manifestation cinéphilique. Outre la création en 1955 d’une revue du film ethnographique, cette stratégie se concrétise par la reprise, en 1957, des sections consacrées au cinéma pour la jeunesse, placées sous les auspices de l’UNESCO et du Département de l’Instruction publique du Tessin. La même année, le vice-président du festival André Mondini (propriétaire de salles) est remplacé par le professeur et écrivain Dante Bertolini (voir p. 350). Il s’affirme à Locarno une volonté d’éduquer le regard, en particulier du public jeune, et d’instruire par le cinéma. Il s’agit non seulement de donner le goût du 7^e art à une nouvelle génération de cinéphiles (voir pp. 25-26), mais aussi d’utiliser les films comme des outils pédagogiques et des vecteurs de connaissances.

Figure B. Sections spéciales du FFL (1954-1959)

Dès 1953	Rétrospective
1955	Revue du film ethnographique
1957-1959	Revue du film pour la jeunesse

⁹⁶ Il s’agit de Giuseppe Biscossa (*Giornale del Popolo*), Eros Bellinelli (*Radio della Svizzera italiana*), Giovanni Bonalumi (*Eco di Locarno*), Vinicio Salati (*L’Azione*) et Plinio Grossi (*Popolo e Libertà*) ; le grand absent de cette liste est donc Virgilio Gilardoni (voir p. 354).

Cette transformation passe aussi par une collaboration plus étroite avec la Cinémathèque suisse et «le “grand manitou” des rétrospectives», Freddy Buache⁹⁷. En 1957, ces rétrospectives font par exemple découvrir au public helvétique le réalisateur japonais Akira Kurosawa, dont les films sont encore largement inédits en Suisse⁹⁸. Mais surtout, parce qu'elle n'est plus en position d'obtenir des films de premier plan auprès des producteurs étrangers, la manifestation mise désormais sur les premiers longs-métrages de jeunes auteurs comme Marco Ferreri, Jean-Pierre Mocky, Stanley Kubrick ou Claude Chabrol, et bientôt quelques autrices, telles que Hermína Týrlová, Shirley Clarke ou Lina Wertmüller. Dans ce foisonnement de nouvelles œuvres, une catégorie retient particulièrement l'attention des critiques : les «films de l'Est».

À la fois menacé par ses démêlés avec l'industrie du cinéma et encouragé par les milieux de la cinéphilie, le Festival de Locarno s'engage de plus en plus activement dans la promotion d'auteur·rices et de cinématographies méconnues, ainsi que dans l'organisation de programmes pédagogiques. Ses dirigeant·es espèrent ainsi échapper aux contraintes économiques, faire reconnaître la manifestation comme une institution culturelle et gagner plus de marge de manœuvre. Mais au-delà des logiques internes au champ cinématographique suisse, l'évolution du FFL est conditionnée par les bouleversements géopolitiques internationaux.

Haro sur Locarno

Après le XX^e congrès du Parti communiste soviétique en février 1956 et les débuts de la déstalinisation, les festivals de films de part et d'autre du rideau de fer s'ouvrent à nouveau aux échanges avec le bloc adverse. Mais, en novembre de la même année, l'écrasement du soulèvement de Budapest par les chars soviétiques douche beaucoup d'espairs. Tandis que plusieurs rendez-vous cinématographiques à l'Est (comme le festival de Leipzig) sont suspendus et que des événements très pro-occidentaux (comme le *South East Asia Film Festival*) se mettent en place⁹⁹, les relations de la Confédération

⁹⁷ Cin, CSL001, 35/4 : V. Beretta à F. Buache, 17.02.1958.

⁹⁸ En plus des trois films de Kurosawa (*Les Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre* [«*Tora no o wo fumu otokotachi*»] de 1945, *L'Ange ivre* [«*Yoidore tenshi*»] de 1948 et *Vivre* [«*Ikiru*»] de 1952), deux autres projections sont consacrées à Francesca Bertini et à Georg Wilhelm Pabst.

⁹⁹ LEE Sangjoon, «The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's Reentrance to the Regional Film Industry in the 1950s», in MIYAO Daisuke (ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 226-244; KA-YAN Poon Erica, «Southeast Asian Film Festival: the Site of the Cold War Cultural Struggle», *Journal of Chinese Cinemas* 13(1), 2019, pp. 76-92.

avec les pays socialistes entrent dans une phase critique. La vague de solidarité envers les réfugié-es hongrois-es en Suisse s'accompagne d'une violente poussée de fièvre anticommuniste dont le festival de Locarno fait les frais.

En novembre 1956, le SLV lance un appel à ses membres (c'est-à-dire la quasi-totalité des cinémas en Suisse) à ne plus diffuser «un mètre [de] film d'origine communiste»¹⁰⁰. Même si certains ciné-clubs n'hésitent pas, comme la Cinémathèque suisse, à déroger à cette règle¹⁰¹, de nombreux longs-métrages sont déprogrammés des salles pour protester contre les événements hongrois. L'association des exploitants rappelle à ses membres, menacés d'exclusion (et donc de mort économique) en cas de non-respect du boycott, que «même les films (documentaires et culturels) qui apparemment n'ont pas de tendance politique peuvent ramollir le sol pour qu'il reçoive ensuite l'idéologie communiste (le soi-disant dégel !)»¹⁰². Après un difficile rapprochement avec les distributeurs au terme de dix ans de négociations, le Festival de Locarno voit donc les exploitants lui tourner le dos à cause de l'accueil qu'il réserve aux «films de l'Est»¹⁰³.

Les cinéphiles romand-es, comme Freddy Buache qui dispose d'une tribune dans la *Nouvelle Revue de Lausanne* depuis 1954, ont beau défendre le droit des organisations culturelles à ne pas s'aligner sur le SLV, leur voix porte peu en Suisse alémanique. Outre-Sarine, la presse suggère au Conseil fédéral de revenir sur sa décision de soutenir le FFL en raison de son «caractère politique discutable»¹⁰⁴. À l'instar de la très influente *NZZ*, beaucoup de grands périodiques déplorent la présence à Locarno de «trop de films tendancieux, trop de propagande grossière en provenance de l'Est»¹⁰⁵. Les quelques journalistes qui osent reconnaître l'intérêt artistique d'un film hongrois, polonais ou est-allemand sont immédiatement accusé-es de complaisance, voire de sympathie pour le communisme. Après avoir été

¹⁰⁰ «Kein Meter [von] Film kommunistischer Herkunft». SLV, «Keine kommunistischen Filme in der Schweiz», *Schweizer Film Suisse* 11, 1956, p. 5.

¹⁰¹ Considérant que le boycott imposé par le SLV prive le public d'œuvres de qualité, l'Association suisse des ciné-clubs encourage ses membres à ne pas se soumettre au diktat des exploitants. «Der Boykott des kommunistischen Films ist kein kultureller Verlust», *Filmwirtschaftlicher Pressedienst* 41, 1958, p. 3.

¹⁰² Cité par BUACHE Freddy, *Le Cinéma suisse : 1898-1998*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, pp. 102-103.

¹⁰³ La décision du SLV est contestée par le FVV, qui revendique, en vertu de la liberté du commerce et au nom de la neutralité politique, le droit de distribuer des longs-métrages «suspects». L'association pousse même ses membres à refuser les contrats avec des exploitant-es qui exigent des garanties contre de potentiels contenus communistes dans les films proposés à la location. STRASSER Hannes, «Der kommunistische Film in der Schweiz», *Der Bund*, 14.10.1957, p. 4.

¹⁰⁴ «Politisch fragwürdigem Charakter». STRASSER Hannes, «Filmische Koexistenz in der Schweiz?», *Der Bund*, 30.07.1957, p. 4.

¹⁰⁵ «Zu viele Tendenzfilme, zu viel plumpe Propaganda aus dem Osten». HALLER Hans-Rudolf, «Internationales Filmfestival in Locarno», *NZZ*, 29.07.1957, p. 5.

portés aux nues au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les principes de coexistence pacifique, qui ont contribué à forger la réputation du FFL à l'international, sont désormais voués aux gémonies.

Le 2 octobre 1957, la tension monte d'un cran lorsque le conseiller national Kurt Bucher (ancien président du Parti libéral lucernois) interpelle le Conseil fédéral au sujet de sa reconnaissance du festival, qu'il désigne comme une plateforme de propagande en faveur du bloc de l'Est¹⁰⁶. Son intervention, largement relayée par la presse alémanique, suscite l'indignation des médias tessinois, qui dénoncent le paternalisme et la jalousie régnant outre-Gothard¹⁰⁷. Le gouvernement désamorce la polémique en arguant qu'il n'est pas possible d'exclure, dans une manifestation d'importance nationale, des pays avec lesquels la Suisse entretient des relations diplomatiques¹⁰⁸.

Néanmoins, l'impact de cette interpellation est considérable. Non seulement elle convainc le SLV de quitter le comité de patronage du festival¹⁰⁹, mais elle pousse aussi certaines collectivités (comme l'*Associazione ticinese del turismo* et la Société des commerçants et artisans locarnais) à lui couper leurs subventions¹¹⁰. Face aux protestations du bloc bourgeois, les organisateur·rices renoncent à faire jouer l'hymne national et à hisser le drapeau des pays producteurs, comme il était de tradition avant les projections dans le parc du Grand Hôtel¹¹¹. Plus grave encore, la police fédérale place la manifestation sous surveillance¹¹². Même si cette mesure n'est pas portée à leur connaissance, les dirigeants du FFL savent désormais que leurs choix de programmation sont discutés en haut lieu. En fin de compte, le 13 novembre 1957, son avenir est mis à l'ordre du jour de la Chambre du cinéma.

Si certains membres estiment qu'il est inévitable de sélectionner des « films de l'Est » à Locarno, tous·tes souhaitent en écarter « les films qui pourraient être choquants »¹¹³. Cette position est partagée par le *Schweizerische Verband*

¹⁰⁶ AFS, E2003A#1970/115#1208 : interpellation de K. Bucher au Conseil national, 02.10.1957.

¹⁰⁷ « Vivace reazione della stampa in difesa del Festival cinematografico », *Eco di Locarno*, 17.10.1957, p. 3.

¹⁰⁸ Cin, CSL011, 012 : PV de la Chambre suisse du cinéma, 13.11.1957.

¹⁰⁹ « Kritik am Locarneser Festival », *Schweizer Film Suisse* 11, 1957, p. 9.

¹¹⁰ ASCT, 3.1.15, C3 : compte rendu de l'édition 1957 du FFL.

¹¹¹ GM, « XI. Mo Festival del cinema », *Popolo e Libertà*, 30.07.1958, p. 2.

¹¹² AFS, E4329.01C#1996/203 : fiches de surveillance du FFL par la police fédérale, 1957-1988. Voir WÄFLER John, « The Surveillance of Film Festivals in Switzerland: The Case of Locarno International Film Festival », in KÖTZING Andreas et MOINE Caroline (eds.), *Cultural Transfer and Political Conflicts...*, pp. 141-152.

¹¹³ Cin, CSL011, 012 : PV de la Chambre suisse du cinéma, 13.11.1957. Cette mention peut aussi faire référence à *Adam et Ève* (« *Adán y Eva* »), un long-métrage mexicain d'Alberto Gout qui a suscité certaines réactions au Tessin en raison de ses scènes de nudité. BISCOSSA Giuseppe, « Festival del film », *Giornale del Popolo*, 09.07.1957, p. 3.

zur Förderung der Filmkultur (Association suisse pour la promotion de la culture cinématographique). Créé en 1953 pour mettre fin à un prétendu «monopole de la social-démocratie et de la Centrale suisse d'éducation ouvrière» sur les milieux du cinéma¹¹⁴, ce groupe conservateur réclame que l'organisation du FFL soit confiée à la Chambre du cinéma¹¹⁵. Autrement dit, on le prie de rentrer dans le rang.

À l'issue de ces discussions, il est demandé au Festival de limiter la programmation de «films délicats»¹¹⁶. Pour le chef de la section cinéma du DFI (Hugo Mauerhofer), Locarno a certes le droit de diffuser ces œuvres, mais «la position politique des [dirigeants] ne fait aucun doute»¹¹⁷. Cette déclaration, fondée sur les informations du *Schweizerischer Aufklärungsdienst*¹¹⁸ (une organisation anticommuniste proche des élites politiques et économiques), occulte le fait que la manifestation est en fait gérée par une bourgeoisie locale on ne peut plus acquise à la défense spirituelle¹¹⁹. Mauerhofer appelle également le SLV – qui exige d'intégrer le comité d'organisation du FFL – à la retenue, et il assure au Festival que les autorités suisses sont toujours désireuses de collaborer avec lui¹²⁰. L'orage est donc passé.

Rattrapé par les réalités politiques de la guerre froide après plusieurs années d'ouverture aux «films de l'Est», Locarno devient soudainement la cible d'attaques politiques qui dépassent le champ cinématographique. Lâché par plusieurs de ses partenaires, il est scruté de près par l'administration fédérale, qui renonce toutefois au nom de la neutralité helvétique à lui faire cesser toute relation avec le bloc socialiste. Mais la tension est telle que la Chambre du cinéma elle-même n'échappe pas au climat maccarthyste qui règne alors en Suisse.

¹¹⁴ «Monopol der Sozialdemokratie und der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale». Il faut noter que les deux premiers présidents de l'association sont Antoine Borel (1953-1954) et Frédéric Fauquex (1954-1956), alors présidents de la Chambre suisse du cinéma. «Film und Politik», *NZZ*, 09.02.1953, p. 13.

¹¹⁵ Cin, CSL011, 012: PV de la Chambre suisse du cinéma, 13.11.1957.

¹¹⁶ «Heikle Filme». Cin, CSL011, 012: PV de la Chambre du cinéma, 18.06.1958.

¹¹⁷ «Die politische Einstellung der massgebenden Leute ausser Zweifel». Cin, CSL011, 012: PV de la Chambre suisse du cinéma, 13.11.1957.

¹¹⁸ PERRIG Igor, *Geistige Landesverteidigung im Kalten Krieg: der Schweizerische Aufklärungsdienst (SAD) und Heer und Haus, 1945-1963*, thèse de doctorat à l'Université de Fribourg, 1993.

¹¹⁹ L'insinuation de Mauerhofer vise vraisemblablement certaines personnalités qui ont intégré la commission de sélection entre 1957 et 1958, comme Eros Bellinelli (journaliste à la *Libera Stampa*) ou Bixio Candolfi (instituteur, journaliste et animateur de ciné-clubs).

¹²⁰ Cin, CSL011, 012: PV de la Chambre suisse du cinéma, 13.11.1957.

Des cigognes peuvent-elles faire le printemps ?

Quelques mois plus tard, en 1958, la projection à Locarno du long-métrage *Quand passent les cigognes* (« *Letiat jouravli* ») ébranle à nouveau les milieux du 7^e art en Suisse. Emblème de la déstalinisation du cinéma soviétique et du renouveau artistique qui commence à galvaniser une génération de cinéastes en Europe de l'Est, ce film de Mikhaïl Kalatozov est projeté hors programme au FFL, après avoir remporté la Palme d'or à Cannes. Cette récompense, qui représente un argument commercial de poids pour sa carrière en salles, secoue les professionnels du marché du film, tiraillés entre leurs intérêts économiques et leurs opinions politiques.

Œuvre d'une grande inventivité formelle, abordant la Seconde Guerre mondiale sous un angle humaniste à l'aide de personnages beaucoup moins monolithiques que par le passé, *Quand passent les cigognes* renoue dans une certaine mesure avec la tradition du cinéma russe des années 1920¹²¹. Lors de sa diffusion au festival de Locarno, il est encensé par la critique qui lui reconnaît des qualités rares pour un « film de l'Est ». Pourtant, une partie de la presse continue à mobiliser le souvenir des événements hongrois de 1956 pour appeler son lectorat au boycott.

Cette hostilité atteint même la Chambre du cinéma, dont le nouveau président, Frédéric Fauquex (1898-1976) – conseiller aux États libéral, major d'artillerie et vigneron de métier (voir p. 352) – organise une projection privée de ce long-métrage « que les membres de la Chambre n'auront peut-être plus la possibilité de voir en Suisse pour les raisons que l'on sait »¹²². Accusé par plusieurs invités de promouvoir une production venue de l'autre côté du rideau de fer, Fauquex, pourtant peu suspect d'une quelconque sympathie pour le communisme, doit se défendre d'avoir voulu « favoriser d'une façon quelconque le travail de la propagande russe »¹²³.

Alors que le film n'est pas encore distribué en salles et qu'il ne circule que parmi les milieux associatifs de gauche (Peuple et Culture, Suisse-URSS)¹²⁴, Martin Schlappner, dont les opinions sont très suivies en Suisse alémanique, relativise l'enthousiasme exprimé par ses pairs à Locarno. Selon

¹²¹ Sa distribution aux États-Unis participe même à la reprise des échanges culturels entre les États-Unis et l'URSS. CAUTE David, *The Dancer Defects: the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 221-224.

¹²² Cin, CSL011, 012 : PV de la Chambre du cinéma, 18.06.1958.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ AFS, E2001E#1976/17#608 : DFI au DPF, 03.10.1958.

lui, le long-métrage ne répond qu'à une tactique de séduction du Kremlin qui cherche, à travers l'idée de détente, à affaiblir la vigilance du bloc de l'Ouest :

« Une propagande plus sophistiquée, et donc plus dangereuse, est introduite dans nos contrées par le cheval de Troie de l'humanité. [...] C'est ainsi que se concrétise la stratégie de Khrouchtchev, qui a destiné ce film à l'exportation vers l'Occident, précisément parce qu'il est si artistique et si émouvant par son réalisme. »¹²⁵

Malgré une première zurichoise perturbée par des jets de gaz lacrymogène¹²⁶, *Quand passent les cigognes* est distribué en Suisse par Georges Grossfeld (Monopole Pathé Film). Membre du FVV, celui-ci se met en porte-à-faux avec la position du SLV sur les « films de l'Est »¹²⁷, une décision que la NZZ présente comme un dangereux précédent : « Ceux qui connaissent la nature des États totalitaires et de toute idéologie totalitaire savent qu'ils mettent l'art, la culture et surtout le cinéma au service de leur propagande. Celle-ci n'a pas besoin d'être grossière ou insistante. »¹²⁸ À l'inverse, une grande partie de la presse romande salue la sortie en salles de ce film « dépourvu de toute propagande »¹²⁹, et elle souligne qu'il est approuvé par l'Association populaire catholique suisse (*Schweizerische Katholische Volksverein*)¹³⁰. Son distributeur le promet d'ailleurs à l'aide de commentaires élogieux de la presse chrétienne¹³¹.

Ce clivage illustre le fossé culturel et politique qui se creuse entre la Suisse alémanique et la Suisse romande à propos du festival de Locarno. Les élites politiques, économiques et culturelles de l'est de la Suisse dénoncent alors la tolérance excessive des *Welches* (« Romands ») envers le socialisme. Cela

¹²⁵ « Eine raffiniertere und darum gefährlichere Propaganda, im Trojanischen Pferd der Menschlichkeit in unsere Zonen eingeführt wird. [...] So erfüllt sich wohl die Spekulation Chruschtschews, der diesen Film – gerade weil er künstlich und in seiner Lebenswirklichkeit so zündend ist – als Exportartikel für den Westen bestimmt hat ». SCHLAPPNER Martin, « Palmwedeln um einen russischen Film », NZZ, 28.11.1958, p. 21.

¹²⁶ AFS, E4320B#1974/47#347 : rapport de la police de la ville de Zurich, 17.12.1958.

¹²⁷ Cin, CSL054, boîte 18 : communiqué du SLV à ses membres, 03.12.1958.

¹²⁸ « Wer das Wesen des totalitären Staates und jeder totalitären Ideologie kennt, der weiss, dass der totalitäre Staat auch die Kunst, die Kultur und vor allem auch den Film in den Dienst seiner Propaganda stellt ». SCHWEIZERISCHER FREISINNIGER PRESSEDIENST, « Kommunistische Filme in der Schweiz », NZZ, 12.12.1958, p. 25.

¹²⁹ « Quand passent les cigognes », *Journal de Sierre*, 03.02.1959, p. 3.

¹³⁰ SCHWEIZERISCHE KATHOLISCHE VOLKSVEREIN, « Filme », *Neue Zürcher Nachrichten*, 03.12.1958, p. 5.

¹³¹ Il s'agit notamment de Claude Richoz (du journal *Vie protestante*), de l'abbé Walter Probst (du journal *L'Écho*) et du pasteur Paul Glardon (de l'hebdomadaire de l'Église évangélique réformée *Le Semeur vaudois*). Publicité du cinéma des Arcades dans *La Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 22.01.1959, p. 12.

oblige par exemple Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse, à témoigner devant la Chambre du cinéma qu'il n'est pas membre du Parti du travail et à attester que la Fédération internationale des archives du film n'est pas noyauté par l'extrême gauche¹³². *Quand passent les cigognes* révèle cette polarisation du débat public autour des échanges de la Suisse avec le bloc de l'Est, et qui concerne aussi bien l'invitation de la République populaire de Chine (RPC) au Comptoir suisse que la rencontre footballistique entre les Young Boys bernois et le SC Karl-Marx-Stadt est-allemand¹³³.

Toutefois, Locarno n'est pas la seule manifestation cinématographique à faire face à des difficultés dans ce domaine. L'absence de relations diplomatiques entre Paris et Berlin-Est ou Pékin rend par exemple impossible toute participation de l'Allemagne de l'Est ou de la RPC au Festival de Cannes¹³⁴. En RFA également, les autorités restent sourdes aux propositions du directeur Alfred Bauer d'inviter des cinéastes du bloc de l'Est à la Berlinale¹³⁵. La géopolitique reprend aussi ses droits aux *Westdeutschen Kulturfilmtage* d'Oberhausen après deux éditions marquées par une participation est-allemande. Face au raidissement de la doctrine Hallstein (voir p. 99), la RDA refuse d'y être désignée comme « zone d'occupation soviétique » et renonce à se rendre au festival¹³⁶.

Ce n'est qu'en 1959, année de la reprise du Festival de Moscou¹³⁷, que l'Allemagne de l'Est fait son retour à Oberhausen, dans le cadre de la campagne dite de *Weg zum Nachbarn* (« Chemin vers le voisin ») portée par la maire sociale-démocrate de la ville Luise Albertz¹³⁸. Dès lors, même en Espagne franquiste, de nombreux longs-métrages bulgares, tchécoslovaques, hongrois, polonais et yougoslaves sont programmés au festival de San Sebastian¹³⁹.

¹³² Cin, CSL011, 012: PV de la Chambre du cinéma, 09.12.1958.

¹³³ FKD, « Die Schweiz – Gastgeberin für rote Propaganda? », *Der Murtenbieter*, 21.02.1959, p. 1.

¹³⁴ Pisu Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*, p. 108.

¹³⁵ En RFA, un système d'autocensure de l'industrie du cinéma (« *Freiwillige Selbstkontrolle* ») interdit toute promotion du communisme et soumet toute importation des films de l'Est à une étroite surveillance. FEHRENBACH Heide, « The Berlin International Film Festival: between Cold War Politics and Postwar Reorientation », *Studies in European Cinema* 17(2), 2020, pp. 81-96.

¹³⁶ KÖTZING Andreas, *Kultur- und Filmpolitik...*, p. 69.

¹³⁷ KARL Lars, « Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog. Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959-1971 », in KARL Lars (Hrsg.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Forst: der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, Berlin, Metropol, 2007, pp. 281-283.

¹³⁸ GUNTER Roland, « Die Milieus von Festival. Stadt und Region », in BEHNKEN Klaus (Hrsg.), *Kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 33.

¹³⁹ TUDURI Jose Luis, *San Sebastián: un Festival, una Historia (1953-1966)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca; Euskadiko Filmtategia, 1989, pp. 109-123.

Mise en Berne

Comme le révèlent les tensions géopolitiques de la deuxième moitié des années 1950, au sein du circuit des festivals, le FFL se distingue encore et toujours par son caractère non gouvernemental. Mais cette indépendance vis-à-vis des autorités ne lui octroie pas de véritable autonomie, et ses organisateur·rices doivent impérativement collaborer avec l'administration fédérale pour assurer la survie de leur manifestation¹⁴⁰. En 1959, le président Enrico Franzoni propose donc aux membres de la Chambre du cinéma :

« Si les autorités devaient officiellement ou officieusement recommander de ne montrer au Festival aucun film provenant des pays de l'Est, le Comité se conformerait à ce vœu, quoique, dans l'esprit des organisateurs, le caractère international du Festival devrait permettre de ne pas exclure complètement les productions d'au-delà du rideau de fer. »¹⁴¹

Dans leur réponse, les autorités expliquent qu'il ne leur appartient pas « de dicter en quoi que ce soit au Comité du Festival l'attitude à prendre à l'égard des pays de l'Est », et que la section cinéma « voit difficilement la possibilité ni même l'utilité de les ignorer dans une manifestation de caractère international »¹⁴². La tension descend d'un cran et l'administration lâche du lest.

Néanmoins, les dirigeants temporisent leurs relations avec le bloc de l'Est. Par prudence, Vinicio Beretta renonce par exemple à aller sélectionner des films de l'autre côté du rideau de fer. Cette décision lui vaut d'être accusé par les diplomates russes d'avoir cédé aux pressions. De même, il lui est reproché, en Tchécoslovaquie, de n'être « encore jamais venu à Prague pour choisir lui-même les films pour le festival, tandis que, chaque année, les directeurs de Venise, de Cannes, de St Sebastian et même de Montevideo viennent eux-mêmes »¹⁴³.

À l'inverse, le FFL parvient à normaliser ses relations avec la FIAPF par l'entremise d'Oscar Düby, devenu secrétaire général de la fédération. Afin de permettre à Locarno de tirer son épingle du jeu dans un circuit de plus en plus compétitif¹⁴⁴, il encourage la manifestation à se spécialiser dans le « jeune

¹⁴⁰ ASCT, 3.1.15, V7 : E. Franzoni à F. Fauquex, 22.07.1959.

¹⁴¹ Cin, CSL002, F10 : PV de la Chambre du cinéma, 10.04.1959.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ ASCT, 3.1.15, C11 : M. Stierli à V. Beretta, 24.04.1961.

¹⁴⁴ Après San Francisco en 1957, deux événements consacrés aux documentaires naissent en 1959, à Bilbao (*Zinebi*) et Florence (*Festival dei popoli*), peu de temps avant le déplacement du festival de Pula à Belgrade (1960).



À la fin des années 1950, l'atmosphère se détend à nouveau à Locarno (1960).
© Locarno Film Festival.

cinéma», c'est-à-dire les premières ou deuxièmes œuvres de réalisateur·rices encore inconnu·es, ainsi que des cinématographies qui, comme celles du bloc de l'Est, connaissent un renouveau. Se met ainsi en place une interdépendance entre le festival, qui pour se distinguer en tant que *tastemaker*¹⁴⁵, mise sur un nouveau genre de films – souvent des productions aux budgets réduits et aux équipes resserrées, tournées en décors naturels avec des équipements légers – et des cinéastes débutant·es en quête de reconnaissance, dont le caractère d'auteur·rice est consacré en vertu de l'originalité de leur style¹⁴⁶ : une réciprocité qui procède d'un processus d'autonomisation propre à la fois au FFL et aux Nouvelles Vagues. Dès lors, au terme de plusieurs années de négociations menées par l'entremise de l'administration fédérale, le festival de Locarno obtient à nouveau la reconnaissance de la FIAPF et accède, en 1959, à la prestigieuse catégorie A.

¹⁴⁵ JOHNSON Rachel, *Film Festivals, Ideology and Italian Art Cinema. Politics, Histories and Cultural Value*, Londres, Routledge, 2025, p. 74.

¹⁴⁶ MARY Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006, pp. 11-15.

Cette promotion demande aux organisateur-rices de mettre en place un jury international et, surtout, de ne programmer en compétition que des longs-métrages en première mondiale. Cette dernière exigence explique leur choix de se focaliser sur des films, des cinématographies et des cinéastes moins connus, et donc moins convoité-es par d'autres manifestations. Dans l'adversité, Locarno se forge ainsi sa propre identité. En plus de l'intégration du conseiller fédéral Philipp Etter dans son comité de patronage, le caractère officiel du FFL est renforcé la même année par la présence sur place du président de la Chambre du cinéma Frédéric Fauquex, qui remet les prix aux lauréat-es. La place de Locarno au sein des milieux officiels est désormais acquise.

Le festival de Locarno reçoit à nouveau, au terme des années 1950 et après de violentes remises en question, la confiance de l'administration fédérale et l'approbation de la FIAPF. Déjà assuré d'une certaine bienveillance des cercles cinéphiles et des promoteurs touristiques, il lui reste à reconquérir le soutien des professionnels du marché du film. Or, en novembre 1959, presque deux ans après le refus d'une initiative populaire visant à interdire les cartels professionnels (« Contre l'abus de la puissance économique »)¹⁴⁷, la mainmise du SLV et du FVV sur le marché du film est jugée légale par le Tribunal fédéral¹⁴⁸. Alors que commence à s'imposer un consensus sur la nécessité pour Locarno de devenir une manifestation internationale de premier plan grâce au soutien de la Confédération, les regards se tournent vers un autre scrutin : l'introduction dans la Constitution d'un article de loi sur le cinéma.

Le 6 juillet 1958, la population helvétique accepte par votation un premier texte visant à réglementer – a minima – ce secteur en pleine expansion. Entre 1951 et 1961, le nombre de cinémas en Suisse passe de 459 à 637, et le total des entrées progresse de 57 à 105 millions de francs suisses¹⁴⁹. Pour le festival de Locarno, cette étape législative majeure représente l'espoir de recevoir enfin des subventions fédérales, puisqu'il n'existait jusqu'alors aucune base constitutionnelle permettant à l'État de soutenir financièrement la manifestation. Malheureusement pour ses dirigeants, les enjeux politiques et les pressions économiques entourant cette loi sont tels qu'elle n'entrera en vigueur que cinq ans plus tard, en 1963.

¹⁴⁷ MACH André, *La Suisse entre internationalisation et changements politiques internes : la législation sur les cartels et les relations industrielles dans les années 1990*, Zurich, Rüegger, 2006, p. 161.

¹⁴⁸ Dans son arrêt, celui-ci juge que la convention entre distributeurs et exploitants a un effet positif sur la qualité de la programmation des salles helvétiques. BIRCHMEIER Wilhelm, *Bundesgesetz über das Filmwesen: Kommentar*, Zurich, Polygraphischer Verlag, 1964, p. 106.

¹⁴⁹ AEPPLI Felix, *Der Schweizer Film 1929-1964: die Schweiz als Ritual. Band 2: Materialien*, Zurich, Limmat Verlag, 1981, p. 203.

Conclusion

« Les organisateurs sont des gens trop gentils et trop dociles. Il faut qu'ils choisissent entre les marchands de pellicule et le public des cinéphiles. »¹⁵⁰

Dégradé en 1953 de la catégorie B à la catégorie D par la FIAPF en raison d'un manque d'officialité gouvernementale, le Festival de Locarno développe, au cours des années 1950, des liens plus étroits avec les institutions fédérales chargées des affaires cinématographiques (Chambre du cinéma et section cinéma). Leur soutien lui fait accéder à la prestigieuse catégorie A en 1959, même s'il garde la réputation d'une manifestation libre de toute emprise étatique. Ce rapprochement, qui permet au FFL de normaliser ses relations avec les distributeurs après des désaccords ayant entraîné par deux fois son annulation, n'est pas du goût des exploitants. Alors que la gauche réclame une extension des prérogatives de l'État en matière de cinéma face au cartel du FVV et du SLV, la fièvre anticommuniste qui s'empare de la Suisse au lendemain des événements hongrois de 1956 handicape sérieusement l'institutionnalisation du festival de Locarno. Néanmoins, grâce à sa collaboration avec la Confédération et la normalisation de ses relations avec la FIAPF, le festival dispose désormais de bases plus solides pour tenter d'obtenir la reconnaissance des milieux cinéphiles, ceux-ci constituant le dernier groupe à questionner sa légitimité.

Boudé par les principaux pays producteurs de films, le FFL mise sur un cinéma peu représenté au sein des autres festivals occidentaux. À l'international, l'accueil qu'il réserve aux « films de l'Est » lui confère une réputation de pionnier. Mais à l'intérieur du pays, elle lui attire les foudres du bloc bourgeois, particulièrement en Suisse alémanique, au point que sa reconnaissance par le Conseil fédéral est remise en cause au Parlement. La méfiance à l'égard de la production socialiste, et en particulier du cinéma du dégel, dont *Quand passent les cigognes* est un cas emblématique, vaut à Locarno d'être accusé de servir de « terrain de jeu pour la propagande de l'Est »¹⁵¹. La voie tracée au début des années 1950 (s'éloigner des circuits

¹⁵⁰ BORDE Colette, « Locarno », *Cinéma* 40, 1959, p. 34.

¹⁵¹ « Ein Tummelplatz der östlichen Propaganda ». BÄR Jürg, « Bilanz von Locarno », *Film Echo*, 25.07.1959, p. 946.

commerciaux et se rapprocher des autorités politiques) n'assure donc pas à Locarno un processus d'institutionnalisation totalement linéaire.

Les festivals de cinéma s'imposent de plus en plus comme des plateformes commerciales pour l'achat et la vente de films¹⁵², avec notamment la pérennisation en 1959 d'un Marché du film à Cannes¹⁵³. Mais en Suisse, les associations professionnelles ne se contentent pas d'intervenir dans la sphère économique¹⁵⁴. Par exemple, les distributeurs suggèrent aux dirigeants du FFL « d'être très prudents dans le choix des sujets » et de « limiter [...] à un minimum » la présence au programme des films venant de pays socialistes¹⁵⁵. De même, en 1959, les exploitants expliquent que chaque salle de cinéma du pays doit offrir « dans sa programmation toutes les garanties nécessaires à la défense spirituelle du pays »¹⁵⁶.

Ces recommandations illustrent à quel point le 7^e art devient un enjeu de guerre froide dans la Suisse des années 1950, et pas seulement lorsqu'il provient de l'autre côté du rideau de fer. C'est notamment ce que révèle, en 1959, l'interdiction du film de Stanley Kubrick *Les Sentiers de la gloire* (« *Paths of Glory* ») par le Conseil fédéral au nom de la lutte contre la « propagande subversive »¹⁵⁷. Comme l'écrit Martin Schlappner, derrière tout discours critique à l'écran peut se cacher l'ombre du Kremlin : « Une vigilance particulière s'impose à l'égard des films communistes, qui sont certes produits en Occident, mais téléguidés depuis Moscou. »¹⁵⁸ Cependant, les reproches faits au festival de Locarno ne sont pas qu'idéologiques.

Malgré les efforts de Vinicio Beretta pour en faire une manifestation culturelle, le FFL représente toujours, comme le déplore la critique, un « stimulant pour le tourisme »¹⁵⁹. Cela s'explique par le rôle central que

¹⁵² WONG Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2011, p. 129.

¹⁵³ LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 177.

¹⁵⁴ En 1954, le FVV interdit formellement au FFL d'organiser un marché du film.

¹⁵⁵ Cin, CSL002, F10: PV de la réunion entre le FFL, la Chambre du cinéma et les associations professionnelles, 10.04.1959.

¹⁵⁶ « In der Programmation jede Gewähr für die geistige Landesverteidigung bieten ». Cin, CSL054, boîte 14: P. de Giorgi au SLV, 17.03.1959.

¹⁵⁷ BUCLIN Hadrien, « Stanley Kubrick entre la France et la Suisse : le film *Les Sentiers de la gloire* interdit », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 253, 2014, p. 109.

¹⁵⁸ Schlappner prend comme exemples les films de Claude Autant-Lara en France et les productions de la *Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici* en Italie. « Besondere Wachsamkeit ist nötig gegenüber kommunistischen Filmen, die im Westen zwar hergestellt, von Moskau aus aber ferngelenkt werden ». SCHLAPPNER Martin, « Der kommunistische Film in der Schweiz », *NZZ*, 23.08.1954, p. 15.

¹⁵⁹ « Eine Stimulanz des Fremdenverkehrs ». HALLER Hans-Rudolf, « Filmfestival Locarno », *NZZ*, 05.08.1958, p. 5.

continue à jouer Pro Locarno dans son organisation. Face aux initiatives de Beretta, celle-ci rappelle qu'elle assume toujours massivement les pertes financières de l'événement, dont elle fournit environ 30 % des subventions¹⁶⁰. Pro Locarno écrit au secrétaire du festival :

« Qui a voulu le festival ? Pro Locarno. Qui a fait d'énormes sacrifices pour le créer et en faire un moyen très efficace de propagande pour Locarno ? Pro Locarno. Qui organise encore aujourd'hui de fait le festival ? Pro Locarno. De qui provient la principale contribution financière à la manifestation après celle de l'État ? Pro Locarno. À qui appartient le matériel que le festival utilise ? Pro Locarno. Pro Locarno a-t-elle vraiment la voix qu'elle mérite dans les conseils du festival ? »¹⁶¹

L'office du tourisme, qui dispose de plusieurs sièges au sein du comité d'organisation du FFL et qui contrôle de près ses finances¹⁶², lui impose donc plusieurs de ses exigences. À la fin des années 1950, il obtient par exemple que le festival soit étalé sur seize jours, ce qui n'est pas du goût des cinéphiles, regrettant les temps morts réservés à la détente : « Trop de farniente, pas assez de films. »¹⁶³ Tirailés de part et d'autre, ses dirigeants ne savent encore sur quel pied danser.

Faut-il que Locarno se mue en un événement culturel ou faut-il au contraire qu'il reste un divertissement estival ? Tandis que les promoteurs touristiques penchent pour la première solution avec l'appui du bloc bourgeois et des professionnels du marché du film, les intellectuel·les tessinois·es militent pour la seconde option avec le soutien des milieux cinéphiles, en particulier ceux qui gravitent autour de la Cinémathèque suisse. Le débat fait donc rage d'un côté et de l'autre du *Röstigraben* quant au rôle et à la place du FFL. Alors que la défense de l'*italianità* tessinoise, y compris en matière de cinéma, devient un enjeu politique brûlant¹⁶⁴, la manifestation se transforme en une affaire d'État.

¹⁶⁰ Entre 1953 et 1958, le FFL voit ses subventions passer d'un peu plus de 50 000 fr. à 90 000 fr., surtout de la part de Pro Locarno et des communes environnantes, qui bénéficient grandement de son attractivité touristique. ASCT, fonds Alfonsito Varini (2.2.80), carton 45 : PV de l'AG de Pro Locarno, 30.04.1957.

¹⁶¹ ASCT, 3.1.15, C5 : note interne du FFL, 1956.

¹⁶² Riccardo Bolla quitte au même moment la tête du festival et de l'organisation touristique : il est remplacé à la tête de Pro Locarno par Luigi Bonalumi. ASCT, 3.1.15, C4 : PV du conseil de direction du FFL, 27.04.1959.

¹⁶³ BORDE Colette, « Colette Borde à Locarno », *Cinéma* 30, 1958, p. 7.

¹⁶⁴ Durant l'été 1959, peu avant la démission du conseiller fédéral Giuseppe Lepori (cinquième Tessinois au gouvernement), un *Comitato d'azione per la difesa del Ticino* est par exemple créé pour lutter contre la spéculation foncière étrangère au Tessin.

Premier entracte

«Locarno [reste] une petite station de vacances où se bouscule, sur des trottoirs encombrés, une foule sympathique et bariolée, vêtue de shorts, coiffée de paille, à la recherche de la plage la plus veloutée, de la *pasticceria* la plus achalandée, de l'apéritif le plus frais plutôt que du dernier chef-d'œuvre de la dernière nouvelle vague.»¹

La trajectoire du Festival de Locarno suit, dans sa première phase, un parcours relativement classique pour une nouvelle institution culturelle. Il s'agit pour lui de se faire une place dans un champ en pleine construction, de se faire connaître, puis de faire accepter sa légitimité aux acteurs déjà en place en affirmant sa spécificité et son autorité. Autrement dit : de «s'imposer aux imposants»². En treize ans, le Festival de Locarno, né dans la précipitation, sans soutien étatique, dans une région périphérique, et en tant que manifestation touristique, obtient la reconnaissance des deux principales instances de légitimation qui attestent de sa valeur culturelle et économique : la Confédération et la FIAPF. Pourtant, il n'apparaît pas encore comme un événement cinéphile, contrairement aux festivals d'Édimbourg (1947), de Melbourne (1952) ou de San Francisco (1957), créés pour encourager et développer l'intérêt autour d'un cinéma dit de qualité.

¹ WEIDELI Walter, «Au "Festival internazionale del film" de Locarno», *Journal de Genève*, 08.08.1960, p. 7.

² MEIMON Julien, «Sur le fil. La naissance d'une institution», in LAGROYE Jacques et OFFERLÉ Michel (éd.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2010, p. 107.

Les « films de l'Est », largement acceptés jusqu'au début des années 1950, sont ensuite appréhendés comme des productions idéologiques et dénoncées comme des œuvres dangereuses. Le qualificatif dépréciatif de propagande leur est généralement réservé, alors qu'il est employé beaucoup plus rarement pour des longs-métrages occidentaux ou pour d'autres productions aux objectifs clairement politiques, tels que les films sionistes programmés à la même période (*They Live Again* produit par l'Hadassah en 1947, *Adamah* de Helmar Lerski en 1948 et *Out of Evil* [*Mi Klalah L'Brahah*] de Joseph Krungold en 1952).

Les détracteurs du festival le désignent comme une manifestation guidée par des objectifs touristiques, et les distributeurs poussent les organisateur·rices à y inviter des vedettes pour promouvoir leurs films³, tant il semble, pour la presse généraliste, qu'il n'y a « pas de vrai festival de cinéma sans starlettes excentriques, extravagantes »⁴. Bien loin du scandale causé par la séance de photos seins nus de la comédienne Simone Silva à Cannes, l'attractivité du FFL repose tout de même sur la présence d'actrices telles qu'Alida Valli, Jean Simmons, Anna Magnani ou Linda Darnell, dont les portraits ornent les alentours du Grand Hôtel. Les journaux tessinois s'enorgueillissent de surcroît que les actrices italiennes soient « le contraire de la “diva” telle qu'on est amené à la considérer dans les événements hollywoodiens : rien de pervers, rien de trouble, rien d'artificiel, pas de pose, chez elles. Des filles, des dames, de notre peuple, franches et claires dans leur vie, même si, parfois, elles apparaissent complexes et compliquées à l'écran »⁵.

Cette focalisation sur les stars féminines s'observe notamment dans les sujets consacrés par le Ciné-Journal suisse (CJS) à Locarno. Elles attirent souvent les caméras lors de leur plongée dans le lac Majeur, comme en 1952, lorsque le commentateur explique qu'« au Lido, la chance vous fera croiser la Vénus du Festival »⁶. Sujettes à une grande attention médiatique, les femmes n'ont pourtant pas voix au chapitre dans l'organisation du festival. Seule exception à cette règle, Maria Elisabeth Kähnert, animatrice du ciné-club local (*Le Buon Film*) aux connaissances encyclopédiques, met en place une

³ ASCT, 3.1.15, MF10 : Elite Film à V. Beretta, 06.05.1960.

⁴ SENN Renée, « XIII^e Festival du film à Locarno », *L'Illustré*, 28.07.1960, p. 28.

⁵ « L'opposto della “diva” come si è indotti a pensarla dalla vicende hollywoodiane: nulla di perverso, di torbido, di artificioso, nessuna posa, in esse. Ragazze, signore, della nostra gente, schiette e limpide nella loro vita, anch'è se, a volte, sugli schermi appaiono complesse e complicate ». BISCOSSA Giuseppe, « Ore minime », *Giornale del Popolo*, 08.07.1953, p. 3.

⁶ *Jours de fête* (0533-4), 11.07.1952, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0533-4, consulté le 06.05.2026.



Une grande part du travail d'organisation (tel que le secrétariat, ici en 1950) est assuré par des femmes, dont les noms sont absents des archives. © Locarno Film Festival.

section documentaire en 1947⁷. Il s'agit d'ailleurs de la seule organisatrice à être mentionnée dans la presse et à apparaître dans le Ciné-Journal. Comme l'explique le rédacteur de *La Liberté* en voyant des femmes s'adonner au travail manuel dans le film polonais *On danse à Varsovie* («*Przygoda na Mariensztacie*»): «À la femme-maçon qu'on nous vante, nous préférons encore celle de chez nous, qui ne touche pas la pioche ou la pelle et, en travaillant tout autant, garde son charme et sa féminité.»⁸

Plus généralement, le CJS insiste beaucoup, jusqu'en 1959, sur l'internationalité du festival. Figurée triomphalement à travers des plans en contre-plongée sur les drapeaux qui ornent certains bâtiments publics, celle-ci est aussi soulignée par l'évocation du polyglottisme des journalistes venues couvrir l'événement. Le Ciné-Journal met ainsi l'accent sur le rayonnement de la Suisse dans le monde. À partir de 1960, un basculement s'observe : à

⁷ «Intervista con un'entusiasta amatrice del film documentario», *Eco di Locarno*, 06.04.1948, p. 3.

⁸ BRUNISHOLZ Ferdinand, «Au Festival de Locarno», *La Liberté*, 05.07.1954, p. 4.

la chronique mondaine succèdent des reportages sur le travail de curation de Vinicio Beretta et de Freddy Buache, garants de sa valeur culturelle. Alors, le tourisme cède le pas au cinéma, et le commentaire audio assure que «le programme de Locarno nous promet toutes sortes de films originaux [:] on parle même de découvertes artistiques»⁹.

⁹ *13^e Festival international de films à Locarno* (0928-3), 22.07.1960, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0928-3, consulté le 06.05.2026.

PARTIE II

ART CONTRE IDÉOLOGIE



Caricature à propos du boycott du festival par le SLV: «*Nos compliments aux absents!*»
Abbildung, in *Nebelspalter* 83(33), 23.07.1957, p. 7. ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica,
<https://www.e-periodica.ch>.

Chapitre 3

Du maccarthysme en cinéphilie (1960-1966)

«Lorsqu'on agite du rouge dans son champ visuel, [le taureau d'outre-Sarine] fonce, et ceci d'une façon tellement irrationnelle.»¹

Après avoir obtenu la reconnaissance de la Confédération et de la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) dans les années 1950, le festival du film de Locarno (FFL) continue de polariser le monde du cinéma en Suisse d'un côté et de l'autre de la Sarine. Au pic des tensions de la guerre froide (autour des crises du mur de Berlin et des missiles de Cuba), il déchaîne les passions de deux groupes que tout semble opposer : les professionnels de la branche en Suisse alémanique (situés principalement à Zurich et à Berne) et les milieux cinéphiles en Suisse romande (proches, pour la plupart, de la Cinémathèque de Lausanne). Les passes d'armes entre journalistes, politiciens et fonctionnaires de l'administration fédérale sur la présence à Locarno de « films de l'Est » s'intensifient à mesure que se profile l'entrée en vigueur d'une première loi sur le cinéma, en 1963. Celle-ci doit notamment permettre à des institutions comme le FFL et la Cinémathèque de recevoir des subventions de l'État.

¹ COA Jean, « Les taureaux d'outre-Sarine », *La Sentinelle*, 17.01.1962, p. 3.

Dans l'optique de remettre en cause le soutien de la Confédération à Locarno, une campagne de diffamation à l'encontre du nouveau directeur du festival, Vinicio Beretta, est coordonnée depuis l'outre-Gothard. Cette stratégie est payante puisque le Département fédéral de l'intérieur (DFI) finit par accepter de placer la manifestation sous tutelle politique, à travers la création d'une commission de sélection dite nationale. Celle-ci a pour but de limiter la présence au programme de films produits par les pays socialistes. Néanmoins, la détente touche aussi le FFL. Désormais spécialisé dans le «jeune» ou le «nouveau cinéma» – deux notions qui ne sont jamais clairement définies –, le festival parvient à susciter un intérêt dans tout le pays pour les Nouvelles Vagues qui naissent de l'autre côté du rideau de fer.

De 1960 à 1963, les démarches du Festival de Locarno pour s'affirmer en tant qu'institution culturelle passent par un rapprochement en direction des milieux de la cinéphilie (Cinémathèque, revues, ciné-clubs). Celui-ci s'opère en parallèle d'une prise de distance de la part des professionnels du marché du film et, bien malgré lui, des autorités fédérales. Puis, de 1963 à 1966, la légitimité de sa nouvelle direction artistique est reconnue grâce à deux changements structurels : le développement, au niveau national, de nouvelles ressources financières et symboliques (subventions fédérales et siège au sein de la Commission du cinéma) et la remise en question, au niveau international, du modèle traditionnel des festivals de cinéma. En rendant compte de ce mouvement de balancier, ce chapitre raconte comment, malgré sa réputation de «rendez-vous tranquille des amoureux du cinéma»², Locarno est balayé au début des années 1960 par de violents vents contraires, et soumis à des pressions politiques. L'intensification de ces débats révèle l'importance croissante prise par la manifestation au sein du paysage culturel helvétique.

A. Rideau de fer et Röstigraben (1960-1961)

«Les soi-disant petits festivals internationaux peuvent être aussi intéressants et importants que les grands.»³

En 1960, la nomination de Vinicio Beretta, alors président de la Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI), à la direction du

² GAUTHIER Bernard-Claude, «Le XVI^e Festival international de Locarno», *Construire*, 14.08.1963, p. 5.

³ MOSKOWITZ Gene, «Locarno», *Cinéma* 60, 1961, p. 50.

Festival de Locarno, permet à l'événement de se professionnaliser⁴. Beretta collabore avec Oscar Düby, membre de la Chambre du cinéma et secrétaire général de la FIAPF, pour faire gagner au FFL «ses galons de grand festival international»⁵, et se mettre en règle avec la fédération⁶. Les organisateur·rices poursuivent aussi la normalisation de leurs relations avec les distributeurs en leur accordant des avantages tels que des entrées gratuites et des rabais sur leur séjour au Tessin.

À cette période, d'autres formes d'événements cinématographiques (ré)apparaissent et remettent en cause la notion même de festival : semaines thématiques, journées d'étude, rencontres internationales. De plus, de nouvelles manifestations se spécialisent (cinéma latino-américain à Santa Margherita Ligure, film amateur à Kélibia, télévision à Monte-Carlo) et s'adressent à des publics spécifiques (antifestival à Porretta Terme, *festival dei popoli* à Florence) sans l'appui de l'industrie ou des autorités. Globalement, les prises de distance vis-à-vis du format traditionnel des grands festivals se multiplient, comme lors de la délocalisation des Journées internationales du cinéma d'animation de Cannes à Annecy.

Dès lors, il devient crucial pour le FFL d'assurer sa place en affirmant son identité singulière au sein d'un circuit des festivals en pleine évolution et de plus en plus contesté. À ce titre, l'arrivée aux manettes de Beretta est accueillie par les milieux cinéphiles comme un changement de paradigme bienvenu : l'adoption d'une ligne artistique claire pour se détacher des logiques commerciales du marché du film. En Suisse, les ciné-clubs tessinois, qui reprennent leurs activités après plusieurs années de sommeil⁷, saluent le fait que le festival ne soit plus seulement un «rendez-vous d'affaires»⁸, mais qu'il s'enrichisse de différents programmes culturels.

Pour cela, Vinicio Beretta peut compter sur le soutien du directeur de la Cinémathèque suisse, Freddy Buache, qui devient son plus proche

⁴ Par exemple, les invitations aux pays et producteurs étrangers, envoyées jusqu'ici entre les mois d'avril et juin, partent désormais dès le mois de janvier, et les voyages du directeur à l'étranger pour aller sélectionner des films deviennent plus systématiques.

⁵ BRUMAGNE Marie-Magdeleine, «Le XIII^e Festival international du Film de Locarno», *Construire*, 17.08.1960, p. 8.

⁶ Il s'agit entre autres de s'aligner sur ses exigences concernant le nombre de récompenses décernées par le festival et la limitation de sa durée (maximum douze jours).

⁷ DELL'AMBROGIO Michele, «Cinema e circoli del cinema», *Archivio Storico Ticinese* 136, 2004, pp. 201-216.

⁸ NICOLLIER Jean, «Le Festival du film de Locarno s'est achevé sur la victoire du "Bel Antonio" de Bolognini», *La Gazette de Lausanne*, 03.08.1960, p. 3.



Freddy Buache et Vinicio Beretta (à gauche) lors de l'hommage rendu à Georges Méliès en 1961 (dont le fils est à droite sur la photo). Au milieu, le journaliste Luigi Caglio.
© Locarno Film Festival.

collaborateur et ami outre-Gothard⁹. Leur entente est bénéfique aux institutions qu'ils dirigent. Selon Buache, «Locarno offre une tribune rêvée pour faire connaître mieux la Cinémathèque suisse, et celle-ci de son côté, peut donner [au] Festival un caractère culturel qui est loin d'être négligeable»¹⁰. Ce partenariat repose sur leur intérêt commun pour des films absents des salles de cinéma helvétiques. Parmi ceux-ci, les productions d'Europe de l'Est figurent en bonne place, comme en témoigne la semaine de projections que la Cinémathèque consacre à la Pologne en 1959. Sans être communistes, tous deux partagent un attrait pour le renouveau politique et cinématographique de l'autre côté du rideau de fer.

⁹ À noter qu'à partir de 1960, le Tessin subventionne la Cinémathèque suisse (700 fr. annuels). Archives cantonales du Tessin (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), C4 : procès-verbal (PV) de la commission exécutive du FFL, 04.03.1960.

¹⁰ Archives de la Cinémathèque suisse (Cin), fonds institutionnel de la Cinémathèque (CSL001), 35/4 : F. Buache à V. Beretta, 05.08.1960.

À la tête de deux institutions en délicatesse avec les professionnels du marché du film, Vinicio Beretta et Freddy Buache sont réunis par leurs difficultés à promouvoir un cinéma de qualité. En consacrant des rétrospectives à des réalisateurs plutôt qu'à des thématiques, des pays, des périodes ou des courants artistiques comme cela a été fait par le passé à Locarno (reconstruction en 1947-1948, cinéma suisse et films muets en 1953, néoréalisme italien en 1954), ils contribuent à construire un panthéon cinéphilique reposant sur les noms de quelques grands auteurs. Ainsi, ils espèrent influencer, même indirectement, la programmation des salles en Suisse et contribuer à élargir les horizons des spectateur·rices. Marie-Magdeleine Brumagne, compagne de Buache, écrit à ce sujet dans le journal *Construire* :

« Le public qui aime le cinéma sait assez que, dans notre pays, la distribution des films répond à des considérations commerciales et ignore presque complètement l'information culturelle. On pouvait espérer que les œuvres magistrales de Kurosawa et que celles, non moins extraordinaires, de Bergman attireraient l'attention d'un loueur de films. Il n'en fut rien et c'est très regrettable. Peut-être la forte impression causée sur les spectateurs par Buñuel incitera-t-elle un distributeur à oser rompre avec la fâcheuse routine qui consiste à croire que, seules, les productions françaises, américaines, italiennes ou allemandes intéressent le public helvétique. »¹¹

Au-delà de leur entente politique, la collaboration entre Buache et Beretta relève donc d'un projet cinéophile. Celui-ci s'inscrit dans la quête de légitimité poursuivie depuis les années 1950 par le FFL à travers le développement de sections affichant une vocation pédagogique¹².

Après la création d'éphémères sections documentaires dans les années 1950, les ambitions culturelles de Locarno se concrétisent par l'institutionnalisation, avec le soutien du Département de l'instruction publique du Tessin et de la commission suisse pour l'UNESCO, d'un jury des jeunes et de journées d'étude sur le cinéma intitulées *Cinema e Gioventù* (« Cinéma et Jeunesse »). Ces rencontres proposent des cours d'éducation à l'image, des analyses de séquence, des conférences sur l'histoire du cinéma (données notamment par Freddy Buache et Freddy Landry), des entretiens avec des cinéastes et des discussions autour des films au programme. Cette initiative est pilotée par Bixio Candolfi (1919-2018), enseignant, journaliste et animateur de ciné-clubs

¹¹ BRUMAGNE Marie-Magdeleine, « Le XIII^e Festival international du Film de Locarno », *Construire*, 17.08.1960, p. 8.

¹² ASCT, fonds Alfonsito Varini (2.2.80), carton 47 : compte rendu de l'édition 1961 du FFL.

(voir p. 355). Lui aussi contribue à améliorer la réputation du FFL, en particulier par l'entremise de la revue tessinoise *Cenobio*. Créé en 1952, ce périodique consacré aux arts, à la philosophie et à la politique accorde de nombreuses pages au festival à partir de 1960. À partir de 1963, il publie même les actes de *Cinema e Gioventù*.

Faisant suite à plusieurs événements organisés sur le thème du cinéma pour la jeunesse depuis 1946 à Locarno, ce programme s'inscrit dans un mouvement plus large. En ce début de décennie 1960 marqué par l'émergence de la jeunesse en tant que catégorie sociale et la création des Semaines suisses d'études cinématographiques, d'autres événements similaires, comme les Rencontres internationales du film pour la jeunesse, sont initiées à Cannes. Par la suite, des sections spécialisées se multiplient également aux festivals de Venise, d'Édimbourg et d'ailleurs¹³. À Locarno, éduquer le regard du jeune public, lui transmettre des critères d'évaluation spécifiques et lui faire découvrir les grands noms du 7^e art permet aux cinéphiles d'obtenir leur propre espace au sein de la manifestation, et de participer au développement d'une culture cinématographique en Suisse. Comme le résume l'un des intervenant-es de *Cinema e Gioventù*, en 1964 : « Aimer le cinéma, c'est le faire aimer. »¹⁴

En Suisse comme à l'étranger, l'arrivée de Vinicio Beretta à la tête du FFL est perçue par les milieux cinéphiles comme une étape déterminante vers sa transformation en une institution culturelle, et donc un pas en direction d'une autonomie par rapport aux intérêts économiques. Ce processus s'opère à deux niveaux. Le premier, relevant d'une approche patrimoniale, consiste en sa collaboration renforcée avec la Cinémathèque suisse pour l'organisation de rétrospectives consacrées à des auteurs tels John Ford, Andrzej Munk, Jean Vigo, Fritz Lang ou encore Friedrich Murnau. Le second, plus pédagogique, concerne le développement du programme *Cinema e Gioventù*, qui permet aux organisateur-rices de tisser de plus étroites relations avec des critiques, des intellectuel-les et des animateur-rices culturel-les en Suisse (surtout latine) et à l'étranger. Hors du monde du cinéma, la presse généraliste se félicite alors de l'admission du FFL en catégorie A, en souhaitant que Locarno brille sur la scène internationale grâce à sa réputation de neutralité.

¹³ TAILLIBERT Christel, « La Ligue de l'enseignement et les festivals de cinéma : construction d'un regard sur un nouvel outil au service de l'éducation populaire », in GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, LABORDERIE Pascal et SOUILLÉS-DEBATS Léo (éd.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2016, pp. 311-328.

¹⁴ COMTE J.-A., « Aimer le cinéma, c'est le faire aimer », *Cenobio* 13(6), 1964, p. 727.

Les limites de la neutralité

Dès sa reprise en main de la commission de sélection, Vinicio Beretta déploie de grands efforts auprès de la *Motion Picture Association of America* (MPAA) et de la *Motion Picture Export Association* pour encourager la participation des États-Unis au FFL¹⁵. Il souligne dans sa correspondance le caractère politique de ses démarches¹⁶. Mais le directeur fait face à une évidente indifférence des majors hollywoodiennes, qui ne daignent même pas envoyer de représentant à Locarno, tant le marché helvétique leur paraît négligeable (et fragmenté). Au-delà de sa curiosité pour les cinémas d'Europe de l'Est, c'est donc surtout le vide laissé par les films états-uniens à Locarno qui pousse les programmeurs à se tourner vers des pays dont la participation aux festivals internationaux n'est pas prioritairement guidée par des intérêts commerciaux.

Au début des années 1960, l'intensification de la guerre froide, y compris sur le plan culturel, pousse les régimes socialistes à développer leur présence sur les écrans de cinéma du monde entier¹⁷. Plusieurs démocraties populaires voient alors en Locarno une porte d'entrée vers l'Europe de l'Ouest. La RDA, en particulier, cherche à y envoyer – en vain – plusieurs films¹⁸. La République populaire de Chine tente également d'accroître sa participation à Locarno par rapport à celle de Hong Kong et de Taïwan¹⁹. Mais après les polémiques de la fin des années 1950, la Chambre du cinéma recommande la prudence au FFL.

Après avoir obtenu du Département politique fédéral (DPF) qu'il transmette des invitations aux pays étrangers par la voie diplomatique²⁰, les programmeurs sont découragés par Berne de sélectionner des longs-métrages au discours ouvertement politique. Désormais, cela ne concerne plus seulement des «films de l'Est». C'est, par exemple, le cas d'*El Brazo Fuerte*, une satire anticorruption interdite par le gouvernement mexicain, dont la Confédération craint qu'il ne porte «préjudice à nos bonnes relations avec le Mexique»²¹. Vinicio Beretta, qui

¹⁵ Depuis 1957, cette dernière défend activement les intérêts des studios hollywoodiens en Europe et dans le monde. MINGANT Nolwenn, «La Motion Picture Export Association de Jack Valenti (1966-2004), corps diplomatique des majors hollywoodiennes à l'étranger», *Revue française d'études américaines* 3(121), 2009, pp. 102-114.

¹⁶ ASCT, 3.1.15, MF10: V. Beretta à la MGM, 10.03.1960.

¹⁷ SHAW Tony, *Cinematic Cold War: the American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence, University Press of Kansas, 2010, pp. 50-51.

¹⁸ ASCT, 3.1.15, C7: Deutsche Film AG au FFL, 20.04.1960.

¹⁹ ASCT, 3.1.15, C7: ambassade de Chine au FFL, 13.04.1960.

²⁰ ASCT, 3.1.15, V7: V. Beretta à H. Mauerhofer, 05.11.1959.

²¹ Archives fédérales suisses (AFS), E2003A#1974/52#1164: DPF au FFL, 17.06.1961.

assure qu'il n'avait de toute façon pas l'intention de le diffuser en programme principal, le place hors compétition²². La réputation de liberté totale du festival de Locarno doit donc être relativisée, surtout depuis qu'il collabore étroitement avec Berne. De plus, quelques mois seulement après la révolution cubaine, le film de Julio García Espinosa *La Vivienda* suscite une controverse symptomatique d'un durcissement du climat politique entourant le FFL²³.

Produit par la division culturelle de l'Armée révolutionnaire, ce court-métrage cubain sur la nationalisation du secteur immobilier a déjà été récompensé par plusieurs festivals à travers le monde²⁴. Cependant, à Locarno, il provoque l'ire de la presse, particulièrement en Suisse allemande. Comme le résume Freddy Landry : les « milieux suisses alémaniques se mirent à accuser le festival de Locarno d'«être vendu à l'est» et à menacer de lancer contre lui une vigoureuse campagne de presse »²⁵. Les polémiques portent leurs fruits, puisque le jury est dissuadé d'offrir la récompense maîtresse (Voile d'or) au long-métrage soviétique *Thomas Gordeïev* («*Foma Gordeev*»), qui fait pourtant l'unanimité²⁶. Cette œuvre de Mark Donskoï (lauréat du prix Staline) reçoit toute de même la Voile d'argent, mais ne trouve pas de distributeur en Suisse avant 1965.

La même année, plusieurs productions d'Europe de l'Est sont récompensées par des festivals occidentaux : le long-métrage tchécoslovaque de Jiří Weiss *Roméo, Juliette et les Ténèbres* («*Romeo, Julie a tma*») remporte la Coquille d'or à San Sebastian, et le film soviétique de Grigori Tchoukhraï *La Ballade du soldat* («*Ballada o soldate*») est multirécompensé à Cannes, à San Francisco et aux *British Academy Film Awards*, avant d'être nommé aux Oscars. Pourtant, le palmarès 1960 du FFL – qui réserve trois prix sur huit à des « films de l'Est » alors que ceux-ci représentent moins de 20 % du programme principal – est jugé trop favorable aux régimes socialistes (voir p. 324)²⁷. En guise de

²² AFS, E2003A#1974/52#1164 : V. Beretta au DPF, 19.06.1961.

²³ Suivant le parcours de deux enfants entre les bidonvilles et les villas luxueuses de La Havane, ce film se conclut sur l'espoir d'un avenir meilleur dans une société plus égalitaire. CHANAN Michael, *Cuban Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, pp. 130-131.

²⁴ Ce succès pousse Beretta à se rendre à La Havane pour se familiariser avec la cinématographie naissante du pays. « Vinicio Beretta parla alla Cineteca italiana sul cinema di Cuba », *Libera Stampa*, 14.03.1967, p. 2.

²⁵ LANDRY Freddy, « Que faut-il penser du palmarès du XIII^e Festival de Locarno », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 12.08.1960, p. 10. Freddy Buache affirmera plus tard que le jury a été intimidé par les autorités suisses. BUACHE Freddy, « L'invention d'un festival », *Cahiers du cinéma* 625, 2007, p. 20.

²⁶ La Voile d'or est finalement décernée au film italien *Le Bel Antonio* («*Il Bell'Antonio*») de Mauro Bolognini.

²⁷ L'actrice et jurée Betsy Blair, dont les opinions de gauche sont de notoriété publique, est d'ailleurs surveillée par la police cantonale en tant que « fervente communiste », en raison de ses échanges avec les délégations est-européennes à Locarno. AFS, E4320-05C#1995/234#628 : rapport de la police cantonale tessinoise, 04.08.1960.

protestation, plusieurs distributeurs et exploitants quittent la cérémonie de clôture²⁸. Ces réactions font monter le critique Freddy Landry (1930-2019) au créneau pour démontrer que les pays situés de l'autre côté du rideau de fer ne bénéficient d'aucun traitement de faveur au Tessin. Chiffres à l'appui, il écrit – à raison – que le FFL n'a consacré, lors de ses dernières éditions, que 19 % des projections à des « films de l'Est », une proportion semblable à celle enregistrée au festival de Venise (18 %), mais inférieure à celle qu'on retrouve à Cannes et à San Sebastian (23 %)²⁹.

Cet enseignant de mathématiques au gymnase de Neuchâtel, qui a créé un ciné-club universitaire en 1950 et qui prend progressivement la direction du programme *Cinema e Gioventù* à Locarno, n'en est pas à son coup d'essai (voir p. 356). Avec son épouse Micheline Béguin (1929-1980), dessinatrice-architecte, il couvre pour la presse neuchâteloise le festival avec lequel iels sont entré-es en contact par l'entremise de Freddy Buache après le refus des organisateur-rices d'y montrer *Le Couteau dans l'eau* (« *Nóż w wodzie* ») de Roman Polanski³⁰. Le couple chronique notamment la déstalinisation des cinématographies du bloc de l'Est. Comme plusieurs autres journalistes romand-es (tels que Walter Weideli) qui reconnaissent que les « films de l'Est » dominent qualitativement la programmation du FFL, les Landry dénoncent la polarisation du débat public autour de l'accueil réservé par le FFL à la production des démocraties populaires :

« Pas plus que nos compatriotes suisses alémaniques, nous ne sommes, en Suisse romande, procommunistes. Mais nos attitudes sont différentes : les uns boycottent et ferment les yeux, tant ils sont sûrs d'avoir raison. Nous préférons la lucidité, savoir ce qu'est le monde communiste, ouvrir les yeux. [...] Nous pensons qu'il vaut mieux connaître la forme de société dont nous refusons les structures plutôt que de l'ignorer. [...] En Suisse, pays neutre [découvrir le cinéma mondial] nous est refusé grâce à la pression efficace de milieux suisses alémaniques. S'il y a scandale, il est là ! »³¹

La présence accrue des « films de l'Est » dans les festivals de cinéma occidentaux suscite un intérêt croissant partout dans le monde, sur le plan politique et artistique. Certaines œuvres majeures circulent même dans

²⁸ BÄR Jürg, « Locarno: Goldenes Segel an Italien », *Film Echo*, 03.08.1960, p. 1011.

²⁹ LANDRY Freddy, « Que faut-il penser du palmarès du XIII^e Festival de Locarno », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 12.08.1960, p. 10.

³⁰ PORRET Marthe et GOGNIAT Laurence, « Entretien avec Freddy Landry », 13.11.2010, *Cinémoire.ch*, https://www2.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Landry.pdf, consulté le 06.05.2026, p. 6.

³¹ LANDRY Freddy, « Que faut-il penser du palmarès du XIII^e Festival de Locarno », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 12.08.1960, p. 10.

plusieurs manifestations internationales au début des années 1960 et trouvent plus aisément le chemin des salles. Malgré les récompenses décernées par le FFL à de longs-métrages originaux et modernes, comme *Monsieur principe supérieur* («*Vyšší princip*») de Jiří Krejčík ou *Panique dans un train* («*Ludzie z pociagu*») de Kazimierz Kutz, qui traitent tous les deux de la Seconde Guerre mondiale, la place réservée aux régimes socialistes au festival de Locarno génère de plus en plus de crispation outre-Gothard.

Solidarités latines

En Suisse alémanique, la presse s'insurge contre les pratiques «*rusées et calculatrices*» («*schlau und berechnend*») des démocraties populaires³², qui envoient à Locarno des œuvres qui ne relèvent pas explicitement de la propagande, mais qui demeurent, selon elle, bien trop politiques. Depuis la fin des années 1950, c'est donc l'amélioration de la qualité des «films de l'Est» – ou en tout cas la proximité de leurs procédés techniques et de leurs thématiques avec la production occidentale – qui génère la suspicion des critiques helvétiques. Comme la *NZZ*, plusieurs journaux germanophones saluent donc l'appel au boycott lancé quelques années plus tôt par le *Schweizerischer Lichtspieltheater Verband* (SLV), qu'ils considèrent comme une excellente «mesure de prévention contre le risque, latent, d'infiltration spirituelle»³³.

Afin de se prémunir contre de nouvelles accusations de cryptocommunisme, les dirigeants du festival de Locarno ajoutent un article à leur règlement, qui stipule que la manifestation est réservée aux films dont l'intérêt est artistique et culturel : cela consiste à rappeler, en d'autres termes, que la propagande en est exclue³⁴. Mais cette précaution ne les protège pas de l'anticommunisme de plus en plus virulent qui gangrène la vie politique helvétique, et qui commence à affecter plus directement les milieux du cinéma. En 1961, cette déferlante s'abat sur Freddy Buache, qui devient la cible de Martin Schlappner, figure tutélaire de la critique helvétique, à cause d'un livre édité par la Cinémathèque suisse.

Dans cet ouvrage, intitulé *Le Néo-Réalisme italien : une expérience de cinéma social*, le critique français Raymond Borde et l'italianiste André Bouissy proposent une analyse marxiste des films de Roberto Rossellini, de Federico Fellini

³² GERTEIS Mario, «Das Internationale Filmfestival von Locarno», *NZZ*, 06.08.1960, p. 15.

³³ «Halboffiziell», «Vorbeugungsmassnahme gegen die sicherlich latente Gefahr der geistigen Infiltration». MANZ Hans-Peter, «Der russische Film in englischer Sicht», *NZZ*, 19.08.1960, p. 3.

³⁴ ASCT, 3.1.15, V7 : règlement du FFL, 15.10.1961.

et de Vittorio De Sica³⁵. Peu convaincu par l'approche des deux auteurs, Martin Schlappner, qui a lui-même publié un livre sur le sujet en 1958 (*Von Rossellini zu Fellini: das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus*), brocarde dans la *NZZ* un « détournement de l'institution [c'est-à-dire la Cinémathèque suisse] à des fins de propagande communiste »³⁶. Au-delà de ses désaccords idéologiques avec Freddy Buache, la réaction de Schlappner doit être envisagée à différents niveaux. Tout d'abord, elle se nourrit d'une évidente frustration personnelle, puisque son propre livre n'est même pas mentionné par Borde et Bouissy. Deuxièmement, elle relève d'une certaine amertume partagée par les milieux cinéphiles alémaniques, qui ont vu en 1948 les Archives cinématographiques suisses franchir la Sarine pour déménager à Lausanne³⁷.

La dénonciation par Martin Schlappner d'une instrumentalisation politique de la Cinémathèque suisse par Freddy Buache suscite une levée de boucliers et attise les clivages linguistiques. En Romandie, plusieurs journalistes s'indignent de la tendance des Alémaniques à « mettre en doute le sérieux et le civisme des "Welches" »³⁸. Dans la *NZZ*, le conseiller municipal radical et président de la Cinémathèque Marcel Lavanchy prend la défense du directeur³⁹, dont il rappelle par ailleurs le rang d'officier militaire et l'« esprit civique »⁴⁰. Schlappner est, quant à lui, largement soutenu par ses confrères de l'est de la Suisse, qui sautent sur l'occasion pour remettre en cause les subventions publiques dont bénéficie la Cinémathèque (« Nous ne voulons pas de partisanisme communiste dans notre vie culturelle »)⁴¹. Le Zurichois profite également de la confusion pour proférer des accusations à l'encontre de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), présidée par le Polonais Jerzy Toeplitz⁴².

Compte tenu des relations étroites entre Freddy Buache et Vinicio Beretta, cette polémique éclabousse aussi le directeur du FFL : au dire de ce dernier,

³⁵ Sur les liens entre Borde et Buache, voir GAUTHIER Christophe et NATACHA Vincent, *Raymond Borde : une autre histoire du cinéma*, Toulouse, Privat, 2022, pp. 153-156.

³⁶ « *Missbrauch des Instituts für kommunistische Propaganda* ». SCHLAPPNER Martin, « Filmarchiv auf Abwegen », *NZZ*, 27.01.1961, p. 13.

³⁷ Selon le témoignage ultérieur de Freddy Buache, « Zurich avait espéré jusqu'au dernier moment le déménagement des archives de Lausanne vers l'École polytechnique fédérale [de Zurich] ou quelque autre institution prestigieuse de la ville ». BUACHE Freddy, *Derrière l'écran : entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet*, Lausanne, L'Âge d'Homme, [1995] 2009, p. 138.

³⁸ CORDEY Pierre, « Sotte attaque d'un journal zuricois [sic] contre Freddy Buache », *Feuille d'Avis de Lausanne*, 30.01.1961, p. 38.

³⁹ LAVANCHY Marcel, « Ein Protest », *NZZ*, 10.02.1961, p. 21.

⁴⁰ « Faut-il brûler la Cinémathèque ? », *Tribune de Lausanne*, 01.02.1961, p. 8.

⁴¹ « *Wir wollen in unserem kulturellen Leben kein kommunistisches Partisanentum* ». WI, « Gefährlicher Flirt », *Freiburger Nachrichten*, 18.02.1961, p. 2.

⁴² SCHLAPPNER Martin, « Die Antwort », *NZZ*, 10.02.1961, p. 21.

tous deux sont désormais publiquement identifiés « comme de très dangereux hommes de gauche »⁴³. L'odeur de soufre qui entoure le directeur de la Cinémathèque entraîne au Tessin des conséquences très concrètes. Par exemple, ce n'est qu'après de longues négociations, au contenu très politique, que le distributeur zurichois Columbus Film accepte de fournir une copie de *M le maudit* (« *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* ») pour la rétrospective Fritz Lang organisée à Locarno en 1961⁴⁴. Le FFL se retrouve donc au milieu de tirs croisés entre la Suisse alémanique et la Suisse latine⁴⁵, comme le rapporte le correspondant du magazine *Variety* Gene Moskowitz⁴⁶ :

« La jalousie supposée de Zurich à l'égard de Locarno, en Suisse italienne, qui dispose d'un festival du film, alors que Zurich, qui possède les seuls studios du pays, n'en a pas, est un facteur de futures rivalités. Locarno a fait preuve d'audace en invitant les communistes à y participer. [...] Beretta a admis que les distributeurs et les professionnels du cinéma en Suisse ne l'aidaient pas beaucoup, étant donné que le marché du film est concentré en Suisse allemande, et qu'ils aimeraient que le festival ait lieu dans cette région plutôt que dans la partie italophone, qui est plus petite. »⁴⁷

Les désaccords qui divisent la Suisse le long du *Röstigraben*, surtout en période de crise, resurgissent violemment dans le domaine cinématographique à mesure que se renforcent les tensions de la guerre froide. Le festival de Locarno, situé un peu à l'écart, n'est pas épargné par ces conflits. Bien au contraire : en développant des relations plus étroites avec des milieux cinéphiles romands – généralement marqués à gauche – et en prenant ses distances avec les professionnels du marché du film – dont les associations faïtières ont leur siège en Suisse alémanique –, il prête le flanc à la critique. À l'intersection de querelles personnelles, de débats idéologiques et de rivalités économiques, le FFL avance en terrain miné.

⁴³ ASCT, 3.1.15, MF12 : V. Beretta à F. Buache, 03.02.1961.

⁴⁴ Cin, CSL001, 35/4 : W. Sautter à V. Beretta, 13.07.1961.

⁴⁵ En 1962, le *Röstigraben* s'incarne notamment à travers le rejet d'une initiative populaire pour l'interdiction des armes atomiques, pourtant acceptée par les cantons romands et le Tessin.

⁴⁶ En poste à Paris depuis 1949, celui-ci est un assidu de festivals de cinéma en Europe et dans le monde. LANDRY Robert, « Gene Moskowitz, 1921-82 », *Film Comment* 19(2), 1983, p. 77.

⁴⁷ « Zurich's supposed jealousy of Locarno, in Italian Switzerland, having a film festival while Zurich, which has the country's sole studio facilities, has none, is a factor of future rivalry. Locarno has been playing a bold game, inviting Communist participation. [...] Beretta admitted that not much help was forthcoming from Swiss distribs and film people either since most film output and distrib is centered in the German Swiss area, and they would like to have the fest in that section rather than in the smaller Italo section ». MOSKOWITZ Gene, « Zurich Calls Locarno "Red" », *Variety*, 02.08.1961, pp. 14-15.

Locarno. Le XVI^e Festival international du film bat son plein. Comme chaque année, le directeur du festival et les notables de la ville ont présenté le film de l'inauguration aux invités et au public. Ils avaient le front peut-être un peu soucieux qu'à l'ordinaire et leurs traits accusaient une fatigue plus grande. C'est que leur festival n'a pas la vie facile, la constant parfois que c'est le cinéma lui-même qui lui fait la vie dure. Et cela les confond.

Patience et ténacité

En quatorze festivals, le Tessin, les communes de Locarno, Minusio et Menello, et l'Association des intérêts de Locarno qui, plus simplement s'appelle « la Pro-Locarno », ont assumé la charge d'un budget de 1,2 million de francs. Pour un canton comme le Tessin, pour des communes à ce point tributaires du tourisme saisonnier, c'est beaucoup, mais pour faire vivre quatorze festivals, c'est peu, si bien que le directeur, notre confrère Vincio Beretta, peut déclarer sans exagérer que « c'est miracle d'avoir tenu avec ces moyens-là ». Mais il ne faut pas laisser se perdre l'occasion de faire des miracles. Si le festival est vivant, c'est grâce à l'enthousiasme et à la ténacité patiente des « vases » : les onze membres du comité exécutif, tous gens de la région.

Le festival n'a pas uniquement des soucis d'argent. Il est critiqué par certains, jaloux par d'autres, mésestimé enfin par ceux, précieusement, qui devraient le soutenir.

L'art et les affaires

Depuis l'hiver dernier, Vincio Beretta est en quête de bons films pour les douze jours du festival. On ne lui accorde pas facilement ceux qu'il convoite. Les producteurs, si les films sont très bons, les réservent pour Berlin, au mois de juin, ou pour Venise, au mois d'août. S'ils sont moins bons, Locarno n'en veut pas. S'ils sont assez bons, les producteurs ou les distributeurs suisses sont réticents car ils ne veulent pas courir le risque de « jouer perdant » sur l'écran d'un festival. Le directeur tente de les convaincre avec le seul argument valable : « Demandez-vous votre film, dit-il. Il aura peut-être un prix à Locarno et s'il n'en a pas, cela se saura moins qu'à Berlin ou Venise... »

Jalouse, Locarno et son festival la sont par les concitoyens d'outre-Gothard qui conçoivent mal que l'on puisse organiser un festival, en Suisse, ailleurs que dans la capitale des affaires ou celle des services administratifs. Critiqué enfin le Festival de Locarno s'étant dit suspecté de sympathies communistes en raison des films de l'État présentés sur son écran. Ceux qui dénoncent ces critiques oublient que le Festival de Berlin invite les films de Berlin-Est, que Venise ne boude pas le cinéma communiste, que Cannes, l'an dernier, organisait une réception en l'honneur de Mme Furtwangler, son hôte le plus remarqué, et que Son-Sebastian projette sur

son écran relativement plus de films que Locarno sur le sien. L'Alliance de Boire, les démocrates italiens, la France de de Gaulle et l'Espagne franquiste n'en accusent pas pour autant leurs festivals de sympathiser avec le bloc communiste. Un peu de confusion, beaucoup de mauvaise foi, des accusations qui ne reposent sur rien et tombent, rien qu'à les regarder d'un peu près, et voilà comment Locarno est victime d'une de ces petites brutes de maccarthysme qui, de temps en temps, secouent la production. Helvétie. Mais le président de ce festival suspect, l'avocat Franco, est catholique conservateur, et cela peut tranquilliser les inquiets.

Cinéastes du dimanche

Délaissent ces préoccupations politiques, Locarno considère les premiers titres de son programme. Pris au hasard : « Une Via difficile » (réalisation Rodolfo Sonego) ou l'année leçon d'une époque et d'un pays — l'Italie, la fin du fascisme, la guerre, l'après-guerre. « Un Singe en Hiver » (France, avec Belmondo et Gabin). « Résurrection » (URSS). « Loulou » (Autriche). « Le Baron de Münchhausen », du prestigieux Karl Zeman, et « Le Piège du Diable » l'un et l'autre (tchécoslovaques). Les États-Unis présentent « War End » (« Le Fin de la Guerre »).

Les Mexicains retiennent l'attention avec le film de Joni Garcia Ascot et Maria Luisa Elío : « Sur le Balcon vide », ils sont mari et femme. Ascot est réalisateur, sa femme scénariste. Leur film a été tourné en quarante jours : les dimanches de l'été, l'automne et l'hiver 1961. Il a été financé par eux ou pour le jour, à l'exception de l'achat de la caméra et de la pellicule, et des frais de laboratoire, couverts par la contribution, en espèces ou en nature, de leurs amis. Coût total de la production : 4000 dollars (17'000 francs suisses). Les décors — intérieurs et extérieurs — sont des décors naturels, les acteurs sont tous non-professionnels, personne — techniciens, interprètes — n'a été rétribué, le film a été tourné en muet, en 16 mm, avec une caméra sans moteur, ce qui limite la durée des plans à 35 secondes au maximum. Un plan monté dure rarement plus de 30 secondes, mais au tournage, il doit normalement être plus long pour être utilisable.

Le film « Sur le Balcon vide » a pour héroïne une jeune femme qui a vécu, enfant, la guerre d'Espagne et s'est réfugiée, après la mort de son père, en France, puis au Mexique. La narration fait alterner le dialogue, le monologue « off ». Revenant dans la maison familiale abandonnée vingt-cinq ans plus tôt, l'héroïne rencontre dans l'escalier l'enfant qu'elle était autrefois et sur un balcon où elle cherche le graffiti laissé par elle : « Papa et maman », elle ne trouve que le vide, l'absence et la mort des êtres aimés. « Sur le Balcon vide » n'est pas un film à la gloire du courage guerrier. C'est le gémissement d'une âme qui erre dans les décombres d'une guerre.

Renée Senn



À plusieurs reprises, Alberto Sordi a été « le comique numéro un » du Festival de Locarno. Cette année, protagoniste du film du Sonego « Une Via difficile » (Italie), il y revient en trépidation.

Héroïne de « Sur le Balcon vide » (Mexique), réalisé entièrement par des réfugiés de la guerre d'Espagne, Gabriela est incarnée, comme les autres personnages, par une actrice non-professionnelle.

La Tchécoslovaquie présente deux films : « Le Piège du Diable » et « Le Baron de Münchhausen ». Ce dernier (entre photo), du prestigieux Karl Zeman, est interrompu par Miloš Kopecký et Jana Brejchová.

Dans la distribution de « Loulou », présenté par l'Autriche, deux « Mondes incendiaires » : Hildegarde Kief et Nadja Tiller (sur notre photo avec la vedette autrichienne le très bon acteur O. E. Hassel).



Locarno, au cœur de l'été tessinois :

un festival qui n'a pas
la vie facile

Les remous du festival sont largement couverts par la presse (ici dans un reportage de *L'Illustré*, 19.07.1962, pp. 34-35). © L'Illustré.

B. « En guerre contre Locarno »⁴⁸ (1961-1962)

« Nous ne sommes pas des McCarthy, car nous ne “recherchons” pas les communistes [...], mais nous commençons à nous rendre compte que, partout, les gens affirment que le Festival de Locarno a une forte inclinaison vers l’Est. »⁴⁹

En avril 1961, la méfiance à l’encontre du festival de Locarno franchit une nouvelle étape lorsque le SLV refuse de lui accorder un soutien financier. En réaction, les organisateur·rices décident de ne pas renouveler leur statut de membre extraordinaire de l’association⁵⁰. Puisque le FFL est reconnu par la FIAPF et la Confédération, ils font valoir que son affiliation auprès de la faïtière des exploitants n’est plus nécessaire⁵¹. Cette décision est une claire tentative d’émancipation vis-à-vis des professionnels du marché du film de la part de Locarno. Malheureusement pour lui, cette décision envenime ses relations avec le SLV, au point qu’Hugo Mauerhofer (chef de la section cinéma) doit intervenir⁵². Le rapport de force joue en faveur des exploitants, qui menacent d’employer des « mesures de rétorsion »⁵³. Penauds, les dirigeants de la manifestation paient finalement leur cotisation et restent dans le rang⁵⁴. S’agissant d’un montant de 65 fr., cette dispute relève bien d’une question de principe.

Deux mois plus tard, au lendemain de son édition 1961, le FFL est la cible d’une nouvelle vague de critiques très acerbes au sujet de son orientation politique. Les attaques se concentrent cette fois-ci sur Vinicio Beretta et prennent une ampleur inédite. Cette campagne anticommuniste est orchestrée par trois figures des milieux du cinéma en Suisse alémanique : Theo Kern (secrétaire et conseiller juridique du SLV), Hans-Ulrich Hug (représentant le *Schweizerischer Filmbund* [voir p. 154] au sein de la Chambre du

⁴⁸ ASCT, 3.1.15, MF12 : V. Beretta à F. Buache, 27.09.1961.

⁴⁹ « Wir seien keine McCarthys, da wir keine Kommunisten “suchen” [...] es komme aber an uns heran, dass man überall geltend mache, das Festival von Locarno hätte einen stark östlichen Trend ». Cin, fonds du *Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband* (CSL011), 266 : PV du conseil d’administration du SLV, 24.02.1962.

⁵⁰ ASCT, 3.1.15, C4 : FFL au FVV, mai 1961.

⁵¹ ASCT, 3.1.15, MF13 : FFL au SLV, 06.04.1961.

⁵² ASCT, 3.1.15, MF13 : H. Mauerhofer au FFL, 18.04.1961.

⁵³ « Gegenmassnahmen ». ASCT, 3.1.15, MF13 : SLV au FFL, 06.05.1961.

⁵⁴ ASCT, 3.1.15, MF13 : FFL au SLV, 23.05.1961.

cinéma) et Rudolf von Graffenried (président du FVV, tout juste renommé *Schweizerischer Filmverleiher-Verband*). Reprenant les propos d'un article du journal ouest-allemand *Film Echo* qui dénonce la tolérance du festival de Locarno vis-à-vis des films provenant du bloc socialiste⁵⁵, Hug lance les hostilités début août en affirmant publiquement que le FFL est orienté, selon lui, « trop à l'Est »⁵⁶.

Un mois plus tard, le SLV écrit au DFI pour le rendre attentif aux « tendances communistes » du festival de Locarno⁵⁷. Informé de ces échanges, Vinicio Beretta réalise que, à travers ces démarches, les distributeurs et les exploitants préparent le terrain en vue de prendre le contrôle de la manifestation et d'en éliminer les « films de l'Est » grâce à la mise en place d'une nouvelle commission de sélection⁵⁸.

Dans un climat politique de guerre froide exacerbé par la construction du mur de Berlin, la suspicion à l'encontre des échanges culturels avec l'Est ne touche pas que Locarno. Par exemple, le violoniste soviétique David Oïstrakh se voit interdit de représentation à Zurich⁵⁹. À Lausanne, le Parti radical reproche au ciné-club (« où se retrouvent plusieurs extrémistes de gauche ») et à la Cinémathèque suisse (« dont le directeur a été souvent mêlé à des activités ou des publications dites communistes ») d'avoir consacré une semaine de projections au cinéma polonais⁶⁰. La volonté des associations professionnelles de limiter la présence à Locarno des démocraties populaires s'inscrit donc dans un environnement de méfiance généralisée.

Le directeur du FFL, Vinicio Beretta, obtient en octobre 1961 un rendez-vous auprès de Hans-Peter Tschudi, le nouveau chef social-démocrate du DFI, qui a succédé au conservateur Philipp Etter⁶¹. Durant cet entretien, le conseiller fédéral appuie l'idée du SLV et du FVV de créer une commission de sélection nationale, qui réunirait les milieux culturels et économiques du cinéma en Suisse, dans un esprit d'apaisement. Pour Vinicio Beretta, qui est pourtant soutenu par le président de la Chambre du cinéma Frédéric Fauquex

⁵⁵ Les griefs de ce périodique, qui est l'organe des exploitants de salles en RFA, portent sur la présence en compétition à Locarno d'un film est-allemand, alors que la Confédération n'entretient pas de relations diplomatiques avec la RDA. AXTMANN Horst, « In Locarno weht Ostwind », *Film Echo*, 29.07.1961, p. 861.

⁵⁶ HUG Hans-Ulrich, « Oestliches, allzu Oestliches », *Der Bund*, 05.08.1961, p. 2.

⁵⁷ « *Kommunitische Tendenzen* ». Cin, CSL011, 266 : PV du conseil d'administration du SLV, 19.09.1961.

⁵⁸ ASCT, 3.1.15, V7 : V. Beretta à F. Landry, 27.09.1961.

⁵⁹ BUOMBERGER Thomas, *Die Schweiz im Kalten Krieg, 1945-1990*, Baden, Hier und Jetzt, 2017, p. 222.

⁶⁰ AFS, E4320C#1995/260#636 : article d'A. C. dans *Le Genevois* (organe radical), 12.10.1961.

⁶¹ Ce changement fait suite à l'arrivée d'un deuxième membre du Parti socialiste suisse au Conseil fédéral. La nouvelle composition du gouvernement (deux radicaux, deux conservateurs chrétiens, deux socialistes et un agrarien) restera inchangée jusqu'en 2003, d'où son appellation de « formule magique ».

et le président du festival Enrico Franzoni (devenu conseiller national en 1959), c'est un désaveu. Cette décision, qu'il interprète comme une hostilité générale outre-Gothard à l'encontre de Locarno, l'encourage à poursuivre son rapprochement en direction de Freddy Buache et de ses autres partisans en Romandie⁶².

Le SLV revient à la charge au cours du mois de novembre en compilant, dans son *Filmpolitische Pressedienst* («service de presse en matière de politique cinématographique»), de nombreux articles de presse défavorables au festival, qui ont été publiés depuis l'arrivée de Beretta à la tête de la commission de sélection. Au moment où se profile l'entrée en vigueur de la loi fédérale sur le cinéma (approuvée dans sa version finale par le Parlement en septembre 1962)⁶³, c'est-à-dire l'opportunité pour le FFL de recevoir enfin des subventions de la part de la Confédération, la démarche est hautement stratégique⁶⁴. Les exploitants, qui désignent les collaborateur-rices du festival (en particulier Freddy Buache) comme des gens «connus pour leur attitude amicale envers le cinéma de l'Est»⁶⁵, demandent clairement à la manifestation de se réorienter «en faveur de la "culture occidentale"»⁶⁶.

Le SLV exige notamment des garanties quant aux jurys internationaux, dont il juge qu'ils penchent trop à gauche depuis plusieurs années. Vinicio Beretta demande alors aux juré-es de la dernière édition de réfuter ces accusations⁶⁷, en leur expliquant qu'il est confronté à des «“macarthystes” suisses allemands»⁶⁸. Choqué-es par les attaques visant le directeur du FFL, tous-tes confirment ne pas avoir d'accointances avec le communisme. S'il ne fait aucun doute que la majorité d'entre eux portent un regard critique sur leur société, aucun-e ne peut raisonnablement être catégorisé-e à l'extrême gauche⁶⁹.

La campagne menée par les exploitants affecte durement Vinicio Beretta, qui écrit à Frédéric Fauquet : «Cette "chasse à l'homme" m'a mis vraiment

⁶² Cin, CSL001, 35/4 : V. Beretta à F. Buache, 03.11.1961.

⁶³ Celle-ci instaure notamment la transformation de la Chambre du cinéma en une Commission du cinéma. Cin, CSL011, 012 : PV de la Chambre du cinéma, 14.12.1961.

⁶⁴ ASCT, 3.1.15, V13 : V. Beretta à l'ACSI, 19.12.1961.

⁶⁵ «Für ihre dem Ostfilm gegenüber betont freundliche Gesinnung [...] bekannt». Cin, FST1-AP-2001 : communiqué du *Filmpolitischer Pressedienst*, novembre 1961.

⁶⁶ ASCT, 3.1.15, C4 : PV de la commission exécutive du FFL, 23.12.1961.

⁶⁷ ASCT, 3.1.15, V2 : V. Beretta à M.-M. Brumagne, 29.12.1961.

⁶⁸ ASCT, 3.1.15, V2 : V. Beretta à G. Moskowit, 12.01.1962.

⁶⁹ Il s'agit, pour les longs-métrages, de Friedrich Dürrenmatt (écrivain suisse), Gideon Bachmann (critique états-unien), Georges Franju (réalisateur français), Carlos Fuentes (scénariste mexicain) et Paolo Stoppa (comédien italien). Pour les courts-métrages : Lotte Eisner (fondatrice et curatrice de la Cinémathèque française), Marie-Magdeleine Brumagne (journaliste) et Gene Moskowitz (voir note 46, p. 146).

dans tous les états [sic]. Après tant d'années de travail au Festival de Locarno – avec des sacrifices très graves et même de caractère matériel –, on est en train de me récompenser d'une bien drôle façon.»⁷⁰ Redoutant d'être lâché par les dirigeants du festival, il assure à tous ses collaborateurs qu'il a «les mains tout à fait propres, surtout politiquement»⁷¹. Il réitère ces propos lors d'une assemblée générale extraordinaire de l'Association de la presse cinématographique suisse (dont il est cofondateur), convoquée après la démission de son secrétaire et trésorier (Hannes Strasser) en signe de défiance envers Beretta.

Les accusations portées contre le directeur du FFL prennent des accents xénophobes en pointant du doigt sa récente naturalisation ainsi que son adhésion au Parti socialiste suisse. Né à Lugano, mais de nationalité italienne, Vinicio Beretta n'a réussi à devenir citoyen helvétique qu'en 1957, après dix ans de procédure⁷². La police fédérale, intriguée par les insinuations qui se multiplient dans la presse, commence à enquêter sur son parcours et ses opinions politiques. Selon un rapport de la police militaire suisse de 1941, Beretta aurait été membre d'une organisation fasciste et aurait effectué son service militaire en Italie durant la Seconde Guerre mondiale⁷³. Les services de renseignement en concluent qu'il n'est clairement pas communiste (puisque'il n'a jamais adhéré au *Partito Operaio e Contadino* tessinois), mais ils poursuivent leur surveillance⁷⁴. Quant au chef du DFI Hans-Peter Tschudi, qui constate une crise de confiance envers le festival, il suspend la collaboration de la Confédération à la transmission d'invitations par la voie diplomatique, acquise de haute lutte un an plus tôt⁷⁵. La campagne de calomnies lancée par le SLV et le FVV parvient donc à remettre en question la confiance accordée par Berne à Locarno.

Les associations professionnelles du marché du film, qui jouissent encore d'une position dominante au sein du champ cinématographique suisse, possèdent une puissante force de frappe médiatique et bénéficient de relais efficaces dans les sphères économiques et politiques. En coordonnant leurs efforts pour nuire à la réputation du festival de Locarno et de celle de son directeur, ils visent à reprendre le contrôle d'un événement qui commençait à peine à s'affirmer comme un espace culturel plus autonome.

⁷⁰ Cin, CSL001, 35/4 : V. Beretta à F. Fauquex, 16.12.1961.

⁷¹ Cin, CSL001, 35/4 : V. Beretta à F. Fauquex, 21.12.1961.

⁷² *Archivio Amministrativo Città di Lugano*: PV du conseil communal du 04.01.1957 (Messaggio Municipale 1364).

⁷³ AFS, E4320B#1971/78#1332 : rapport de la police militaire suisse, 07.08.1941.

⁷⁴ AFS, E4320C#1995/391#1456 : police cantonale tessinoise au Ministère public, 14.12.1961.

⁷⁵ ASCT, 3.1.15, V7 : H.-P. Tschudi à V. Beretta, 22.12.1961.

La crise des missives

À l'international aussi, le FFL subit des déconvenues. Décidant de limiter à nouveau le nombre de festivals en catégorie A, la FIAPF en exclut la manifestation tessinoise. La fédération veut, au grand dam de Vinicio Beretta, convaincre Locarno de devenir une manifestation spécialisée de catégorie C⁷⁶. D'entente avec le représentant de la Suisse au sein de la FIAPF (Oscar Düby), les dirigeants acceptent finalement cette solution, qui consiste pour eux à se consacrer au «jeune cinéma»⁷⁷, en réservant la compétition aux premières œuvres de cinéastes et de cinématographies émergentes. En plus de célébrer des auteurs établis à travers des rétrospectives, Locarno consacre désormais des réalisateur·rices en début de carrière.

Au début de l'année 1962, les attaques contre Vinicio Beretta et le FFL reprennent dans la presse alémanique. Elles sont portées cette fois-ci par le Parti conservateur-chrétien social⁷⁸, et plus particulièrement par son secrétaire général Martin Rosenberger. Rédacteur de la rubrique de politique fédérale du quotidien conservateur *Vaterland*, Rosenberger utilise l'agence de presse de son parti (la *Schweizerische Konservative Korrespondenz* ou SKK) pour diffuser dans une vingtaine de journaux de l'est de la Suisse des articles reproduisant les critiques adressées (en allemand) au FFL depuis l'arrivée de Vinicio Beretta au poste de secrétaire⁷⁹.

Cette stratégie pousse certains membres du comité d'organisation du festival à exprimer des réserves concernant leur partenariat avec Freddy Buache en raison de ses opinions politiques⁸⁰. Alors, le SLV propose d'imposer un «adjudant» au directeur de la manifestation afin que le jury soit composé majoritairement de personnalités du bloc de l'Ouest et de maintenir les «films de l'Est» en minorité⁸¹. Quant au DPF, il n'accepte de reprendre sa collaboration avec Locarno qu'à la condition qu'il renonce à inviter quatre pays avec lesquels la Confédération n'entretient pas de relations diplomatiques : le Nord-Vietnam, l'Albanie, la Corée du Nord et la RDA⁸². Cette liste noire

⁷⁶ ASCT, 3.1.15, V7: V. Beretta à O. Düby, 03.11.1961.

⁷⁷ ASCT, 3.1.15, C15: V. Beretta à F. Gaja, 19.11.1962.

⁷⁸ Le Parti conservateur populaire (1912-1957) adopte ce nom entre 1957 et 1970, avant de devenir le Parti démocrate-chrétien.

⁷⁹ SKK, «Der Filmfestival-Skandal», *Vaterland*, 27.01.1962, s. p.

⁸⁰ ASCT, 3.1.15, C6: PV de la commission exécutive du FFL, 09.02.1962.

⁸¹ Cin, CLS011-265-6: PV du conseil d'administration du SLV, 21.02.1962.

⁸² AFS, E2003A#1974/52#1164: DPF au FFL, 14.02.1962.

relève, selon Hans-Ulrich Hug, de critères «objectifs et neutres»⁸³, c'est-à-dire ceux de la politique extérieure suisse. De fait, ils n'écarteront que des régimes communistes.

Ces tractations génèrent des rumeurs autour de l'édition 1962 du FFL. *Il Lavoratore* (organe tessinois du Parti suisse du travail) accuse par exemple le festival d'avoir refusé un film cubain que le comité de sélection n'a en fait pas encore reçu⁸⁴. En URSS, plusieurs journaux, dont la *Pravda*, affirment que les pays d'Europe de l'Est sont désormais exclus de la manifestation. Embarrassé, le DPF charge son ambassadeur à Moscou de faire savoir que, si Locarno a parfois consacré 50 % de son programme aux «films de l'Est» – une affirmation erronée qui provient du communiqué du SKK –, il rejette désormais les œuvres de propagande et respecte un équilibre entre les blocs⁸⁵.

Dans les coulisses, les difficultés du FFL s'expliquent encore largement par le désintérêt des maisons de production états-uniennes. Comme l'écrit Vinicio Beretta au représentant de la *Motion Picture Association of America* en Suisse: «Toutes les absurdes accusations de procommunisme qui nous sont adressées n'auraient pas raison d'être si les organisations officielles des Pays libres nous aideraient [sic].»⁸⁶ Les invitations du festival restent en effet lettre morte aux États-Unis malgré l'organisation, en 1962, d'une rétrospective dédiée au réalisateur King Vidor. Amer, le directeur résume: «Votre Pays nous laisse dans les mains de quelques petit marchand de films [sic], qui semblent avoir un tiroir-caisse à la place du cerveau et du cœur.»⁸⁷ Selon Gene Moskowitz, les représentants de l'industrie hollywoodienne auraient expliqué à Beretta qu'un film envoyé à Locarno leur rapporte 10 000 dollars, contre 50 000 dollars à San Sebastian et 80 000 dollars à Berlin⁸⁸.

Dans la presse suisse, seul Freddy Landry continue à tenir des comptes réalistes à propos de la part du programme réservée par le FFL aux «films de l'Est» depuis 1959: s'élevant à 22 %, celle-ci est très légèrement inférieure aux 24 % enregistrés à Cannes et aux 25 % comptabilisés à Venise sur la même période⁸⁹. La présence du bloc socialiste dans ces deux festivals ne cause plus de problème majeur. En revanche, les difficultés de Locarno rappellent celles

⁸³ ASCT, 3.1.15, MF14: H. U. Hug (*Schweizerischer Filmbund*) à E. Franzoni, 23.02.1962.

⁸⁴ ASCT, 3.1.15, C6: PV de la commission exécutive du FFL, 09.07.1962.

⁸⁵ AFS, E2003A#1974/52#1164: DPF à l'ambassade suisse à Moscou, 26.02.1962.

⁸⁶ ASCT, 3.1.15, C16: V. Beretta à la MPAA, 16.04.1962.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ MOSKOWITZ Gene, «Locarno Fest Still Ignored by U.S.», *Variety*, 08.08.1962, p. 16.

⁸⁹ LANDRY Freddy, «Le XV^e Festival international du film s'ouvre aujourd'hui à Locarno», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 18.07.1962, p. 1.

des *Westdeutsche Kurzfilmtage* d'Oberhausen, où, après plusieurs éditions de *Weg zum Nachbarn* (voir voir p. 121), les relations se tendent entre les deux Allemagnes. Un an après la construction du mur de Berlin, la décision du land de Nordrhein-Westfalen d'exclure la RDA de ce festival entraîne un boycott de la part des pays satellites, qui n'y envoient aucun film⁹⁰. Quelques mois plus tard, peu avant la crise des missiles cubains, le festival de San Sebastian, en Espagne franquiste, renonce lui aussi à lancer des invitations de l'autre côté du rideau de fer.

En Suisse, malgré les mises au point de Freddy Landry, le *Schweizerischer Filmbund* (qui rassemble de nombreuses organisations pédagogiques, confessionnelles ou féminines actives dans le domaine du cinéma)⁹¹, appuyé par le *Schweizerische Verband zur Förderung der Filmkultur* (voir p. 118), repartent à l'assaut contre les « films de l'Est », en publiant une tribune dans la *NZZ*⁹². Cette fois-ci, Martin Schlappner réagit en reconnaissant l'existence d'une défiance à l'encontre du festival de Locarno, mais en défendant la nécessité de faire découvrir ces œuvres au public helvétique. Plus encore, il balaie les insinuations politiques à propos des jurées de l'édition 1960 – dont il faisait partie – en expliquant que les hostilités ont été lancées par la presse corporatiste ouest-allemande, vexée qu'aucun film de la RFA ne soit récompensé par le FFL en 1961⁹³. Cet ancien adversaire de Vinicio Beretta, qui n'a pas hésité quelques mois plus tôt à s'en prendre à la Cinémathèque suisse et l'Association des critiques de cinéma suisse, met de l'eau dans son vin et tente de calmer le jeu⁹⁴. Après avoir participé au festival et fréquenté ses organisateur-rices, il revoit peu à peu son jugement.

Quant aux exploitants, ils demeurent inflexibles. Alors que commencent à circuler outre-Gothard des noms pour constituer à Locarno une nouvelle commission de sélection plus conforme à leurs attentes⁹⁵, le SLV menace de créer son propre festival à Zurich au cas où ses souhaits ne seraient pas

⁹⁰ Cette débâcle bénéficie au festival de Mannheim, qui programme plusieurs « films de l'Est ». KÖTZING Andreas, *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954-1972*, Göttingen, Wallstein, 2013, pp. 154-181 et 267-271.

⁹¹ Il s'agit par exemple de la *Schweizerische Lehrerverein*, du *Schweizerische Katholische Frauenbund* et du *Schweizer Schul- und Volksskino*. GERBER Adrian, « Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie » : *Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908-1972*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2010, pp. 34-36.

⁹² SCHLAPPNER Martin, « Politische Diskussionen um das Filmfestival von Locarno », *NZZ*, 02.03.1962, p. 9.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ HAHO, « Dr. Schlappner, das "trojanische Pferd in Schwaben" und die "Andere Zeitung" », *Vorwärts*, 02.03.1962, p. 5.

⁹⁵ ASCT, 3.1.15, C6 : PV de la commission exécutive du FFL, 02.04.1962.

respectés⁹⁶. Le directeur leur rappelle que, depuis sa création, le FFL a coûté au Tessin 1,2 million de francs suisses, «c'est-à-dire une somme énorme pour un Canton petit et pauvre comme le nôtre»⁹⁷. En brandissant le spectre d'une manifestation concurrente, les associations professionnelles jouent l'intimidation, sachant que les milieux politiques, culturels et économiques zurichois seraient prêts à appuyer une telle initiative plus ouverte aux films occidentaux et au cinéma commercial. Le FFL est alors dos au mur.

Confronté en Suisse à un manque de confiance de la part de l'administration fédérale et à de multiples prises de position hostiles dans les milieux du cinéma, le festival de Locarno fait également face au désintérêt des majors d'Hollywood et à sa dégradation au sein du système de classification de la FIAPF. Le seul soutien dont bénéficie Vinicio Beretta provient de personnalités issues des milieux cinéphiles, comme Freddy Buache, Freddy Landry et désormais Martin Schlappner. Quelles que soient leurs véritables motivations, tous ses partenaires ont conscience au printemps 1962 que, comme Cuba, Locarno s'apprête à connaître un moment de bascule.

Tutelle ou censure ?

Après le décès au mois de mars 1962 du président de la section cinéma Hugo Mauerhofer, qui a arbitré tant bien que mal les différends du festival et du SLV, une commission de sélection dite nationale voit le jour à Locarno. Elle rassemble quatre Tessinois – Vinicio Beretta, Bixio Candolfi, Fernando Gaja (avocat) et Bruno Pedrazzini (professeur à l'École normale de Locarno et président de la Nouvelle Société helvétique) – et trois Alémaniques – Willy Hohl (du SLV), Hans-Ulrich Hug et Martin Schlappner. Composée de manière à «donner des "garanties" à certains milieux suisses alémaniques», elle témoigne selon Freddy Landry d'un «fédéralisme bien compris, qui n'accorde aucune place aux Romands»⁹⁸.

Les membres de la commission décident d'instaurer des quotas pour les longs-métrages en compétition : quatre pour l'Italie, trois pour les États-Unis, deux pour la France ainsi que pour la Grande-Bretagne, l'Allemagne de l'Ouest

⁹⁶ ASCT, 3.1.15, MF13 : V. Beretta à l'ACSI, 06.04.1962.

⁹⁷ ASCT, 3.1.15, MF13 : V. Beretta à Anton Hollenstein (cinéma Excelsior), 28.07.1962.

⁹⁸ LANDRY Freddy, «Le XV^e Festival international du film s'ouvre aujourd'hui à Locarno», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 18.07.1962, p. 1.

et l'Union soviétique, et un seul pour les autres pays⁹⁹. Si leurs rapports de travail n'en précisent pas la raison, les sélectionneurs écartent en fin de compte cinq films venus d'Europe de l'Est¹⁰⁰. En sus, Vinicio Beretta renonce à organiser une exposition de dessins de Sergueï Eisenstein, une initiative qui, selon lui, «déchaînerait contre nous les milieux suisses allemands»¹⁰¹.

Sous les auspices de cette commission censée protéger le festival des influences communistes, la présence de «films de l'Est» à Locarno ne fait pas de vague. La presse généraliste s'enthousiasme même pour l'*opus magnum* du Tchécoslovaque Karel Zeman, *Le Baron de Crac* («*Baron Prásil*»), qui mêle images animées et comédien-nes en chair et en os. Comme dans les œuvres de Jiří Trnka (voir pp. 101-102), les influences occidentales du réalisateur (Gustave Doré et Georges Méliès) ravissent les journalistes suisses, qui estiment que ce chef-d'œuvre ne contient aucune trace d'idéologie, mais uniquement de l'art à l'état pur¹⁰². Constatant que les films tchécoslovaques – non seulement *Le Baron de Crac* mais aussi *Le Piège du diable* («*Dáblova past*») de František Vlácil – dominant assez largement la compétition cette année, Vinicio Beretta s'agace du «ridicule équilibre politique» que sont chargés de faire respecter les programmeurs¹⁰³.

Plus généralement, au Tessin, la presse est amère contre «l'ingérence suisse allemande» à Locarno¹⁰⁴. Citant le *Corriere della Sera*, l'*Eco di Locarno* évoque «une résurgence de petit maccarthysme»¹⁰⁵. La référence au sénateur états-unien est omniprésente dans la presse étrangère pour pointer du doigt l'incompétence d'une commission de sélection ayant accouché d'un programme dépeint comme médiocre. En Suisse romande également,

⁹⁹ Malgré l'instauration de cette nouvelle règle, la Tchécoslovaquie présente au final deux longs-métrages en programme principal.

¹⁰⁰ Il s'agit de trois courts-métrages polonais (*Hidraulicky* et *Les Nœuds*) et bulgare (*Les Longues Oreilles*), ainsi que de deux longs-métrages tchécoslovaque (*Les héros ne devraient pas mourir*) et roumain (*Poste restante*). Seul le réalisateur de ce dernier (Gheorghe Vitanidis) a pu être identifié dans le cadre de cette recherche. ASCT, 3.1.15, MF14: rapports de la commission de sélection, 21-23.06.1962.

¹⁰¹ ASCT, 3.1.15, V2: V. Beretta au British Film Institute, 20.04.1962.

¹⁰² Projeté par la suite aux festivals de Londres (1962), d'Annecy (1963), et aux Rencontres internationales du film pour la jeunesse à Cannes (1964), le long-métrage est distribué en Suisse en 1963, puis ressort en 1966 tout en étant régulièrement au programme de plusieurs ciné-clubs et de la télévision suisse jusqu'en 1973.

¹⁰³ ASCT, 3.1.15, MF14: V. Beretta à B. Candolfi, 11.08.1962.

¹⁰⁴ VOLONTERIO Guglielmo, «Il Festival di Locarno e il buon nome della Svizzera», *Schweizer Film Suisse* 8, 1962, p. 22.

¹⁰⁵ «Un rigurgito di piccolo maccartismo». «Concluso un Festival che farà molto discutere», *Eco di Locarno*, 31.07.1962, p. 2.

le ressenti est énorme contre la tutelle imposée à Locarno pour « des raisons extra-cinématographiques »¹⁰⁶.

Face à l'unanimité latine contre une situation dont il est en bonne partie responsable, Hans-Ulrich Hug reconnaît que cette commission « a sans doute permis d'apaiser le climat politique », mais qu'elle n'a pas vraiment réussi à présenter des films de qualité¹⁰⁷. De quoi renoncer à des critères de sélection idéologiques ? La réalité est plus complexe. Ni en Suisse ni à l'étranger, la presse n'est dupe des intentions des professionnels du marché du film, qui ont affaibli le FFL en espérant le transposer en Suisse alémanique¹⁰⁸. Dans le magazine *L'Illustré*, la journaliste Renée Senn résume bien le ressenti de la Suisse romande face à ces agissements :

« Jalousés, Locarno et son festival le sont par les concitoyens d'outre-Gothard qui conçoivent mal que l'on puisse organiser un festival en Suisse, ailleurs que dans la capitale des affaires ou celle des services administratifs. Critiqué enfin : le Festival de Locarno s'étonne d'être suspecté de sympathies communistes en raison des films de l'Est présentés sur son écran. [Pourtant,] l'Allemagne de Bonn, les démos-chrétiens italiens, la France de De Gaulle et l'Espagne franquiste n'en accusent pas pour autant leurs festivals de sympathiser avec le bloc communiste. Un peu de confusion, beaucoup de mauvaise foi, des accusations qui ne reposent sur rien, et tombent, rien qu'à les regarder d'un peu près, et voilà comment Locarno est victime d'une de ces petites crises de maccarthysme qui, de temps en temps, secouent la prudente Helvétie. Mais le président de ce Festival suspect, l'avocat Franzoni, est catholique-conservateur, si cela peut tranquilliser les inquiets. »¹⁰⁹

Politiquement, les associations professionnelles remportent une victoire importante en obtenant la création à Locarno, avec le feu vert de l'administration fédérale, d'une commission de sélection nationale. Néanmoins, la critique de cinéma en Suisse et à l'étranger s'accorde pour dénoncer leur mainmise sur la programmation d'un festival dont la réputation s'est bâtie sur son indépendance par rapport aux milieux politiques. À ce titre, la tribune la plus retentissante provient d'un journaliste dont l'expertise est unanimement reconnue d'un côté comme de l'autre de la Sarine, et qui fait lui-même partie

¹⁰⁶ VOUILLAMOZ Raymond, « Niveau artistique moyen au XV^e Festival du film de Locarno », *Construire*, 15.08.1962, p. 5.

¹⁰⁷ « *Das politische Klima [wurde] fraglos entschärft* ». HUG Hans-Ulrich, « XV. Internationales Filmfestival von Locarno », *Der Bund*, 02.08.1962, p. 6.

¹⁰⁸ MOSKOWITZ Gene, « Locarno Fest Still Ignored by U.S. », *Variety*, 08.08.1962, p. 16.

¹⁰⁹ SENN Renée, « Un festival qui n'a pas la vie facile », *L'Illustré*, 19.07.1962, p. 34.

des sélectionneurs : Martin Schlappner. Au terme de l'édition 1962, il revient sur tous les reproches adressés au FFL et siffle la fin du match entre Suisse romande et Suisse alémanique.

Recomposition des fronts

Désormais, Schlappner ne s'exprime plus seulement en tant que figure tutélaire de la critique de cinéma, mais également en tant que proche du festival. Non, écrit-il dans la *NZZ*, le FFL n'accueille pas davantage de « films de l'Est » que les autres festivals internationaux. Non, poursuit-il, les organisateur·rices n'ont jamais invité de juré·e venu·e d'un pays socialiste. Oui, les productions envoyées à Locarno par ces régimes sont de meilleure qualité, et c'est pourquoi elles y remportent davantage de récompenses. Oui, conclut-il enfin, les distributeurs helvétiques devraient lui mettre à disposition de meilleures œuvres pour remédier à la situation. Dans cet article, tout en défendant la mission politique de la commission, le pape de la critique suisse en déplore la composition inégalitaire et regrette les tentatives des professionnels de la branche pour « éloigner le festival de Locarno et l'installer à Zurich ou à Lucerne »¹¹⁰. Cette intervention en faveur du FFL dans l'un des plus influents journaux du pays entraîne un soulagement inespéré pour Vinicio Beretta, qui est très touché par la prise de parole de celui qu'il désigne comme un nouvel ami¹¹¹.

Dans un premier temps, les esprits s'apaisent. Mais dix jours plus tard, par la voix de Werner Sautter (voir p. 68), les distributeurs et les exploitants usent de leur droit de réponse pour défendre le bien-fondé de la commission. Selon Sautter, le véritable objectif des professionnels de la branche ne consiste pas à corriger le « penchant très marqué à gauche » du Festival, mais à surveiller sa collaboration avec les pays du bloc de l'Est, qui importent des films en contournant le FVV¹¹². Sautter, qui reprend un argumentaire hérité de la défense nationale spirituelle, critique l'habitude prise par le FFL de s'adresser directement à l'étranger pour obtenir des films : « Les organisations cinématographiques étrangères, qu'elles soient publiques

¹¹⁰ « *Das Festival von Locarno wegzuholen und es in Zürich oder in Luzern anzusiedeln* ». SCHLAPPNER Martin, « Die Notwendigkeit einer Reorganisation des Filmfestivals Locarno », *NZZ*, 31.07.1962, p. 5.

¹¹¹ ASCT, 3.1.15, C15 : V. Beretta à E. Franzoni, 10.08.1962.

¹¹² « *Neigung nach stark links* ». SAUTTER Werner, « Zur Reorganisation des Locarneser Filmfestivals », *NZZ*, 24.08.1962, p. 17.

ou privées, tentent toujours d'imposer leur volonté [ce qui consiste en une] ingérence étrangère. »¹¹³ Derrière cette rhétorique protectionniste, les associations professionnelles laissent transparaître leur frustration d'avoir été écartées du bon fonctionnement du festival de Locarno à la fin des années 1950.

À Berne, face aux accusations d'intrusion alémanique au Tessin, la Chambre du cinéma se sent obligée de rappeler aux dirigeants que leur événement n'a « pas de caractère officiel, dans le sens d'officialité fédérale, [que ce n'est pas] un festival d'État [puisqu'il jouit d'une totale] liberté d'action. Dans le domaine artistique et culturel, ce serait le comble si l'on arrivait à une organisation officielle fédérale pour préparer cette grande manifestation cinématographique »¹¹⁴.

S'accommodant de cette position, Vinicio Beretta fait le dos rond face à Frédéric Fauquex¹¹⁵. Car, au même moment, le FFL espère obtenir un siège au sein de la future Commission fédérale qui doit accompagner l'entrée en vigueur d'une première loi sur le cinéma en 1963. Cette nouvelle entité, qui remplace la Chambre du cinéma (existant depuis 1938), a pour but d'encourager la collaboration entre les milieux concernés et de conseiller les autorités, notamment sur l'octroi de subventions fédérales. Composé de vingt-cinq membres désigné-es par le gouvernement, cet organe réunit à égalité dix-huit représentant-es des associations culturelles et économiques¹¹⁶, aux côtés de deux délégués de l'Association suisse des réalisateurs et de trois porte-parole des intérêts publics¹¹⁷. Siéger au sein de cette commission représenterait pour le Festival une certaine garantie de stabilité politique (voire

¹¹³ « *Ausländische Filmorganisationen, seien sie nun staatlicher oder privater Natur, stets versuchen, ihren Willen durchzusetzen [was in einer] fremde Einmischung [besteht]* ». *Idem*.

¹¹⁴ ASCT, 3.1.15, V2: F. Fauquex à V. Beretta, 13.08.1962.

¹¹⁵ ASCT, 3.1.15, V2: V. Beretta à F. Fauquex, 17.08.1962.

¹¹⁶ Pour le premier groupe : *Schweizerischer katholischer Volksverein* (Eugen Vogt), *Schweizerischer evangelischer Kirchenbund* (Charles Bauer), *Schweizerische Arbeiterbildungs-Zentrale* (Bruno Muralt), Association de la presse cinématographique suisse (René Dasen), *Schweizer Schul- und Volkskino* (Milton Ray Hartmann), *Vereinigung Schweizerischer Filmklubs* (Max Gammeter), *Schweizerscher Filmbund* (H.-U. Hug), *Bund Schweizerischer Frauenvereine* (Marga Karbe-Zürcher) et *Schweizerischer Katholischer Frauenbund* (Schmid-Aff.). Pour le second : *Verband Schweizerischer Filmproduzenten* (Max Dora, Ernst Etter et Charles-Georges Duvanel), FVV (Bertrand Liechti, W. Sautter et G. Padlina), SLV/ACSR (T. Kern, W. Robert Weber et Edmond Zeltner). MOESCHLER Olivier, *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du « Nouveau cinéma suisse », 1963-1970: contribution à une sociologie de l'innovation artistique*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2008, p. 1393.

¹¹⁷ Conférence des directeurs cantonaux de l'instruction publique, conférence des directeurs cantonaux de police et Pro Helvetia.



L'internationalité du festival est figurée à travers la ville par les drapeaux des pays participants (ici devant l'entrée du parc du Grand Hôtel en 1960). © Locarno Film Festival.

financière), après deux années de profonde remise en question, ainsi qu'une reconnaissance institutionnelle de leur travail sur plan culturel.

Au sein des milieux cinéphiles, la quasi-unanimité suscitée par la commission de sélection nationale met, dans une certaine mesure, les professionnels de la branche sur la défensive. Même en Suisse alémanique, des critiques commencent à admettre que l'idéologie ne représente pas forcément le critère le plus pertinent pour constituer un programme artistique de qualité, ni pour contribuer au rayonnement de la Suisse dans le monde. Malgré les polémiques, l'idée que le FFL puisse concourir au développement d'une culture cinéphile dans le pays en ouvrant une fenêtre sur d'autres réalités cinématographiques fait son chemin.

C. (Re)nouveau cinéma (1963-1966)

« Il est indéniable que le meilleur cinéma vient actuellement des pays de l'Est (Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie) et non plus d'Occident (à part l'Italie et la Grande-Bretagne). »¹¹⁸

Avec l'entrée en vigueur de la première loi nationale sur le cinéma, l'année 1963 s'ouvre sous de nouveaux auspices pour le festival de Locarno. Cet article constitutionnel fournit enfin une base légale à la Confédération pour soutenir les institutions, les organisations et les manifestations promouvant le 7^e art en Suisse. La Cinémathèque reçoit par exemple une subvention de 35 000 fr. En revanche, elle ne parvient pas à obtenir un siège au sein de la nouvelle Commission fédérale du cinéma, contrairement au FFL, qui y est représenté par son nouveau président Fernando Gaja, juge à la Cour d'appel de Lugano (voir p. 349). Cette nomination marque une nouvelle étape dans l'institutionnalisation de Locarno.

Malgré cette reconnaissance au niveau national, et compte tenu des tensions politiques des années précédentes, Vinicio Beretta élabore sa première demande de subvention avec prudence¹¹⁹. Il sollicite notamment les conseils de Luc Boissonnas, directeur de Pro Helvetia et président du comité culturel de la Commission du cinéma¹²⁰. Au terme de ces échanges, le directeur demande 50 000 fr. à la Confédération¹²¹ : il en récolte 20 000. Cette somme, qui représente un cinquième de ses subventions, se situe en dessous des 25 000 fr. accordés par le canton du Tessin et des 31 000 fr. fournis par Pro Locarno¹²². Espérant, à l'avenir, recevoir davantage de soutien fédéral, le directeur souligne l'année suivante que le budget de Locarno est vingt fois inférieur à celui de Berlin, dix-sept fois inférieur à celui de Venise et quinze fois inférieur à celui de Cannes¹²³. Ce nouvel apport financier est toutefois bienvenu, puisqu'il permet, entre autres, à la manifestation de faire face à l'augmentation de ses frais d'hospitalité et de prospection des films hors d'Europe.

¹¹⁸ « Démission du directeur du Festival de Locarno », *L'Impartial*, 17.03.1966, p. 14.

¹¹⁹ Entreprise au printemps, la démarche consiste en une simple lettre adressée au chef de la section cinéma du DFI, Oscar Düby, qui remplace Hugo Mauerhofer.

¹²⁰ ASCT, 3.1.15, C15 : V. Beretta à F. Gaja, 21.04.1963.

¹²¹ ASCT, 3.1.15, V13 : V. Beretta à O. Düby, 13.02.1964.

¹²² ASCT, 3.1.15, K1 : comptes de l'édition 1963.

¹²³ AFS, E3011A#1980/108#911 : FFL à la section cinéma, 01.08.1964.

La création de la Commission fédérale du cinéma, qui remplace la Chambre du cinéma, donne davantage de pouvoirs au Département fédéral de l'intérieur (notamment en matière d'importations des films), et ce, au détriment des associations professionnelles. Ces dernières craignent aussi de voir certaines de leurs prérogatives remises en cause par la promulgation en décembre 1962 d'une nouvelle loi sur les cartels¹²⁴. Accaparés par la défense de leurs intérêts face à ces transformations politiques et institutionnelles, et toujours empêtrés dans des conflits internes sur le prix de location des films, les distributeurs et les exploitants n'ont plus pour priorité de dicter leur loi au FFL¹²⁵. La demande d'adhésion du Festival au SLV est d'ailleurs acceptée par ce dernier, à condition que la commission de sélection nationale soit reconduite. Le principal opposant à Vinicio Beretta (Hans-Ulrich Hug) y est remplacé par René Dasen, représentant de l'Association cinématographique suisse romande (équivalent francophone du SLV). L'année 1963 semble donc annoncer une accalmie des conflits entre Locarno et les professionnels de la branche.

Travailler sa détente

Malgré l'énergie déployée par Vinicio Beretta pour obtenir davantage de films états-uniens (voir p. 321), l'industrie hollywoodienne continue à bouder le festival. Le directeur insiste pourtant sur l'importance stratégique de leur présence au Tessin : « Comme vous le savez, les pays de l'Est ne nous font aucune difficulté, mais, au contraire, ils nous envoient toutes les années de bons films et des délégations. »¹²⁶ Faute d'arguments commerciaux, et agacé que les États-Unis demeurent « le seul grand pays occidental qui ne participe pas » au FFL¹²⁷, Beretta tente de convaincre ses interlocuteurs sur le terrain politique :

« Pour parler en toute franchise – et je vous le dois – je comprends très mal comment les États-Unis d'Amérique participent officiellement à des

¹²⁴ Celle-ci stipule que la limitation de la concurrence est illégale en Suisse, sauf lorsqu'il s'agit de défendre des intérêts supérieurs (« *überwiegende schutzwürdige Interessen* ») tels que l'indépendance de la programmation des salles de cinéma, sans porter atteinte à la liberté du commerce et de l'industrie. BIRCHMEIER Wilhelm, *Bundesgesetz über das Filmwesen: Kommentar*, Zurich, Polygraphischer Verlag, 1964, p. 119.

¹²⁵ AFS, E3011A#1979/105#50: PV de la commission économique de la Commission du cinéma, 17.11.1965.

¹²⁶ ASCT, 3.1.15, MF14: V. Beretta à United Artists, 10.06.1963.

¹²⁷ Quelques films états-uniens figurent bien au programme du festival, mais aucun représentant officiel du pays ou de son industrie cinématographique ne se rend sur place. ASCT, 3.1.15, V11: V. Beretta au DPF, 15.08.1963.

manifestations qui se tiennent dans [sic] l'Espagne fasciste (San Sebastian) et en Union soviétique (Moscou), en se refusant en même temps de marquer officiellement leur présence à une manifestation qui a lieu dans un pays libre et depuis des siècles démocratique [sic]. »¹²⁸

Après avoir brossé les majors dans le sens du poil durant des mois en insistant sur la proximité idéologique entre Berne et Washington¹²⁹, le directeur du FFL obtient finalement la venue de l'ambassadeur états-unien et d'un représentant de la *Motion Picture Export Association* à Locarno pour la première fois en 1964.

À rebours de ce (timide) rapprochement entre le festival de Locarno et Hollywood, de nombreuses autres manifestations cinématographiques comme Sorrento, New York et surtout Pesaro, concentrent plutôt leurs efforts en direction des régions extra-occidentales. Alfred Bauer tente par exemple d'ouvrir les portes de la Berlinale à de nouveaux pays à travers une section informative¹³⁰, tandis que, à San Sebastian, le directeur du festival (et de la Cinémathèque espagnole) prend certaines libertés par rapport aux recommandations de Madrid en invitant les pays du bloc socialiste¹³¹. Les échanges reprennent également entre les deux Allemagnes à Oberhausen¹³².

Au-delà de l'apaisement des tensions géopolitiques de la guerre froide, le circuit des festivals est en pleine transformation. Par exemple, à partir de 1964, Porretta Terme se dote d'une présidence collective et Cannes renonce à l'attribution de sa Palme d'or tout en développant une Semaine de la critique¹³³. Plus globalement, un phénomène de fond traverse toutes les grandes manifestations cinématographiques : leur autonomisation vis-à-vis des autorités politiques et leur prise de distance avec les logiques commerciales¹³⁴. Cette crise du modèle traditionnel, caractérisée par des appels à la démocratisation de la part des cinéphiles, permet l'adoption de

¹²⁸ ASCT, 3.1.15, C17 : V. Beretta à la MPS US Information Agency, 15.08.1963.

¹²⁹ ASCT, 3.1.15, C21 : V. Beretta à la MGM et 20th Century Fox, 07.01.1964.

¹³⁰ PISU Stefano, *Il xx secolo sul red carpet...*, pp. 268-269.

¹³¹ TUDURI Jose Luis, *San Sebastián: un Festival, una Historia (1953-1966)*..., pp. 168 et 207.

¹³² Ce rapprochement vaut toutefois au festival d'être dénoncé par le ministre de l'Intérieur Hermann Höcherl (du *Christlich-Soziale Union in Bayern*) comme un « festival rouge ». KÖTZING Andreas, *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954-1972*, Göttingen, Wallstein, 2013, p. 253.

¹³³ BOARINI Vittorio et BONFIGLIOLI Pietro (a cura di), *La Mostra internazionale del cinema libero (1960-1980)*, Venise, Marsilio, 1981, pp. 16-18.

¹³⁴ PISU Stefano, *Il xx secolo sul red carpet...*, pp. 247-294.

critères de sélection et d'évaluation plus artistiques et moins diplomatiques. Mais ces réflexions ne sont pas encore à l'ordre du jour au Tessin.

À Locarno, où la commission de sélection nationale est reconduite en 1963, la proportion de « films de l'Est » au programme atteint son niveau le plus bas depuis cinq ans (16 %). L'anticommunisme reste alors très présent dans le débat public, quelques mois après les premières marches de Pâques contre l'armement atomique. Cette atmosphère se manifeste dans le domaine culturel à l'occasion de la venue en Suisse des Chœurs de l'Armée rouge et de l'organisation au festival d'une rétrospective dédiée à Andrzej Munk¹³⁵. Le réalisateur polonais, décédé en 1961, reçoit aussi une mention spéciale pour l'ensemble de son œuvre à Cannes, ce qui n'empêche pas le président du FFL, Fernando Gaja, de vouloir plutôt rendre hommage à l'œuvre (plus consensuelle en Suisse) de Jiří Trnka¹³⁶. Sous la pression du SLV, Vinicio Beretta renonce la même année à intégrer le cinéaste tchécoslovaque Jiří Weiss dans son jury « pour ne pas passer injustement une fois de plus, pour un “dangereux communiste” »¹³⁷. Toutefois, cette décision vexe Prague, qui menace de boycotter le festival¹³⁸. Le directeur choisit finalement, après avoir consulté les autorités fédérales, d'inviter pour la première fois de son histoire une personnalité venue de l'autre côté du rideau de fer au sein du jury international (voir p. 332).

Encore affecté par la campagne de diffamation dont il a été victime, Vinicio Beretta multiplie les précautions. Il refuse par exemple un film chinois de propagande intitulé *Les agresseurs américains doivent quitter le Vietnam*¹³⁹, et transmet une compilation d'articles de presse favorables au festival à Oscar Düby (nouveau chef de la section cinéma), en soulignant que très peu proviennent de « journalistes d'“extrême gauche” »¹⁴⁰. Le directeur propose également (en vain) à Hans-Ulrich Hug de réintégrer la commission de sélection, quelques semaines après une réunion du *Schweizerische Verband zur Förderung der Filmkultur* sur la projection en Suisse des « films de l'Est »¹⁴¹. Lors de cette rencontre, le SLV affirme avec un certain aplomb n'avoir jamais édicté la moindre interdiction à ses membres, mais

¹³⁵ ASCT, 3.1.15, MF17 : V. Beretta à F. Buache, 22.04.1964.

¹³⁶ Cin, CSL001, 34/4 : correspondance entre V. Beretta et F. Buache, fin 1963-début 1964.

¹³⁷ ASCT, 3.1.15, V11 : V. Beretta à O. Düby, 27.05.1963.

¹³⁸ ASCT, 3.1.15, C18 : M. Stierli à V. Beretta, 24.05.1963.

¹³⁹ AFS, E4320C#1995/391#1456 : mémo de la police fédérale, 12.08.1965.

¹⁴⁰ ASCT, 3.1.15, V13 : V. Beretta à O. Düby, 29.12.1964.

¹⁴¹ Hans-Ulrich Hug motive son refus par la charge de travail liée à son élection au conseil municipal de Berne. ASCT, 3.1.15, MF14 : H.-U. Hug à V. Beretta, 09.03.1964.

seulement émis des recommandations afin d'éviter que « les fossoyeurs de notre démocratie [n'exercent] une influence idéologique sur les masses »¹⁴².

Les menus succès remportés par le FFL dans ses relations avec les institutions cinématographiques du bloc de l'Est et celles des États-Unis semblent indiquer un apaisement du climat délétère entourant Locarno. Mais Vinicio Beretta continue de naviguer à vue : ces changements sont-ils conjoncturels ou résultent-ils simplement d'une attitude plus prudente de sa part ? Les recompositions qui commencent à prendre forme au sein du circuit des festivals et les évolutions de la guerre froide jouent, en tout cas, un rôle prépondérant.

Retournement critique

Avec la détente qui succède aux crises du mur de Berlin et des missiles cubains, la nature des films sélectionnés et primés à Locarno change. Dix ans après la mort du Petit Père des peuples, le cinéma du dégel s'impose dans les festivals occidentaux, en particulier lors de la remise en 1962, à Venise, du Lion d'or à *L'Enfance d'Ivan* (« *Ivanovo detstvo* »), premier long-métrage d'Andreï Tarkovski. Les films des *chestidessiatniki* (« soixantards » ou « ceux des années 1960 ») programmés au FFL suscitent un immense intérêt de la part de la critique, y compris en Suisse, où Walter Weideli se réjouit par exemple qu'« on n'y célèbre aucunement le marxisme militant, ni les vertus de la machine, ni les lendemains qui chantent de la Révolution. Les héros vont même jusqu'à se moquer gentiment d'eux-mêmes, de leurs théories qui ne collent pas toujours sur [sic] la réalité, des lois apprises qui ne coïncident pas nécessairement avec les réalités vécues »¹⁴³.

Après s'être insurgée pendant des années contre la propagande diffusée par les « films de l'Est », la presse helvétique se plaît désormais à analyser le climat sociopolitique de l'autre côté du rideau de fer à travers ces œuvres qui abandonnent les « clichés du cinéma stalinien »¹⁴⁴. Tout aussi politiques mais beaucoup moins doctrinaires, ces longs-métrages fascinent. Cette libéralisation est surtout incarnée par la Nouvelle Vague tchécoslovaque (« *Nová vlna* »), qui aborde avec un style critique et novateur plusieurs sujets tabous.

¹⁴² « Wir haben nicht die geringste Lust, den Totengräbern unserer Demokratie bei der ideologischen Massenbeeinflussung Vorspanndienste zu leisten ». Cin, CSL011, 271 : PV de l'Assemblée générale du SLV, 26.05.1964.

¹⁴³ WEIDELI Walter, « Festival international du film à Locarno », *Journal de Genève*, 04.08.1961, p. 11.

¹⁴⁴ POUX Claude, « Le XVII^e festival du film de Locarno », *Journal de Genève*, 08.08.1964, p. 15.

Prix du jury à Cannes, *Un jour un chat* («Az prijde kocour») de Vojtěch Jasný, met par exemple en scène un félin portant des lunettes magiques, capables de révéler la vraie nature des gens. Ce conte surréaliste est salué par les chroniqueur-euses du journal *L'Impartial* comme une satire dont l'originalité tranche avec «la tradition "tragico-épico-guerrière" à laquelle nous ont habitués les films de l'Est»¹⁴⁵. La Tchécoslovaquie brille à Locarno grâce à plusieurs longs-métrages au ton similaire, mais aussi avec des œuvres qui renouvellent le traitement cinématographique de l'Holocauste à travers des personnages ambigus, confrontés à des choix moraux, tels que *Transport du paradis* («Transport z ráje») de Zbyněk Brynych – Voile d'or en 1963 – et *Diamants de la nuit* («Démanty noci») de Jan Němec.

La sensibilité et la drôlerie de films comme *Petites Perles au fond de l'eau* («Perlicky na dne») – cinq courts-métrages réalisés en 1965 par un groupe de jeunes réalisateur-rices tout juste diplômé-es de la Faculté du cinéma et de la télévision de Prague – font mouche même en Suisse alémanique¹⁴⁶. *L'As de pique* («Cerný Petr») marque particulièrement les esprits par l'emploi d'un ton ironique pour évoquer le quotidien de la jeunesse tchécoslovaque¹⁴⁷. Pour toute une partie de la critique suisse, le réalisateur Miloš Forman «a réussi tout ce que le jeune cinéma des autres pays cherche, finalement, à tâtons»¹⁴⁸. Son influence est telle que, lorsque Freddy et Micheline Landry s'associent à de jeunes réalisateurs romands pour créer une société de production¹⁴⁹, iels la nomment Milos Films en hommage au cinéaste.

De la même manière, le jeune cinéma polonais et hongrois séduit le public avec un style moderne qui «se détache peu à peu du traditionalisme politique»¹⁵⁰. En 1964 et 1965, ces «films de l'Est» dominent la compétition locarnaise et remportent la majorité des prix. Ils sont également mis à l'honneur par la Cinémathèque suisse, qui consacre des semaines spéciales à la Tchécoslovaquie (1964), puis à la Bulgarie (1966). Comme le confirme l'exposition dédiée à Jiří Trnka par le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich au

¹⁴⁵ MONNIN Lucienne et EIGELDINGER Frédéric, «Deuxième jour du Festival de Locarno», *L'Impartial*, 20.07.1963, p. 10.

¹⁴⁶ Ces cinéastes sont Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec et Evald Schorm.

¹⁴⁷ Considéré par l'Association de la presse cinématographique suisse comme l'un des meilleurs films étrangers de l'année 1964, *L'As de pique* connaît une fructueuse carrière dans les ciné-clubs helvétiques après le festival.

¹⁴⁸ ZAMOT [VOUILLAMOZ] Raymond, «Un fabuleux éclat de rire au festival de Locarno», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 30.07.1964, p. 11.

¹⁴⁹ Claude Champion, Francis Reusser, Jacques Sandoz et Yves Yersin.

¹⁵⁰ «Che lentamente si staccano dal tradizionalismo politico». GIRARDI Gigi, «Si prospetta un Festivalissimo», *Eco di Locarno*, 28.07.1964, p. 2.

même moment, la production filmique du bloc socialiste a désormais meilleure presse en Suisse, au point que les journalistes les plus convaincu-es appellent à s'en inspirer à l'Ouest :

« Comment expliquer cette supériorité des cinémas de l'Est, à Locarno ? [...] Toute question politique mise à part, les cinéastes tchèques bénéficient d'une totale liberté d'expression. Comme en Pologne, les gens de cinéma travaillent par groupes. Ils reçoivent un salaire mensuel. Ils élaborent librement leurs scénarios, les réalisent. L'État se charge du financement. Scénaristes et cinéastes n'ont pas de concessions à faire au public, ils n'ont pas de soucis de rentabilité [...]. Résultat : les scénarios des films tchèques ou hongrois sont originaux, vrais, complexes et subtils. Ils s'adressent à des spectateurs adultes, alors que trop de scénarios de films américains ou français sont au niveau très bas des bandes dessinées. »¹⁵¹

Dans un retournement de situation assez spectaculaire par rapport aux années précédentes, certain-es des critiques les plus conservateur-rices regrettent désormais que les « films de l'Est » mis en valeur à Locarno ne soient pas distribués en salles. Dans *La Liberté*, le père Serge Zohrab reconnaît par exemple l'intérêt de les montrer au public helvétique « même s'il s'agit de films de propagande »¹⁵². L'objectif du FFL, qui consiste à encourager la diffusion d'œuvres qui ne circulent habituellement que dans des circuits parallèles, pour offrir « une fenêtre culturelle ouverte sur le monde [...] tant les distributeurs ignorent le cinéma non occidental »¹⁵³, semble en passe d'être atteint, puisqu'on lui reconnaît une fonction culturelle.

Contrairement à ce qui se passe à Locarno, les échanges entre les deux blocs au sein des autres festivals de cinéma s'affaiblissent. En 1964, avec l'éviction de Nikita Khrouchtchev, les relations se raidissent entre l'Est et l'Ouest, en particulier entre les deux Allemagnes. Le Festival de Leipzig cesse quant à lui d'inviter des cinéastes occidentaux (non communistes), et son homologue d'Oberhausen subit de nouvelles critiques de la part du ministre de l'Intérieur pour l'accueil qu'il réserve à la RDA¹⁵⁴. De même, le Festival de Moscou exclut progressivement de son programme les films hollywoodiens¹⁵⁵,

¹⁵¹ DEVILLE François, « Bilan du festival du cinéma de Locarno », *Construire*, 20.08.1964, p. 9.

¹⁵² ZOHRAH Serge, « Quelques films excellents et... le reste », *La Liberté*, 30.07.1964, p. 3.

¹⁵³ VOULLAMOZ Raymond, « Pourquoi un Festival de cinéma à Locarno ? », *Radio TV Je vois tout*, 30.07.1964, p. 13.

¹⁵⁴ KÖTZING Andreas, *Kultur- und Filmpolitik...*, pp. 255-274. Cet épisode convainc le festival de revoir ses critères de sélection afin de pouvoir refuser à l'avenir des films jugés trop propagandistes.

¹⁵⁵ PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*, pp. 239-242.

et à Cannes, aucun long-métrage soviétique n'est récompensé : une première depuis 1946¹⁵⁶.

À l'inverse, entre 1963 et 1966, le FFL suscite en Suisse un intérêt renouvelé en raison de la qualité des « films de l'Est » qui y sont programmés. Dans une large mesure, la presse helvétique se passionne pour des œuvres qui critiquent le socialisme réel, même si les cinéastes dénoncent davantage les dysfonctionnements des régimes communistes que leurs fondements idéologiques. Avec l'apaisement du climat politique en Suisse, Locarno regagne donc une certaine respectabilité, qu'il doit également défendre à l'international, au sein du circuit des festivals.

Seconde jeunesse

Si autant de jeunes cinéastes d'Europe de l'Est se retrouvent au festival de Locarno, c'est grâce notamment à la spécialisation que lui a imposée la FIAPF. L'ambiguïté de l'expression employée – qui oscille entre « jeune » et « nouveau cinéma » – suscite quelques désaccords entre Vinicio Beretta et le nouveau secrétaire de la fédération, Adolphe Brisson. Le directeur du FFL, qui voudrait mettre à l'honneur des « films d'avant-garde » plus expérimentaux¹⁵⁷, est découragé par Brisson de s'engager dans cette voie de niche¹⁵⁸. Les deux hommes finissent par s'entendre autour de l'idée de « films de jeunes réalisateurs », c'est-à-dire des premières, deuxième ou troisième œuvres¹⁵⁹.

La formulation, à peine plus précise, signifie surtout que le FFL s'adresse définitivement à un public plus cinéophile, en quête de découvertes, et qu'il ne se focalise plus du tout sur des films commerciaux¹⁶⁰. Il s'inscrit ainsi dans un mouvement marqué notamment par la création de la revue *Jeune Cinéma* (1964) et du Festival du jeune cinéma d'Hyères (1965), privilégiant « un cinéma à venir, inédit, rebelle, libertaire »¹⁶¹. Cette orientation peut

¹⁵⁶ LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 197.

¹⁵⁷ ASCT, 3.1.15, V11 : V. Beretta à O. Düby, 22.04.1963.

¹⁵⁸ ASCT, 3.1.15, V11 : A. Brisson à V. Beretta, 03.07.1963.

¹⁵⁹ ASCT, 3.1.15, V13 : V. Beretta à O. Düby, 13.02.1964.

¹⁶⁰ ASCT, 3.1.15, V13 : V. Beretta à O. Düby, 14.08.1964.

¹⁶¹ Selon Bernard Chardère (fondateur de la revue *Positif*), *Jeune Cinéma* tient son nom de la traduction de *Cinema Nuovo* (voir p. 102), ce qui contribue à renforcer l'idée que l'orientation prise par Locarno provient de Vinicio Beretta et de son entourage (de Guido Aristarco à Freddy Buache). CHARDÈRE Bernard, « Jeune Cinéma : un titre », *Jeune Cinéma* 291, [2004] 03.06.2014, <https://www.jeunecinema.fr/spip.php?article44>, consulté le 06.05.2026.

également être rapprochée du tournant pris par la Mostra de Venise sous la direction de Luigi Chiarini (1963-1968), cofondateur du *Centro sperimentale di cinematografia* et de la revue *Bianco e Nero*, qui ouvre ses portes au jeune cinéma au grand dam des promoteurs touristiques, de l'industrie du tourisme et des milieux réactionnaires¹⁶². Locarno devient ainsi l'un des premiers lieux de consécration pour Bertrand Blier, Paulo Rocha, Alain Tanner, Pier Paolo Pasolini ou encore Marco Bellocchio¹⁶³.

Néanmoins, en 1966, alors qu'il est placé en catégorie C, Locarno abandonne l'organisation d'une compétition officielle. Cette décision, prise également à Porretta Terme pour gagner en indépendance vis-à-vis des professionnels de la branche, prive l'événement d'une certaine attention de la part des médias, mais elle lui octroie une plus grande liberté dans la composition de son programme. Après de profondes remises en question entre 1960 et 1962, le FFL entame une nouvelle mue entre 1963 et 1966, en s'imposant progressivement comme une institution culturelle. En cela, il accompagne le mouvement suivi par de nombreux festivals à travers le monde, pour qui il s'agit désormais de faire voir d'autres regards, de faire «découvrir» d'autres réalités, mais aussi de faire émerger de nouveaux talents sur une scène cinématographique mondialisée. En d'autres termes, l'enjeu n'est plus seulement de rendre compte des évolutions du 7^e art, mais aussi d'y participer.

Cette transformation est une victoire sur les intérêts extra-cinématographiques qui ont dominé la manifestation jusque dans les années 1950. Dans la presse romande, plusieurs journalistes décrivent Locarno comme des «journées d'études cinématographiques»¹⁶⁴. Marcel Leiser, qui fait partie en 1963 des fondateurs de *Travelling*, écrit qu'à Locarno, «la cinéphilie prime sur le commerce»¹⁶⁵. À l'instar des autres contributeurs de cette nouvelle revue lausannoise tels que Marcel Schüpbach, Jean-François Amiguet, François Albera et Hervé Dumont, il milite pour que les films mis à l'honneur par le festival trouvent leur chemin jusque dans les salles d'un pays «sous-développé» en matière de culture cinématographique¹⁶⁶. Les

¹⁶² BRUNETTA Gian Piero, *The Venice International Film Festival 1932-2022...*, pp. 41-42.

¹⁶³ En 1963, Blier, Rocha et Wertmüller y reçoivent respectivement une Voile d'argent pour *Hitler, connais pas*, *Les Vertes Années* («*Os Verdes Anos*») et *Les Basilischi* («*I basilischi*»). Bellocchio est également lauréat de ce prix en 1965 pour *Les Poings dans les poches* («*I pugni in tasca*»). Sans être récompensés, Tanner et Pasolini se font remarquer à Locarno avec *Les Apprentis* et *Enquête sur la sexualité* («*Comizi d'amore*») en 1964.

¹⁶⁴ SENN Renée, «Le festival de Locarno», *Construire*, 17.08.1966, p. 5.

¹⁶⁵ LEISER Marcel, «Bilan du 16^e Festival de Locarno», *La Sentinelle*, 08.08.1963, p. 4.

¹⁶⁶ LEISER Marcel, «Locarno festival 1966», *Travelling* 14, 1966, p. 33.

revues spécialisées à l'étranger vantent aussi, de manière un peu excessive, l'« indépendance absolue [du FFL] vis-à-vis des contraintes diplomatiques ou économiques »¹⁶⁷. Le festival gagne notamment ses lettres de noblesse auprès de la revue française *Positif* – dont Freddy Buache fait partie du comité de rédaction – qui lui consacre un article pour la première fois en 1966. Dans celui-ci, Michel Ciment s'émeut d'y rencontrer « de très nombreux jeunes cinéphiles (cela change d'autres festivals) »¹⁶⁸.

Il faut dire que le paysage cinématographique suisse est alors en pleine ébullition. Outre le déménagement du Festival du film amateur de Rolle à Nyon (bientôt spécialisé dans le cinéma documentaire), le début des années 1960 voit la création d'une Association suisse des réalisateurs de films (1962) ainsi que la mise en place des premières Journées de Soleure (1966), vouées à devenir le principal rendez-vous du cinéma helvétique. Jusqu'alors, ce dernier reste presque totalement absent du festival de Locarno hors des sections spéciales (rétrospectives, films touristiques et ethnographiques)¹⁶⁹. Au sein du circuit des festivals, le réalisateur Leopold Lindtberg a pourtant fait briller une production nationale très imprégnée de défense spirituelle pendant de longues années¹⁷⁰. En plus des mauvaises relations du FFL avec les professionnels du marché du film en Suisse alémanique, cette rencontre manquée s'explique notamment par le faible nombre de fictions produites en Suisse.

À Locarno, malgré la présence en compétition d'une comédie en 1960 (*Der Herr mit der schwarzen Melone* de Karl Suter), la production helvétique reçoit surtout des prix en section documentaire, avec notamment *Quand nous étions petits enfants* de Henry Brandt (Voile d'argent en 1961) et *Les Apprentis* d'Alain Tanner (Mention du jury en 1964). Ces exemples ponctuels précèdent la constitution du Groupe 5 (1968), venu de la Télévision suisse romande, qui fera les grandes heures du Nouveau cinéma suisse quelques années plus

¹⁶⁷ STORA Bernard, « Locarno 63 », *Contre-champ* 6/7, 1963, p. 68.

¹⁶⁸ CIMENT Michel, « À Locarno », *Positif* 80, 1966, p. 74.

¹⁶⁹ Les grands noms du cinéma suisse comme Leopold Lindtberg, Franz Schnyder ou Charles-Georges Duvanel n'ont été mis à l'honneur que dans des sections rétrospectives ponctuelles (1953, 1973). Ils le seront de manière plus régulière dès 1993 à travers la catégorie *Cinema svizzero riscoperto*.

¹⁷⁰ En plus d'un Oscar du meilleur scénario pour *Marie-Louise* en 1946, Lindtberg a remporté la Coupe de la Biennale de Venise pour *Les Lettres d'amour* (« *Die missbrauchten Liebesbriefe* ») en 1941, un Grand Prix du Festival de Cannes pour *La Dernière Chance* (« *Die letzte Chance* ») en 1946, ainsi qu'un Ours d'or en 1951 pour *Quatre dans une jeep* (« *Die Vier im Jeep* ») et un Ours de bronze en 1953 pour *Le Village près du ciel* (« *Sie fanden eine Heimat* ») à la Berlinale. Deux autres de ses films (*Landammann Stauffacher* en 1942 et *Meurtre à l'asile* [*Matto regiert*] en 1947) ont également été sélectionnés à la Mostra de Venise.

tard¹⁷¹. Mais jusqu'en 1970, la loi fédérale sur le cinéma ne prévoit pas d'aide à la production pour les films de fiction.

L'enthousiasme des milieux cinéphiles romands n'est pas partagé par l'administration fédérale. Oscar Düby, en particulier, déplore que le « rayonnement international » de Locarno ait beaucoup diminué auprès des professionnels de la branche¹⁷². Le Marché du film, (re)mis en place en 1964, y est abandonné un an plus tard¹⁷³. Se faisant le porte-parole du SLV et du FVV, Düby pointe du doigt une « *Festivalmüdigkeit* » (« lassitude des festivals ») face à une manifestation beaucoup moins glamour qu'à ses débuts, et qui n'est plus orientée prioritairement en direction du marché¹⁷⁴. Qu'il s'agisse ou non d'un sentiment partagé par tous les professionnels de la branche, l'évolution en dents de scie du FFL a en tout cas mis les personnes gravitant autour de lui à rude épreuve. En mars 1966, une annonce fracassante conclut d'ailleurs cette période troublée : la démission de Vinicio Beretta.

Celui-ci, qui évoque depuis plusieurs années des signes dépressifs¹⁷⁵, avoue à ses collaborateur·rices que la campagne dont il a été la cible l'a laissé dans un état « désastreux »¹⁷⁶. Même si ses proches, parmi lesquels Freddy Landry, précisent dans la presse que son départ est motivé par des problèmes personnels et non politiques, le lien entre les deux événements est difficile à écarter. Martin Schlappner salue dans la *NZZ* son travail de professionnalisation du FFL et son ouverture pionnière au « jeune cinéma » malgré l'intolérance d'une partie de l'industrie¹⁷⁷. Comme plusieurs de ses collègues, le pape de la critique helvétique craint de voir disparaître le festival avec le départ de Vinicio Beretta : « Nous en avons besoin, parce que le cinéma fait partie de la culture de notre époque. »¹⁷⁸ Indéniablement, le directeur le plus critiqué de Locarno a donné une nouvelle légitimité à l'événement.

L'incertitude n'est que de courte durée. Trois membres du comité d'organisation sont nommés pour assurer une direction intérimaire. Aux

¹⁷¹ Les cinq réalisateurs qui se réunissent sous cette étiquette sont Claude Goretta, Jean-Jacques Lagrange, Jean-Louis Roy, Michel Soutter et Alain Tanner. Voir GRAY Roxane, *La réalisation télévisuelle en Suisse romande (1954-2000). Du mythe de l'âge d'or à une histoire élargie des professionnels du petit écran*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2025, pp. 191-213.

¹⁷² AFS, E3011A#1979/105#46 : PV de la Chambre du cinéma, 28.08.1963.

¹⁷³ Cin, CSL011, 265 : PV du conseil d'administration du SLV, 17.12.1963.

¹⁷⁴ Cin, CSL011, 012 : PV de la Commission du cinéma, 18.12.1963.

¹⁷⁵ ASCT, 3.1.15, C15 : V. Beretta à F. Gaja, 21.08.1963.

¹⁷⁶ ASCT, 3.1.15, C20 : V. Beretta à F. Gaja, 10.02.1966.

¹⁷⁷ SCHLAPPNER Martin, « Das Locarneser Filmfestival », *NZZ*, 17.03.1966, p. 14.

¹⁷⁸ « Wir brauchen sie, weil der Film eben mit in die Summe der Kultur unserer Zeit gehört ». SCHLAPPNER Martin, « Ende des Filmfestivals in Locarno? », *NZZ*, 24.03.1966, p. 17.

côtés de Diego Scacchi (jeune avocat et député radical au Grand Conseil tessinois) et Luciano Giudici (récemment nommé procureur du Sopraceneri), un triumvirat propulse sur le devant de la scène Sandro Bianconi (*1933). Ce linguiste, qui enseigne à l'École normale de Locarno (la Magistrale) et qui a notamment suivi les cours de cinéma de Martin Schlappner à l'Université de Fribourg, anime le ciné-club local (*Circolo del cinema*) qu'il a relancé en 1963 (voir p. 346)¹⁷⁹. Contrairement aux dirigeants de la manifestation, qui veulent réintroduire au plus vite une compétition internationale afin d'attirer plus de public, les milieux cinéphiles souhaitent la poursuite d'une voie non compétitive dans l'esprit instauré par Vinicio Beretta¹⁸⁰. Le festival de Locarno se trouve, après dix-huit éditions, à la croisée des chemins.

Conclusion

«Lorsque Vinicio Beretta, dans une position délicate, a lancé l'idée d'une focalisation sur le "jeune cinéma", tout le monde a applaudi, même à l'étranger. Mais personne n'a réagi lorsque, peu de temps après, de nouveaux festivals à la mode ont commencé à utiliser cette nouvelle formule pour attirer les touristes.»¹⁸¹

La reconnaissance obtenue de la part de la Confédération et de la FIAPF durant les années 1950 fournit au FFL de solides bases pour s'affirmer en tant qu'institution culturelle. Fort de cet acquis, il revendique sa légitimité en se spécialisant dans la mise en valeur de jeunes auteur·rices. Pourtant, dans la première moitié des années 1960, le festival de Locarno remporte une victoire à la Pyrrhus. La manifestation s'installe certes au sein du circuit des festivals comme un rendez-vous cinéophile important, mais au prix de plusieurs sacrifices. Après quinze ans d'efforts pour défendre son autonomie, Locarno se voit imposer une commission de sélection guidée par des intérêts

¹⁷⁹ DELL'AMBROGIO Michele, «Due o tre cose che so di lui. Sandro Bianconi e una certa idea del cinema...», *Archivio Storico Ticinese* 137, 2005, pp. 45-56.

¹⁸⁰ ASCT, 3.1.15, C20: PV de la commission exécutive du FFL, 18.11.1966.

¹⁸¹ «Als Vinicio Beretta aus einer erzwungenen Notlage heraus die Idee einer Konzentration auf den "Jungen Film" kreierte, klatschte man zwar auch ausserhalb des Landes allgemein Beifall. Keine Hand jedoch rührte sich, als wenig später einige neue Husch-Husch-Festivals ebenfalls mit der neuen Formel ihre Fremdenverkehrsrosslein zu reiten begannen». MANZ Hans-Peter, «20 Jahre Filmfestival Locarno», *Die Tat*, 22.07.1967, p. 15.

purement politiques et relégué en catégorie C par la FIAPF. Tandis que, de l'autre côté de la frontière, naissent des « anti-festivals » – à l'image de ceux de Santa Margherita Ligure, Porretta Terme et Pesaro –, rendus possibles par les difficultés de la Mostra de Venise¹⁸², l'entrée dans le rang du FFL représente un grand bond en arrière. Le programme concocté en 1962 sur des critères idéologiques est, de l'avis général, un échec sur le plan artistique.

En tant que bénéficiaire de subventions fédérales et membre de la Commission suisse du cinéma, le Festival est désormais installé au sein du paysage cinématographique national. Les bouleversements des années 1960, notamment au sein du circuit des festivals, rendent toutefois cet équilibre précaire, et certaines figures (telles que Martin Schlappner) ont le pouvoir de faire et défaire sa réputation. Compte tenu des multiples pressions qui pèsent sur lui en tant que manifestation officielle, il est donc faux d'affirmer, à l'instar d'une partie de la presse, qu'à Locarno « les impératifs commerciaux ou politiques n'entrent pas en ligne de compte »¹⁸³. Au contraire, ce qui permet au festival de suivre une voie particulière est l'entrée en vigueur d'une loi fédérale sur le cinéma et ses négociations avec la FIAPF.

Les dépenses de la Confédération en matière de culture, de loisirs et de sports atteignent cette année-là une somme record de 49,5 millions de francs¹⁸⁴. Mais si le Tessin connaît une période de prospérité économique et sociale, le festival de Locarno, dont la contribution au secteur hôtelier est estimée à 50 ou 60 000 fr.¹⁸⁵, manque encore de fonds, de personnel et d'infrastructures à la mesure de ses ambitions. La constitution d'une commission de sélection nationale entraîne beaucoup de frais pour les organisateur·rices¹⁸⁶. Après avoir cherché de nouveaux soutiens financiers auprès de grands groupes comme Jelmoli, Migros et Swissair, les dirigeants se tournent à nouveau vers Pro Locarno, deuxième sponsor du FFL après le canton du Tessin, qui lui impose une cure d'austérité¹⁸⁷. En cela, la perspective d'obtenir une subvention fédérale représente aussi l'espoir d'échapper aux injonctions de l'industrie du tourisme. Car organiser un événement touristique

¹⁸² La Mostra voit se succéder trois directeurs entre 1960 et 1963 avant que Luigi Chiarini ne parvienne à la remettre sur les rails.

¹⁸³ BINER Pierre, « Petite iconographie d'un festival pas comme les autres », *Journal de Genève*, 10.08.1963, p. 8.

¹⁸⁴ Cela correspond à 1,2 % du total des dépenses de l'État en 1963. Statistique historique de la Suisse (HSSO), 2012. Tab. U.16. hssso.ch/2012/u/16.

¹⁸⁵ ASCT, 3.1.15, 2.2.80, carton 40 : compte rendu de l'édition 1964.

¹⁸⁶ Ses membres, défrayés à hauteur de 30 fr. par jour, voient également leurs frais de déplacement et d'hébergement pris en charge par la manifestation. ASCT, 3.1.15, MF13 : V. Beretta au SLV, 09.06.1962.

¹⁸⁷ ASCT, 3.1.15, 2.2.80, carton 40 : compte rendu de l'édition 1966.

qui ne ressemble pas à une «kermesse de sous-préfecture» implique également des choix ambitieux en matière de programmation¹⁸⁸.

Les méfiances à l'égard du cinéma du dégel, considéré comme de la subtile propagande, laissent place à un intérêt croissant pour lesdites Nouvelles Vagues. Tandis que Vinicio Beretta continue à vouloir améliorer la présence des États-Unis au festival, l'arrivée de la détente rend progressivement les «films de l'Est» plus acceptables en Suisse. La presse alémanique elle-même trouve un intérêt à ces productions. Le critique Hans-Peter Manz estime par exemple qu'«une meilleure information objective sur l'évolution et la situation actuelle de l'industrie cinématographique soviétique [pourrait fournir] une arme plus puissante dans la lutte contre la propagande de Moscou»¹⁸⁹. Mais, pour le bloc bourgeois, le danger ne vient pas que de l'Est, puisque de plus en plus de pays occidentaux envoient à Locarno des «productions morbides [...] d'une vacuité désespérante»¹⁹⁰, c'est-à-dire des films contestataires et subversifs de jeunes cinéastes qui annoncent l'arrivée des «années 68». Pour faire face au conservatisme, les soutiens du FFL, plus ou moins proches de la Cinémathèque et de son directeur, continuent donc à jouer un rôle important. Or, le renforcement de cet axe de solidarité latine entre le Tessin et la Romandie se concrétise en 1967 avec la nomination, aux côtés de Sandro Bianconi, de Freddy Buache à la tête de la manifestation.

¹⁸⁸ ABREU Jean-Charles, «Pourquoi Locarno?», *La Sentinelle*, 03.08.1960, p. 3.

¹⁸⁹ «Eine bessere objektive Information über Entwicklung und gegenwärtige Lage der sowjetischen Filmindustrie [konnte] eine schlagkräftigere Waffe im Kampf gegen die Propaganda aus Moskau [sein]». MANZ Hans-Peter, «Der russische Film in englischer Sicht», *NZZ*, 19.08.1960, p. 3.

¹⁹⁰ ZOHRA Serge, «Festival de cinéastes jeunes, pour les jeunes», *La Liberté*, 27.07.1963, p. 20.

Chapitre 4

Vers un festival anti-impérialiste ? (1967-1971)

« Une manifestation consacrée au nouveau cinéma a peu de chances de se voir soutenue par les distributeurs ou les exploitants. »¹

En 1966, la démission de Vinicio Beretta puis l'arrivée de Sandro Bianconi et de Freddy Buache à la tête du Festival du film de Locarno (FFL) permettent à la manifestation de prendre un nouveau départ². Assuré du soutien de la Confédération depuis l'entrée en vigueur de la loi fédérale sur le cinéma, l'événement suscite aussi l'engouement de la critique. Celle-ci espère que le directeur de la Cinémathèque et l'animateur du ciné-club local s'en empareront pour contribuer au développement d'une nouvelle culture cinématographique en Suisse. Face à l'apparition de nouvelles formes festivières (en particulier en Italie), l'orientation du FFL en direction du « jeune cinéma » semble parfaitement dans l'air du temps. Désormais, les œuvres engagées fascinent plus qu'elles n'effraient. Pourtant, les deux directeurs déchantent rapidement.

¹ ZEENDER Christian, « Locarno : la mort d'un festival... », *Journal de Genève*, 18.10.1969, p. 10.

² À noter que la proximité entre Buache et Beretta était déjà telle que le directeur de la Cinémathèque a parfois écrit (à tort) avoir codirigé le FFL dès 1964. BUACHE Freddy, « 25 Times Berlin », in JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Nicolai, 2000, p. 130.

Malgré le fait qu'ils parviennent à s'émanciper des promoteurs touristiques et des professionnels du marché du film – qu'ils considèrent comme des freins à leurs ambitions culturelles –, Sandro Bianconi et Freddy Buache échouent à faire accepter la réorientation de Locarno auprès du grand public. Rapidement, tous deux perdent l'appui des autorités et sont accusés par la presse helvétique de politiser le festival. Ces attaques ne portent pas particulièrement sur la projection de « films de l'Est », pourtant plus nombreux que par le passé³, mais sur des « films du tiers-monde », ainsi que sur des longs-métrages (occidentaux) jugés subversifs. En rompant avec le pôle de large diffusion et en se distanciant de ses principaux soutiens financiers, le FFL attire certes une nouvelle génération de cinéphiles, mais la manière dont ceux-ci contestent les modes de consommation bourgeois du 7^e art bouscule un peu trop les habitudes.

Les « années 68 » voient une profonde remise en question des festivals, y compris de Locarno, devenu trop institutionnel aux yeux de certain-es. Ses directeurs participent à une redéfinition de l'événement, ce qui leur fait perdre toute légitimité auprès des autorités (politiques et cinématographiques) ayant participé à sa reconnaissance. Pour saisir cette « crise de la vingtaine », ce chapitre analyse comment le Festival de Locarno tente de s'imposer comme un lieu culturel alternatif en accompagnant les mouvements de contestation et les luttes politiques de la fin des années 1960. Ce faisant, les pages qui suivent mettent l'accent sur l'hostilité que ce revirement radical suscite chez la plupart de ses partenaires.

A. Changement de cap (1967-1969)

« Un film doit être jugé non seulement pour son fond, mais encore pour sa forme. »⁴

D'intenses discussions occupent le Festival de Locarno au début de l'année 1967. Leur sujet : l'utilisation du parc du Grand Hôtel. En effet, face au manque d'infrastructures pour accueillir les touristes durant l'été⁵,

³ Ceux-ci occupent environ 30 % du programme entre 1966 et 1970, contre 20 % entre 1953 et 1965 (voir p. 324).

⁴ SENN Renée, « Au 20^e Festival du Film », *Radio TV Je vois tout*, 03.08.1967, p. 17.

⁵ Entre 1955 et 1966, le nombre de lits au Tessin passe de 2 566 à 3 731 tandis qu'entre 1953 et 1968, le nombre de nuitées dans le canton est multiplié par 2,5 (passant de 2 176 612 à 5 654 238). Archivio di

le prix de location du terrain a rapidement grimpé au cours des dix dernières années⁶. Compte tenu des difficultés financières du FFL, Sandro Bianconi propose au mois de mars de renoncer aux projections en plein air afin de réaliser des économies. Mais en interne, cette option est rejetée à l'unanimité⁷. Ce n'est qu'après l'édition 1967 que la direction jette un pavé dans la mare en dénonçant lors d'une conférence de presse le loyer réclamé par le propriétaire de l'établissement pour 1968 (15 000 fr.)⁸. À cette occasion, les organisateur·rices rappellent les conditions offertes par l'ancien gérant du *Grande Albergo* aux débuts du festival⁹, afin de dénoncer leur progressive détérioration. Les dirigeants font alors un choix radical : quitter l'endroit qui a vu naître la manifestation et abandonner les séances en extérieur¹⁰.

Cette rupture n'est pas uniquement motivée par des considérations d'ordre financier. D'une part, le faste de la Belle Époque cadre mal avec les ambitions de la nouvelle direction. De l'autre, les conditions de projection en plein air sont loin d'être idéales¹¹. Afin de rompre avec son passé touristique et de s'adresser en priorité à un public d'adolescent·es et de jeunes adultes, la manifestation est déplacée en automne (fin septembre-début octobre). Derrière cette décision, on ne trouve pas seulement Sandro Bianconi, cinéphile et anticapitaliste autoproclamé¹². Celle-ci provient également du directeur de la Cinémathèque suisse, Freddy Buache, l'un des plus proches collaborateurs du festival, qui seconde Bianconi à partir de 1967. L'influence des deux hommes sur l'orientation du FFL est d'autant plus importante qu'ils sont, en 1967, les seuls nouveaux membres à rejoindre la commission de sélection mise en place quatre ans plus tôt.

Stato del canton Ticino (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), fonds Alfonsito Varini (2.2.80), carton 39 : rapport de l'*Ufficio della ricerca economica* de Bellinzona sur le tourisme tessinois, 1968, p. 33 ; BILLET Jean, *Le Tessin : un versant méridional des Alpes centrales. Essai de géographie régionale*, thèse de doctorat à l'Université de Grenoble, 1972, p. 346.

⁶ Fixé à 500 fr. jusqu'en 1957, celui-ci a gonflé à 5 000 fr. en 1958, 8 500 fr. en 1960, 9 500 fr. en 1965 puis 13 000 fr. en 1967. Même en tenant compte du renchérissement, cette augmentation est considérable. « Perchè il Festival se ne va dal Grande Albergo », *Popolo e Libertà*, 13.11.1967, p. 5.

⁷ ASCT, 3.1.15, C9 : procès-verbal (PV) de la commission exécutive du FFL, 17.03.1967.

⁸ « Perchè il Festival se ne va dal Grande Albergo », *Popolo e Libertà*, 13.11.1967, p. 5.

⁹ Celles-ci comprenaient la mise à disposition gratuite du parc, des sièges, de l'écran, d'un orchestre, d'éclairages ainsi que le gîte et le couvert pour une douzaine de personnes.

¹⁰ ASCT, 3.1.15, C9 : PV de la commission exécutive du FFL, 20.10.1967.

¹¹ La revue *Travelling* ironise à ce sujet : « Engager un opérateur coûte cher ; à peu près le prix du séjour au Grand Hôtel d'un des innombrables parasites invités par la direction du Festival ». PASCHE François, « Festival de Locarno 1967 », *Travelling* 17, 1967, p. 92.

¹² « Prof. Sandro Bianconi », *Politica Nuova* 5, 1967, p. 9.

Ensemble, ils souhaitent renforcer l'accent donné par Vinicio Beretta à la manifestation¹³, en favorisant à la fois le jeune cinéma et le jeune public. Leur objectif consiste à faire en sorte que ces spectateur·rices « découvrent là de nombreuses œuvres contemporaines qui, souvent, échappent aux circuits de distribution [...], échangent librement leurs opinions, forment leur goût et leur jugement, enrichissent leur information, et établissent même leur propre palmarès »¹⁴. Inspirée par le modèle des ciné-clubs, la direction abandonne la compétition au profit d'activités plus informatives. Cette orientation est désapprouvée par le *Schweizerischer Lichtspieltheater Verband* (SLV), qui retire son représentant (Willy Hohl) de la commission de sélection¹⁵. Après une relative accalmie au milieu des années 1960, le FFL s'aliène à nouveau les professionnels de la branche en faisant la part belle à des cinéastes venu·es d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, encore inconnu·es du public helvétique.

En effet, la place réservée aux « films du tiers-monde » à Locarno augmente significativement à la fin des années 1960 : entre 1967 et 1970, ceux-ci représentent en moyenne un cinquième du programme principal (22 %), et 15 % du programme complet (voir p. 325). Plus de la moitié de ces productions provient d'Amérique latine. Le FFL accompagne ainsi l'émergence d'un *Nuevo Cine* qui suscite un grand intérêt à travers le monde. Même s'il n'est pas « découvert » à Locarno – puisque bien d'autres institutions étrangères l'ont consacré avant 1967 –, le Nouveau Cinéma latino-américain contribue, par effet de retour, à un renouvellement du festival.

Dans un contexte de multiplication des guérillas sur le sous-continent, et peu après la première Conférence tricontinentale à La Havane (janvier 1966), les cinéastes rattaché·es à ce mouvement, engagé·es contre l'hégémonie hollywoodienne et les grandes industries nationales, proviennent elleux-mêmes de milieux cinéphiles influencés par les jeunes cinémas européens. À ce titre, ce sont souvent les œuvres entrant le mieux dans le paradigme de « l'auteurisme » et affichant une dimension sociale prononcée qui sont sélectionnées à Locarno et d'autres festivals¹⁶. En adoptant le point de vue des opprimé·es et en tentant de replacer les périphéries au centre de

¹³ La nouvelle formule du festival distingue plus clairement les rétrospectives (le matin), du jeune cinéma (l'après-midi) et des films plus grand public (le soir).

¹⁴ Archives de la Cinémathèque suisse (Cin), fonds institutionnel de la Cinémathèque (CSL001), 35/4 : BUACHE Freddy, « Rétrospectives et hommages : la Cinémathèque suisse à Locarno », 1967.

¹⁵ ASCT, 3.1.15, C20 : PV de la commission exécutive du FFL, 31.05.1968.

¹⁶ RODRÍGUEZ ISAZA Laura, *Branding Latin America. Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films*, thèse de doctorat à l'Université de Leeds, 2012, pp. 201-211.

l'attention, ces films incarnent «un projet modernisateur derrière une utopie transformatrice»¹⁷.

En raison de leur radicalité, ces derniers, souvent projetés sans sous-titres, restent assez hermétiques pour le public suisse. Trop «bavards», «confus», «complexes», «longs», ou «fastidieux»: tels sont les qualificatifs employés par la presse à propos de ces longs-métrages engagés, sélectionnés en première mondiale à Locarno, comme *Ukamau* et *Trois Tristes Tigres* («*Tres tristes tigres*»), qui participent au renouveau des cinématographies argentine et bolivienne¹⁸. Les préjugés envers ce cinéma militant et exigeant laissent peu de place aux analyses de fond sur des mouvements esthétiques tels que le *Cinema Novo*, célébré au même moment dans plusieurs festivals à travers le monde.

Le film qui révèle ce courant esthétique au public occidental est *Terre en transe* («*Terra em transe*»), du Brésilien Glauber Rocha. Réalisée sous la dictature militaire au pouvoir depuis 1964¹⁹, cette œuvre multirécompensée en 1967 à Cannes puis à Locarno impressionne les milieux cinéphiles par son style baroque et son propos très sombre. Prenant place dans un pays fictif, il raconte le parcours politique d'un intellectuel jusqu'à son assassinat. Métaphore du sort subi par la gauche et la démocratie brésilienne quelques années auparavant²⁰, ce film paraît abscons «depuis le confort de la démocratie sécurisée helvétique»²¹.

Épinglée pour ses «graves défauts de réalisation [et son] manque de moyens financiers»²², qui sont en fait revendiqués par Glauber Rocha sous l'étiquette d'«esthétique de la faim», l'œuvre est largement présentée par la presse suisse comme une histoire qui «suit une ligne politique rigide, intransigeante

¹⁷ DEL VALLE DAVILA Ignacio, *Le «Nouveau Cinéma latino-américain»* ..., p. 55.

¹⁸ Le premier, qui porte le nom du groupe avec lequel Jorge Sanjinés réalise collectivement des films dans les Andes, raconte la vengeance d'un paysan natif-américain contre un commerçant métis qui a violé et tué sa femme. Le second, envoyé à Locarno par Raoul Ruiz, suit de façon baroque trois jeunes personnages marginaux à travers la ville de Santiago. HANLON Dennis Joseph, *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989*, thèse de doctorat à l'Université de l'Iowa, 2009; BOVIER François, «*Tres tristes tigres*, fourchelanges et contes à rebours», *Décadrages* 15, 2009, pp. 57-68.

¹⁹ NAGIB Lúcia, *Brazil On Screen. Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, New York, Bloomsbury, 2007.

²⁰ DEL VALLE DAVILA Ignacio, *Le «Nouveau Cinéma latino-américain»*..., pp. 304-312; ALVES DE OLIVEIRA Joao, *La construction idéologique de la culture populaire comme quête d'une identité pour le cinéma brésilien (1950-1975): une synthèse dialectique entre la chanchada et le cinéma novo*, thèse de doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013, pp. 643-659.

²¹ «*Vom häuslichen Herd der helvetischen Sicherheitsdemokratie*». VGN, «Der Tod einer politischen Wunschvorstellung», *Der Bund*, 25.02.1969, p. 25.

²² «*Gravi difetti di regia, mancanza di mezzi finanziari*». GIRARDI Gigi, «Promosso a pieni voti il Festival ventennale», *Eco di Locarno*, 03.08.1967, p. 2.

et violente»²³. Emportés par sa supra-sensorialité²⁴, les journaux helvétiques reprennent massivement le vocabulaire associé à la transe du titre pour décrire le film comme «fiévreux», «convulsif» et «sauvage». Mais surtout, à l'instar de Serge Zohrab, père dominicain qui chronique le FFL pour *La Liberté*, les journalistes déplorent son discours désabusé, «malsain par ce côté morbide dans lequel se délectent trop les cinéastes de l'Amérique du Sud»²⁵. Seule la critique de gauche défend l'idée que ce film possède derrière son discours politique de véritables ambitions artistiques²⁶.

Un an plus tard, *L'Heure des brasiers* («*La hora de los hornos*»), un brûlot expérimental argentin de quatre heures réalisé par le collectif *Grupo Cine Liberacion*²⁷, reçoit un accueil un peu plus contrasté. Produit clandestinement, ce réquisitoire anti-impérialiste – qui a déjà été montré à Pesaro et à Mannheim – est décrit comme «de la véritable dynamite politique»²⁸. La sphère chrétienne de gauche en particulier salue la manière dont cette œuvre de Fernando Solanas et Octavio Getino pointe du doigt les effets destructeurs de la colonisation et de l'impérialisme occidental sur le continent sud-américain. Globalement, le film est reçu en Suisse comme un document de première main sur des faits méconnus du grand public, et comme un moyen de contrer «les efforts des gouvernements en place pour masquer la réalité. Le cinéma devient instrument de connaissance, moyen de prendre conscience, appel à l'action directe»²⁹.

Comme l'analyse Amanda Rueda, ces nouveaux territoires ne sont pas tant «découverts» qu'ils ne sont inventés par une communauté d'interprétation (qui inclut aussi bien les programmeurs que les critiques) en tant qu'éléments représentatifs de tout un continent³⁰. En 1963, le directeur de la Berlinale Alfred Bauer expliquait par exemple : «Même s'ils ne font pas encore preuve de la même qualité artistique que les meilleures productions des grands pays

²³ «*Segue una rigida linea politica intransigente e violenta*». GIRARDI Gigi, «Promosso a pieni voti il Festival ventennale», *Eco di Locarno*, 03.08.1967, p. 2.

²⁴ POSSO Karl, «Affective Disorder: the Politics of Unprincipled Emotion in Glauber Rocha's *Terra em transe*», *Journal of Romance Studies* 20 (1), 2020, pp. 91-117.

²⁵ ZOHRA Serge, «Le XX^e Festival international du film», *La Liberté*, 29.07.1967, p. 21.

²⁶ ALBERA François, «Locarno : notes sur quelques films...», *Travelling* 19, 1967, pp. 19-20.

²⁷ GRANDIS Rita de, «*The Hour of the Furnaces*. A Film "Happening"», in GERHARDT Christina and SALJOUGHI Sara (eds.), *1968 and Global Cinema*, Détroit, Wayne State University Press, 2018, pp. 117-143; PAZ MARIANO, «The Legacy of the Furnaces: the Twenty-First Century Documentaries of Fernando Solanas», in MAZIERSKA Ewa et KRISTENSEN Lars (eds.), *Third Cinema, World Cinema and Marxism*, New York, Bloomsbury, [2020], 2022, pp. 121-140.

²⁸ ZOHRA Serge, «Au Festival de Locarno», *La Liberté*, 10.10.1968, p. 3.

²⁹ BONNARD Laurent, «Après le festival de Locarno», *Gazette de Lausanne*, 12/13.10.1968, p. 21.

³⁰ RUEDA Amanda, *L'Amérique latine en France. Festivals des cinémas et territoires imaginaires*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2018.

[chaque “film du tiers-monde” doit] être représentatif de son pays d’origine et [...] son contenu et son style [doivent] offrir un aperçu intéressant de la production cinématographique du pays.»³¹ Au FFL, les revues spécialisées sont les plus enthousiastes face à ces œuvres novatrices. Elles se félicitent que le festival ait trouvé, dans les «films du tiers-monde», un terreau fertile. Désormais, à Locarno, on estime, comme pour les tenants de la politique des auteurs, que «c’est au spectateur à aller vers le film, à admettre à présent la rigueur narrative, à surmonter les résistances à la lecture du film», puisque «l’auteur est celui qui définit les règles bien plus que celui qui les applique»³².

Au-delà de la dimension politique du programme, ce qui plaît aux (jeunes) cinéphiles suisses est l’impression que l’événement leur est totalement destiné. La fin des projections en plein air, qui symbolise la rupture avec les origines touristiques de la manifestation, lui donne des aspects de «séances de travail» («*Arbeitstagung*»)³³. La critique internationale se réjouit elle aussi de la liberté de ton du FFL, même s’il sélectionne surtout «des œuvres que personne ne reverra jamais»³⁴. En dehors de Locarno, faire connaître et apprécier les cinématographies du Sud nécessite en effet de pouvoir les montrer en salles tout au long de l’année. À ce titre, Sandro Bianconi et Freddy Buache restent dépendants du bon vouloir des professionnels du marché du film. Or, les réactions du bloc bourgeois face au virage pris par le festival ne sont pas du tout favorables à une coopération en ce sens.

Un «cinéma sectaire»³⁵

Les principaux journaux du pays, qui voient se multiplier les «films du tiers-monde» au programme du FFL, estiment que la manifestation «sombre dans un conformisme gauchisant»³⁶. La radicalité des cinéastes que Locarno met à l’honneur crispe l’*establishment*, qui s’étrangle de leur «haine pour “les

³¹ «*Even if they do not yet demonstrate the artistic quality of the top productions of the larger nations [each “third-world film” should] be characteristic for its country of origin and [...] its content and style [should] provide an interesting insight into the production of the country*». Cité par JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale...*, p. 119.

³² BERNAS Steven, *L’Auteur au cinéma*, Paris, L’Harmattan, 2002, pp. 266-267.

³³ GOOSSENS Pieter, «XX. Festival internazionale del film Locarno 1967», *Ostschweiz*, 14.08.1967, s. p.

³⁴ BINER Pierre, «Dans un mois, Locarno», *Journal de Genève*, 07/08.09.1968, p. 2.

³⁵ «*Sektiererischen Film*». BÄNNINGER Alex, «Filmfestival Locarno», *NZZ*, 02.10.1968, p. 11.

³⁶ LEVENSON Claude et BOUJUT Michel, «Locarno: une cure de cinéma», *Radio TV Je vois tout*, 10.10.1968, p. 19.

capitalistes et les bourgeois”...»³⁷ Comme Vinicio Beretta, les deux directeurs se voient reprocher de dévoyer le festival en un événement politique, et de pousser les professionnels du marché du film à créer leur propre manifestation outre-Gothard³⁸. Donner de la visibilité à des œuvres subversives signifie en effet écarter les films plus commerciaux, qui attireraient jusqu’alors les foules dans le parc du Grand Hôtel. Pour la presse helvétique, il ne fait aucun doute que ce changement radical témoigne, une nouvelle fois, du fait que le FFL est « en train de mourir »³⁹.

Constatant la diminution du nombre d’« Amis du festival » – c’est-à-dire les personnes souscrivant des abonnements de soutien –, les représentants des intérêts touristiques au sein du FFL réclament un retour à une formule plus grand public⁴⁰. Dans les communes qui subventionnent l’événement, des élus de droite rappellent que le FFL doit être « une contribution au tourisme [et pas] un espace d’élucubrations »⁴¹. Carlo Speziali, syndic radical de Locarno (voir pp. 352-353), va dans le même sens. Directeur contesté de l’École normale où enseigne Sandro Bianconi, il refuse d’accorder au jeune linguiste – qui dirige la manifestation bénévolement et sur son temps libre – une réduction de sa charge de travail. Freddy Buache tente en vain de convaincre le politicien, qui a siégé au comité exécutif du Festival dans les années 1950, que celui-ci a besoin d’une direction à plein temps. Pour toucher la corde sensible, il évoque le risque de « tomber dans le régionalisme, c’est-à-dire à une mort certaine, ce qui ne pourra que réjouir les gens de Zurich, de Lucerne ou d’ailleurs... »⁴².

L’avenir du FFL est donc à nouveau remis en question. De l’aveu même de Sandro Bianconi, son écho médiatique est devenu très faible et son insertion dans le marché du film quasi nulle⁴³. Les difficultés de Locarno sont accentuées par le fait que d’autres manifestations se spécialisent au même moment dans les cinémas du Sud global⁴⁴. Les deux directeurs demandent donc à la FIAPF de pouvoir se démarquer en devenant à la fois un « festival des premières œuvres de jeunes réalisateurs » et un « festival du tiers-monde et de l’Amérique

³⁷ ZOHRA Serge, « Au Festival de Locarno », *La Liberté*, 03.08.1967, p. 3.

³⁸ MANZ Hans-Peter, « Die Negativbilanz des 21. Filmfestivals von Locarno », *Die Tat*, 12.10.1968, p. 17.

³⁹ BRIGGEN Hansjürg, « Locarno: ein Festival liegt im Sterben », *Zürcher Woche*, 04.08.1967, p. 11.

⁴⁰ ASCT, 3.1.15, C9: PV de la commission exécutive du FFL, 27.10.1968.

⁴¹ « *Un apporto al turismo [e non] una palestra per elucubrazioni* ». « Consiglio comunale di Minusio fin quasi a mezzanotte », *Giornale del Popolo*, 19.12.1968, p. 5.

⁴² Cin, CSL001, 35/4: F. Buache à F. Gaja, 21.09.1967.

⁴³ ASCT, 3.1.15, V14: S. Bianconi à A. Brisson (FIAPF), 28.10.1967.

⁴⁴ À la Berlinale, les « films du tiers-monde » (en particulier d’Inde et d’Égypte) ont été programmés dès les débuts du festival par Alfred Bauer dans un calcul très politique: éviter que les cinéastes des pays du Sud ne se tournent vers les événements du bloc de l’Est. JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale...*, p. 96.

latine»⁴⁵. Les principales inspirations de Bianconi et de Freddy Buache sont les «anti-festivals» italiens, en particulier ceux de Pesaro et de Porretta Terme⁴⁶. Sorte d'anti-Mostra de Venise, le premier est lancé en 1965 comme lieu de débats consacré au jeune cinéma et accordant une grande place aux productions latino-américaines⁴⁷. Né en 1960, le second met quant à lui les œuvres expérimentales et anticonformistes à l'honneur, pour s'affranchir totalement de l'industrie du film et des pressions des autorités politiques⁴⁸. Alors que leurs prédécesseurs ont lutté pour gagner la catégorie A, les nouveaux directeurs du FFL cherchent au contraire à rejoindre un circuit alternatif.

En plus des «anti-festivals» italiens, trois nouveaux rendez-vous internationaux attirent énormément de réalisateur·rices d'Asie, d'Amérique latine et d'Afrique à la fin des années 1960. Le premier, né au sein du mouvement ciné-club en 1963, est le festival de Viña del Mar (au Chili), qui devient, en 1967 et en 1969, une plateforme centrale du Nouveau Cinéma latino-américain⁴⁹. Le deuxième, (re)lancé en octobre 1968 pour développer des échanges entre le bloc de l'Est et les pays du Sud, se tient à Tachkent (en Ouzbékistan), pour offrir un espace de rencontre aux cinéastes du tiers-monde : il n'inclut officiellement l'Amérique latine à son programme qu'à partir de 1976⁵⁰. Le troisième, créé en février 1969 à Ouagadougou (en Haute-Volta) est un festival (pan)africain réservé au cinéma subsaharien⁵¹.

Le secrétaire de la FIAPF (Adolphe Brisson), qui reconnaît l'existence d'une crise au sein des festivals, met en garde Sandro Bianconi et Freddy Buache⁵². Il leur assure que Vinicio Beretta a été poussé vers la sortie après avoir tenté de s'opposer à la FIAPF. De plus, Brisson les informe qu'un autre festival

⁴⁵ ASCT, 3.1.15, V14 : S. Bianconi à O. Düby, 10.11.1967.

⁴⁶ Auparavant, une *rassegna del cinema latino-americano*, d'orientation catholique de gauche, s'est aussi tenue à Santa Margherita Ligure (1960-1961) et Sestri Levante (1962-1963), puis à Gênes (1965). GELARDI Andrea, «La scoperta del "Terzo Mondo": le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)», *Cinergie* 11(22), 2022, pp. 163-177 ; NAVITSKI Rielle, *Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965*, Oakland, University of California Press, 2023.

⁴⁷ PESCATORE Guglielmo, «Pesaro e i nuovi festival», in CANOVA Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, vol. 11, Venise, Marsilio, 2003, pp. 520-525.

⁴⁸ BOARINI Vittorio et BONFIGLIOLI Pietro (a cura di), *La Mostra internazionale del cinema libero (1960-1980)*, Venise, Marsilio, 1981.

⁴⁹ GUTIÉRREZ Carlos A. et WAGENBERG Monika, «Meeting Points: a Survey of Film Festivals in Latin America», *Transnational Cinemas* 4(2), 2013, pp. 295-305.

⁵⁰ DJAGALOV Rossen, *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema Between the Second and the Third Worlds*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2020.

⁵¹ Cette initiative est à replacer dans la dynamique créée par le Festival mondial des arts nègres à Dakar (1966) et le Festival culturel panafricain d'Alger (1969). DUPRÉ Colin, *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*, Paris, L'Harmattan, 2012.

⁵² ASCT, 3.1.15, V14 : A. Brisson à S. Bianconi, 13.11.1967.

– sans préciser lequel – « envisage de devenir réellement, et avec de gros moyens financiers, le centre intellectuel, artistique et professionnel du cinéma de demain »⁵³. Les Suisses acceptent donc de poursuivre la voie ouverte depuis 1960 en direction du jeune cinéma⁵⁴, sans pouvoir toutefois participer autant qu'ils le souhaiteraient à la promotion des « films du tiers-monde ». À l'aube des « années 68 », marquées par de profondes remises en question du circuit des festivals, le FFL fait ainsi preuve d'une certaine continuité. Mais, quelques mois plus tard, les deux directeurs se font dépasser par la gauche.

La chienlit qui redémarre

En 1968, la vingt et unième édition du FFL se prépare dans un contexte imprégné par divers mouvements de contestation, en particulier de la part de la jeunesse étudiante, de Paris à Tokyo en passant par les États-Unis et le Sénégal. Cette vague est plus diffuse en Suisse, en raison du plurilinguisme et du fédéralisme helvétique⁵⁵. Depuis quelques années, des mobilisations éclosent dans diverses villes, notamment à Zurich, marquée en 1967 par des émeutes au concert des Rolling Stones au *Hallenstadion*. Un an plus tard, des manifestations pour un centre autonome dans un ancien entrepôt zurichois des magasins Globus (le *Globuskrawall*) sont violemment réprimées par la police. Mais le feu de la protestation couve aussi de l'autre côté du Gothard, dans la *città sul Verbano*. En mars, l'aula de l'École normale est occupée par des étudiant-es qui réclament une réforme de l'institution (méthodes d'enseignement et programmes d'études), ainsi que davantage de participation à la vie de l'établissement⁵⁶. Iels parviennent à obtenir le départ du directeur, Carlo Speziali, alors en pleine campagne pour sa réélection à la mairie de Locarno. Quant au FFL, il échappe dans un premier temps à leurs récriminations.

Dans plusieurs festivals européens (Karlovy Vary et Berlin en juin, Venise en août-septembre, Mannheim en octobre), la jeunesse appelle à des changements structurels (en particulier la fin de la forme compétitive) et à l'ouverture d'un dialogue avec les pays du bloc de l'Est ou du tiers-

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ ASCT, 3.1.15, V14 : A. Brisson à S. Bianconi, 20.12.1967.

⁵⁵ SKENDEROVIC Damir et SPÄTI Christina, *Les Années 68 : une rupture politique et culturelle*, Lausanne, Antipodes, 2012.

⁵⁶ STANGA Mauro, « La contestazione studentesca del 1968 alla Scuola Magistrale di Locarno », *Bollettino della Società storica locarnese* 21, 2017, pp. 94-111.

monde⁵⁷. En France, peu de temps après l'affaire Langlois⁵⁸, le Festival de Cannes est interrompu⁵⁹. Sur place, Freddy Buache se réjouit de « voir cette fastueuse manifestation jetée d'un coup à la poubelle »⁶⁰. Le directeur de la Cinémathèque suisse confie en privé : « Les Festivals, c'est un truc périmé. Il faudrait vraiment réinventer une formule, sans s'occuper des financiers, des producteurs, des hôteliers, des offices du tourisme, des journalistes cinéphiles ou non, de la politique, etc. »⁶¹ Telle est donc son ambition pour Locarno. Pourtant, le FFL réinstaure en 1968 une compétition afin de retrouver une place de premier plan au sein du calendrier de la FIAPF et pour assurer son rayonnement médiatique. Les deux directeurs sont alors loin de s'imaginer que cette décision va se retourner contre eux.

En août 1968, au moment où les exploitants helvétiques commencent à peine à programmer des films de la Nouvelle Vague tchécoslovaque dans leurs salles, les troupes du pacte de Varsovie écrasent le Printemps de Prague. Parmi les cinéastes touchés par cette invasion figure Jiří Menzel. Ce réalisateur, qui a notamment contribué aux *Petites Perles au fond de l'eau* projeté à Locarno quelques années auparavant (voir p. 166), doit présider en automne le jury de la manifestation tessinoise. En signe de protestation, Menzel refuse de juger les longs-métrages produits par les régimes ayant participé à la répression. Mis en porte-à-faux, Sandro Bianconi propose deux solutions : renoncer à inviter ces pays ou placer leurs films hors compétition⁶². Comme aucune de ces propositions ne fait consensus, les jurés décident de se retirer au profit du jury des jeunes, en solidarité avec Menzel⁶³. Mais les perturbations ne s'arrêtent pas là.

⁵⁷ MOINE Caroline, « De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise : les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968 », in DELPORTE Christian (éd.), *Images et sons de mai 68, 1968-2008*, Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 235-249.

⁵⁸ En février 1968, le renvoi d'Henri Langlois de la tête de la Cinémathèque française suscite une vague de mobilisation de la part des milieux culturels, qui aboutit à sa réintégration en avril. OLMETA Patrick, *La Cinémathèque française. De 1936 à nos jours*, Paris, CNRS, 2013, pp. 119-148.

⁵⁹ BALTZ Laëtitia, « Sous les pavés de la capitale, la plage de la Croisette. L'interruption du Festival de Cannes en Mai 68 », *Sens public* 2009, 12.09.2019, <https://doi.org/10.3917/csp.031.0173>, consulté le 06.05.2026.

⁶⁰ Freddy Buache écrit aussi au sujet des événements parisiens : « Quelle merveille ! [...] C'est passionnant, exaltant et en même temps navrant, car on a le sentiment d'une occasion manquée. La base a donné le ton et l'élan. Les organisations de gauche n'ont pas suivi. Vive donc pour l'instant le drapeau noir des anarchistes ». ASCT, 3.1.15, CSL001, 35/4 ; F. Buache à Alexis Grivas, 29.05.1968.

⁶¹ ASCT, 3.1.15, CSL001, 35/4 ; F. Buache à A. Grivas, 04.07.1968.

⁶² ASCT, 3.1.15, C9 : PV de la commission exécutive du FFL, 23.08, 06.09 et 11.09.1968.

⁶³ Le jury des jeunes attribue deux Léopards d'argent aux films hongrois et soviétique *Où finit la vie ?* (« *Meddig él az ember ?* », de Judit Elek) et *Noces d'automne* (« *Osenniye svadby* », de Boris Yashin). Le premier est un documentaire à la fois sur le départ à la retraite d'un ouvrier et sur l'exode rural d'un jeune paysan. Le second est un mélodrame sur les efforts d'une jeune villageoise enceinte pour épouser à titre posthume son fiancé mort accidentellement.



Comme d'autres festivals, Locarno connaît des mouvements de contestation en 1968 (ici lors du dévoilement du palmarès). © Locarno Film Festival.

Le 6 octobre, lors de la cérémonie de clôture, une trentaine de personnes occupent le Kursaal pour dénoncer le caractère bourgeois du FFL, comme l'ont fait quelques mois plus tôt des étudiant-es au festival de Pesaro et à la Mostra de Venise. Les contestataires accusent le Festival de pratiquer des prix d'entrée prohibitifs et – assez étonnamment – d'être au service des studios hollywoodiens en pleine guerre du Vietnam. En fait, seuls quatre longs-métrages états-unis figurent au programme de l'édition 1968 du FFL. Tous relèvent plus ou moins de la contre-culture : *Revolution* de Jack O'Connell (documentaire sur le San Francisco de la fin des années 1960), *Head* de Bob Rafelson (comédie satirique mettant en scène le groupe de rock des Monkees), *Monterey Pop* de D. A. Pennebaker (tiré du festival de musique emblématique du *Summer of Love*) et *Dope* de Sheldon Rochlin et Flame Schon (documentaire sur la scène de la drogue londonienne). Après avoir attribué un prix du pire film du festival⁶⁴, les occupant-es tentent d'empêcher la

⁶⁴ Le lauréat est *Money-Money* du Français José Varela, qui met en scène un couple dévoré par son consumérisme ostentatoire.

diffusion du dernier long-métrage au programme⁶⁵. Les organisateur·rices, qui refusent d'appeler la police, ouvrent le dialogue et parviennent à débloquent la situation. Après la projection du film, les manifestant·es continuent à animer des discussions dans le Kursaal jusqu'à une heure du matin.

L'événement fait les choux gras de la presse. La *NZZ*, qui n'a aucune sympathie pour les contestataires, salue l'attitude des deux directeurs⁶⁶. Dans son communiqué, le comité d'organisation, qui se dit ouvert «à la jeunesse et au jeune cinéma anticonformiste», regrette cette occupation qui est, selon lui, «orchestrée par des professionnels étrangers de la contestation»⁶⁷. Employant les mêmes termes, l'*Eco di Locarno* s'insurge de l'intolérance des trouble-fête «étrangers au Festival, étrangers à Locarno, étrangers au Tessin»⁶⁸. En guise de réponse, les étudiant·es de l'École normale expliquent que l'occupation du Kursaal n'était pas préméditée et regrettent l'attitude paternaliste de leurs opposants⁶⁹.

À l'étranger, la critique ironise sur cette «contestation contestée par des contestataires»⁷⁰. Dans la revue *Jeune Cinéma*, dernière-née du mouvement des ciné-clubs français⁷¹, Guy Hennebelle (spécialiste des cinémas du tiers-monde) regrette le conservatisme du FFL⁷². Piqué au vif, Freddy Buache répond longuement au périodique pour expliquer leur décision de maintenir les films des pays du Pacte de Varsovie en compétition, et pour justifier sa réaction face à l'occupation du Kursaal :

«La contestation finale avait sa raison d'être [mais] elle fut malheureusement préparée de manière hâtive. [À en croire] la hargne des milieux gouvernementaux, professionnels ou conservateurs [...], nous avons fait exactement ce qui devait l'être dans un pays comme la Suisse. [...] Un directeur de Festival compétitif n'est pas obligatoirement un inconscient, un

⁶⁵ Ironiquement, le film en question (*Un soir, un train* d'André Delvaux) évoque un professeur de linguistique en prise avec des problèmes de communication et perdu dans un environnement qu'il ne maîtrise pas.

⁶⁶ BÄNNINGER Alex, «Abschluß des Filmfestivals in Locarno», *NZZ*, 07.10.1968, p. 17.

⁶⁷ «I giovani e il cinema giovane e anticonformita» et «orchestrata da professionisti stranieri della contestazione». «Un comunicato del Festival», *Eco di Locarno*, 12.10.1968, p. 2.

⁶⁸ «Estranei al Festival, estranei a Locarno, estranei al Ticino». GIRARDI Gigi, «Crak al festival del film», *Eco di Locarno*, 08.10.1968, p. 3.

⁶⁹ «Cronaca insincera e confusa», *Eco di Locarno*, 10.10.1968, p. 3.

⁷⁰ ZARO Giovanni, «A Locarno il cinema ai giovani», *Bianco e Nero* 11/12, 1968, p. 73.

⁷¹ SOUILLÉS-DEBATS Léo, «Le mouvement ciné-club et la revue *Jeune Cinéma* : esquisse d'une critique qui se voulait populaire», in CHÉNÉTIER-ALEV Marion et VIGNAUX Valérie (éd.), *Le Texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux xx^e-xx^e siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, pp. 153-166.

⁷² HENNEBELLE Guy, «Locarno», *Jeune Cinéma* 34, 1968, p. 24.

agent qui émerge du budget de la CIA, un suppôt de la lutte anti-ouvrière, un social-démocrate, un traître, un vendu au système... »⁷³

Se retrouvant dans l'inconfortable situation d'être soutenus par certains journaux conservateurs comme la *NZZ*, et raillés par leurs confrères critiques de cinéma, les deux directeurs se persuadent que le fait d'être attaqués sur leur droite et sur leur gauche prouve la justesse de l'orientation donnée au festival⁷⁴. Après avoir annoncé quitter ses fonctions, Sandro Bianconi accepte finalement de poursuivre son mandat à condition de ne plus devoir assurer l'attractivité touristique de la manifestation⁷⁵. Ayant dû s'engager à trouver un équilibre entre culture et divertissement lors de sa nomination⁷⁶, ce dernier estime qu'il est temps de prendre définitivement l'ascendant sur Pro Locarno au sein de l'organisation du FFL. Néanmoins, les événements de l'édition 1968 démontrent clairement aux deux hommes qu'il leur sera difficile de mobiliser une communauté assez large pour mener leur projet à bien.

Des lendemains qui déchantent

Les festivals de cinéma ressortent bouleversés des événements de 1968. À Venise, le critique et cinéaste Ernesto Guido Laura prend la direction de la Mostra avec l'intention d'y renforcer la présence d'un jeune cinéma venu notamment de l'Est et du Sud, et sans compétition. À Berlin, le festival devient une institution de droit privé afin de pouvoir inviter des pays socialistes en programme principal⁷⁷. Mais ces réformes n'ont que peu d'effets à court terme⁷⁸. Le changement le plus notable survient à Cannes, avec la création d'une Quinzaine des réalisateurs. Cette section parallèle, non compétitive et placée sous le mot d'ordre de « cinéma en liberté », ambitionne de devenir la Mecque du cinéma d'auteur. Alors, comme l'écrit Olivier Thévenin, « les films d'auteurs qui étaient considérés sans potentiel commercial deviennent des œuvres qui s'intègrent progressivement dans un

⁷³ Cin, CSL001, 35/4 : F. Buache à J. Delmas, 18.12.1968.

⁷⁴ BUACHE Freddy, « Encore Locarno », *Tribune de Lausanne*, 13.10.1968, p. 3.

⁷⁵ ASCT, 3.1.15, C9 : PV de la commission exécutive du FFL, 07.11.1968.

⁷⁶ ASCT, 3.1.15, C20 : PV de la commission exécutive du FFL, 04.02.1966.

⁷⁷ Cette démarche est néanmoins un échec à court terme, puisque les pays d'Europe de l'Est (à l'exception de la Yougoslavie) refusent de participer par solidarité avec la RDA (qui n'est quant à elle pas conviée).

⁷⁸ PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet...*, pp. 270-271.

marché du cinéma mondial lui-même changeant »⁷⁹. À quelques exceptions près – dont fait partie Karlovy Vary –, ces changements, appuyés par la Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI)⁸⁰, vont tous dans une même direction : rendre le circuit des festivals « plus indépendant des pouvoirs publics »⁸¹.

Au festival de Locarno, dont la présidence est confiée au procureur Luciano Giudici (*1938) (voir p. 349), davantage de personnalités des milieux culturels helvétiques sont intégrées à la commission de sélection⁸². Cette décision est hautement stratégique de la part des deux directeurs, à qui la Confédération demande de se plier à des exigences « bien suisses » en raison des commentaires suscités par l'édition 1968⁸³. La Commission du cinéma, qui craint un « renforcement de la ligne anticonformiste » du FFL, recommande aux programmeurs « d'éliminer les films les plus virulents sur le plan politique », en faisant ressurgir le souvenir de la commission nationale de 1962⁸⁴. Freddy Buache suggère alors à Sandro Bianconi « d'obéir à Dübby [chef de la section cinéma] sur certains points afin de mieux pouvoir conserver [leur] liberté de manœuvre sur d'autres »⁸⁵. S'accordant avec les récriminations de la presse helvétique et le mécontentement des professionnels du marché du film quant au caractère trop orienté du festival, la Confédération décide de ne pas augmenter le montant de la subvention qui lui est accordée.

Au-delà de leurs désaccords idéologiques avec Sandro Bianconi et Freddy Buache – qui veulent se libérer des « compromis parfois humiliants » avec l'industrie du cinéma⁸⁶ –, les exploitants et les distributeurs helvétiques souhaitent surtout retrouver la vitrine commerciale que représentaient pour eux le Locarno des débuts. En 1968, leur hostilité se matérialise dans l'organisation d'un contre-événement à Zurich : les *Zürcher Filmwoche*. Celles-ci,

⁷⁹ THÉVENIN Olivier, « Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation », *Society and Leisure* 44(1), 2012, p. 40.

⁸⁰ La fédération appelle notamment à confier la direction des festivals à des gens de culture et à mettre fin à la censure ainsi qu'aux compétitions. « Gibt es eine Lösung für die Krise der Festivals? », *Film Echo* 33, 1969, p. 10.

⁸¹ THÉVENIN Olivier, « Le Festival de Cannes »..., p. 39.

⁸² Il s'agit de Giovanni Bonalumi (écrivain et professeur à l'Université de Bâle), d'Alexander Seiler (réalisateur et secrétaire de l'Association suisse des réalisateurs de films) et de Martin Schaub (critique cinéma du *Tages Anzeiger*). En revanche, Martin Schlappner quitte la commission de sélection.

⁸³ « Gut schweizerischen Gesichtspunkten ». Cin, fonds du *Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband* (CSL011), 012 : PV de la Commission fédérale du cinéma, 19.11.1968.

⁸⁴ « Die Gefahr eines grösseren Einflusses nonkonformistischer Richtung » et « die schärfsten politischen Tendenzfilme auszumerzen ». Cin, CSL011, 012 : PV de la Commission fédérale du cinéma, 19.11.1968.

⁸⁵ Cin, CSL001, 35/4 : F. Buache à S. Bianconi, 14.03.1969.

⁸⁶ ASCT, 3.1.15, K1 : bilan de l'édition 1969 du FFL.



À partir de la fin des années 1960, les trophées remis à Locarno ne sont plus des Voiles, mais des Léopards, sculptés par Remo Rossi. © Locarno Film Festival.

fréquentées selon les organisateur-rices par 150 000 personnes⁸⁷, sont une initiative d'Anton Hollenstein, un exploitant que Sandro Bianconi a refusé d'intégrer à la commission de sélection de Locarno peu de temps auparavant⁸⁸. Un an plus tard, c'est au tour d'une autre région touristique germanophone d'accueillir une manifestation plutôt destinée aux professionnels du marché du film. Par opposition au FFL, le *Film-in-Luzern* est décrit par des critiques tels que Martin Schlappner comme n'étant « pas orienté ni limité par une quelconque idéologie »⁸⁹. Cette concurrence réactive une ancienne crainte au Tessin : celle de se faire voler le festival par l'outre-Gothard⁹⁰.

⁸⁷ MANZ Hans-Peter, « Die Zürcher Filmwoche: ein erfreulicher Erfolg », *Die Tat*, 28.09.1968, p. 7.

⁸⁸ Cin, CSL011, 265 : PV du conseil d'administration du SLV, 24.09.1968.

⁸⁹ « Nicht ideologisch ausgerichtet und schon gar nicht ideologisch eingeengt ist ». SCHLAPPNER Martin, « Film-in Luzern », *NZZ*, 02.05.1969, p. 25.

⁹⁰ De l'autre côté du Monte Ceneri, Vinicio Beretta lance aussi son propre festival en misant, en sa qualité de secrétaire général, sur l'organisation de l'assemblée générale de la FIPRESCI à Lugano pour lui donner de l'élan. Malgré le soutien de ses collègues journalistes, cette initiative est un échec. Quant au festival de Nyon (re)lancé par Moritz et Erika de Hadeln, il ne représente pas un concurrent pour Locarno puisqu'il se consacre au cinéma documentaire.

Ce n'est pas un hasard si les Voiles – les prix remis par le jury international – sont remplacées au même moment par des Léopards. L'utilisation de cet animal, proche de l'emblème de la ville (un lion), permet d'associer davantage, dans l'imaginaire collectif, la manifestation à la *città sul Verbano*⁹¹. Tandis qu'à l'étranger, plusieurs festivals renoncent à la formule compétitive après 1968, Locarno la maintient en considérant qu'une distinction contribue à soutenir de jeunes auteur·rices et à faire connaître au public des cinématographies émergentes⁹². Ironisant sur la valeur symbolique de ces trophées compte tenu des faibles ressources financières du FFL, Freddy Buache écrit à la cinéaste Nelly Kaplan : « Je n'ignore pas que Bergame donne des lires et Mannheim des marks... mais, nous, nous promettons la gloire. »⁹³ Bien que rétifs à la forme festivalière, les directeurs du FFL doivent en respecter certains codes pour conserver une certaine visibilité.

Quant à la démocratisation du festival, qui figure parmi les revendications clés des mouvements de contestation de 1968, elle passe à Locarno par l'abandon des traditionnelles conférences de presse à l'issue des projections. Celles-ci sont remplacées par des échanges directs entre le public et les réalisateur·rices, qui donnent davantage la parole aux jeunes festivalier·ères. Cela participe à l'ambition des deux directeurs de faire du FFL « un lieu de rencontres et de dialogues [où] les mondanités [...] seront définitivement remplacées par le travail »⁹⁴. Malgré ce caractère un peu « austère »⁹⁵, le festival est largement reconnu par la presse spécialisée comme un vivier de nouveaux talents, en particulier pour le cinéma helvétique. Michel Soutter (avec *La Lune avec les dents*, *Haschisch* et *La Pomme*), Ernest et Gisèle Ansorge (avec *Sonnenstern*, *le Moralunaire*, *Les Corbeaux* et *Fantasmatic*) ainsi que Fredi Murer (avec *Chicorée* et *Swiss made*) y remportent en effet leurs premiers succès entre 1967 et 1969. Assez éloignée du cinéma de défense spirituelle et des productions de Praesens-Film, une nouvelle génération, plus critique et plus auteuriste, commence à remettre en question « les anciens poncifs de la Suisse touristique ou trop joliment folklorique »⁹⁶.

⁹¹ RIZZI Diana et FILARDI Illaria, *Il Pardo: emblema del Festival del film di Locarno*, Locarno, Fondazione Remo Rossi, 2018.

⁹² Cin, CSL001, 35/4 : F. Buache à J. Rivette, 03.07.1969.

⁹³ Cin, CSL001, 35/4 : F. Buache à N. Kaplan, 16.06.1969.

⁹⁴ BUACHE Freddy, « Locarno, pourquoi ? », *Tribune de Lausanne*, 05.10.1969, p. 33.

⁹⁵ DASEN René, « Un festival sérieux », *Schweizer Film Suisse* 11, 1969, p. 11.

⁹⁶ Freddy Buache cité par ISOZ Natacha, « Les expositions de cinéma en Suisse entre 1943 et 1973. Légitimer une cinématographie nationale », *Culture & Musées* 43, 2024, p. 63.

Après deux éditions sous la direction de Sandro Bianconi et de Freddy Buache, le FFL bénéficie d'une excellente réputation parmi les milieux cinéphiles, et ce malgré les railleries provoquées par les incidents de l'édition 1968. Toutefois, dans un paysage festivalier en profonde mutation à l'échelle mondiale, Locarno doit continuer à se battre pour trouver sa place. Cela est d'autant plus délicat qu'il suscite la méfiance des professionnels du marché du film, l'inquiétude de l'administration fédérale et la désapprobation de l'industrie du tourisme, qui ont l'impression de voir peu à peu l'événement leur échapper : celui-ci ne correspond plus à leur définition d'un festival.

Parce que le FFL attire bien plus d'étudiant-es – qui se passionnent pour ce que d'aucuns qualifient de « films à problèmes »⁹⁷ – que de touristes, de nombreuses voix réclament au Tessin le retour des projections en plein air. Sous la pression de Pro Locarno, plusieurs options sont envisagées pour cela : le parc de la Paix, le *bosco isolino*, le stade du Lido, ou la Piazza Grande⁹⁸. Pourtant, Sandro Bianconi tient bon. Il est hors de question pour lui de revenir en arrière : c'est au public de s'adapter⁹⁹.

B. « Ainsi, Locarno est mort »¹⁰⁰ (1970-1971)

« Un Festival, contrairement à ce que vous croyez, ce ne sont pas des films, mais ce qu'il y a entre les films. »¹⁰¹

Après les mobilisations de 1968 et les réformes qui – la plupart du temps – les accompagnent, l'année 1970 marque un retour au calme et à l'ordre au sein du circuit des festivals. Par exemple, même les *Kurzfilmtage* d'Oberhausen, très critiqués par la droite pour leur ouverture aux « films de l'Est », obtiennent une subvention fédérale après des années de refus¹⁰². À l'inverse, le festival

⁹⁷ « *Problemfilme* ». ASCT, 3.1.15, MF14: rapport de Marga Karbe-Zürcher (*Bund Schweizer Frauenvereine*, journaliste et fondatrice du ciné-club de Saint-Gall) pour la commission fédérale du cinéma, 16.12.1969.

⁹⁸ ASCT, 3.1.15, C9: PV de la commission exécutive du FFL, 29.10.1969.

⁹⁹ ASCT, 3.1.15, C9: PV de la commission exécutive du FFL, 22.10.1969.

¹⁰⁰ LANDRY Freddy, « Le Festival de Locarno et la télévision », *La Lutte syndicale*, 12.10.1970, p. 5.

¹⁰¹ Cin, CSL001, 35/4: F. Buache à L. Giudici, 23.08.1971.

¹⁰² Cette décision, liée à l'arrivée au pouvoir du social-démocrate Willy Brandt, ne met pas pour autant fin aux polémiques sur la présence de « films de l'Est », qui entraînent par exemple le retrait des États-Unis en 1969. KÖTZING Andreas, *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954-1972*, Göttingen, Wallstein, 2013, pp. 264-266.

de Locarno, taxé de gauchisme et d'élitisme, est de plus en plus isolé et boudé par ses soutiens financiers. L'antagonisme entre ses partisans romands et ses détracteurs alémaniques, qui a connu une phase critique dix ans plus tôt (voir chapitre 3), refait surface. Il entraîne dans son sillage un nouveau rapprochement entre Locarno et la Suisse romande, ainsi qu'un renforcement des hostilités entre le nord et le sud du Gothard. Les organisateur·rices du FFL préfèrent donc développer des collaborations avec le festival de Nyon plutôt qu'avec les Journées cinématographiques de Soleure¹⁰³. De même, plusieurs journalistes et associations professionnelles de la branche en Suisse alémanique, qui accusent Sandro Bianconi et Freddy Buache d'entretenir une « *Gettofilmkultur* » (« culture cinématographique “ghettoïsante” »)¹⁰⁴, se désintéressent de la manifestation tessinoise, à laquelle iels préfèrent le *Film-in-Luzern*.

Au-delà de cette ligne de démarcation linguistique – qu'il s'agit de ne pas surévaluer à cette période¹⁰⁵ –, Locarno est surtout impopulaire, d'un côté et de l'autre de la Sarine, auprès du bloc bourgeois. Depuis 1966, la Confédération refuse de revoir son soutien financier à la hausse, tandis que l'Association des hôteliers cesse de le subventionner en 1969¹⁰⁶. Il faut dire que le FFL de la fin des années 1960 n'a plus grand-chose en commun avec la manifestation touristique des débuts. Il est désormais possible d'y découvrir des œuvres aussi étonnantes qu'*Elitetruppe: Fleur de Marie*, un *space opera* marxiste-léniniste réalisé par un collectif d'étudiant·es ouest-allemand·es, qui déconcerte la presse généraliste. En Suisse, ce genre d'expérimentation formelle et idéologique fait l'unanimité contre elle. Car dorénavant, les productions qui opposent les journalistes romand·es et alémaniques sont plutôt les films qui abordent les relations Nord-Sud. En 1970, plusieurs d'entre eux, largement plébiscités par le public jeune, suscitent la controverse.

¹⁰³ Dès 1970, les œuvres primées à Locarno sont programmées à Nyon. « Festival du film : accord entre Nyon et Locarno », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 18.06.1970, p. 19.

¹⁰⁴ DIE FILMREDAKTION, « In Kino veritas », *Die Tat*, 04.10.1969, p. 17.

¹⁰⁵ Le cinéaste Alexander J. Seiler, secrétaire de l'Association suisse des réalisateurs de films et membre de la Commission fédérale du cinéma, figure par exemple parmi les soutiens de Freddy Buache et de Sandro Bianconi. ASCT, 3.1.15, M14 : A. J. Seiler à S. Bianconi et F. Buache, 23.02.1970.

¹⁰⁶ Les contributions fédérales, cantonales et communales s'élèvent respectivement à 30 000, 25 000 et 16 000 fr., c'est-à-dire à peu près au même niveau qu'en 1966.

Cinéphiles de tous les pays...

Quelques mois après le scandale causé à la Berlinale par le film *O.K.* de Michael Verhoeven (traitant du viol et du meurtre d'une Vietnamiennne par des soldats états-unis)¹⁰⁷, le long-métrage qui creuse à nouveau le fossé entre la Suisse latine et la Suisse alémanique est helvétique : *Biladi, une révolution*, de Francis Reusser. Consacré à la lutte de résistance palestinienne, ce film est tourné au lendemain de l'attaque d'un avion de ligne israélien à l'aéroport de Zurich-Kloten (18 février 1969) et de plusieurs détournements aériens (dont un de la Swissair) le 6 septembre 1970 par le Front populaire de libération de la Palestine¹⁰⁸. Souhaitant faire pièce au déchaînement anti-arabe que déclenchent ces attentats, le réalisateur, accompagné du photoreporter Armand Deriaz – tous deux proches d'une gauche propalestinienne¹⁰⁹ – se rend dans les camps de réfugiés en Jordanie avec sa caméra¹¹⁰.

Ce film est accompagné d'une odeur de soufre. D'abord, des rumeurs laissent entendre qu'il aurait été financé par le Fatah (le parti politique de Yasser Arafat), ce qui lui vaut de ne recevoir aucune subvention de la Confédération¹¹¹. Ensuite, sur recommandation de la Fédération suisse des communautés israélites (FSCI)¹¹², qui dépeint le film comme de la « propagande terroriste anti-israélienne »¹¹³, le Ministère public déconseille au FFL de le diffuser¹¹⁴. Enfin, lors du festival, la FSCI accuse Reusser d'exclure les « spectateurs juifs ou sionistes » de la projection, et Freddy Buache d'exercer des pressions sur les membres du jury, qui attribuent une mention spéciale au long-métrage¹¹⁵.

Décrit comme un « jeune cinéaste romand connu pour ses opinions gauchisantes et ses démêlés avec la police », Reusser assume le caractère antisioniste de son

¹⁰⁷ Sa programmation entraîne la démission du jury présidé par l'États-unien George Stevens et l'annulation de la compétition.

¹⁰⁸ GUTTMANN Aviva, « Une coalition antiterroriste sous l'égide d'un pays neutre : la réponse suisse au terrorisme palestinien, 1969-1970 », *Relations internationales* 3(163), 2015, pp. 95-110 ; STINER Yves et ZALA Sacha, « La Suisse, le Moyen-Orient et le conflit israélo-arabe (1945-1975) », *Relations internationales* 4 (172), 2017, pp. 67-80.

¹⁰⁹ DESCLOUX Joëlle, *Pourquoi une telle fragmentation au sein de la solidarité pro-palestinienne helvétique ? Analyse des réseaux personnels et institutionnels du soutien à la cause palestinienne en Suisse (1967-1994)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2018, pp. 100-105.

¹¹⁰ En préambule, le film propose un micro-trottoir à propos du procès des responsables de l'attaque de 1969.

¹¹¹ Selon le réalisateur, la moitié du prix des billets d'avion aurait été prise en charge par l'organisation.

¹¹² Archives fédérales suisses (AFS), E4320-05C#1995/234#628 : FFL au Ministère public, 18.09.1970.

¹¹³ « Anti-israelischen terroristischen Propaganda ». AFS, E3011A#1980/108#651 : Georges Brunschvig, à Hans-Peter Tschudi, 09.10.1970.

¹¹⁴ ASCT, 3.1.15, V16 : Ministère public à F. Buache, 25.09.1970.

¹¹⁵ « Jüdischen oder zionistischen Zuschauer ». AFS, E3011A#1980/108#651 : mémo de la police fédérale, 27.10.1970.

film, mais se défend de tout antisémitisme¹¹⁶. Il peut compter, en Romandie, sur le soutien de plusieurs critiques tels Freddy et Micheline Landry, dont la maison de production Milos Films a financé son premier long-métrage un an plus tôt¹¹⁷. En revanche, la critique alémanique considère impardonnable, dans sa grande majorité, que *Biladi* prenne position pour une partie plutôt que l'autre. *Die Tat* s'agace ainsi des applaudissements qu'il suscite de la part d'un public jeune, qualifié de provocateur-rices « peu au fait de l'histoire contemporaine [et séduit-es par] cette œuvre clairement manipulatrice, truffée de semi-vérités et de mensonges habilement construits »¹¹⁸.

Plus généralement, la presse helvétique est atterrée du succès remporté à Locarno par les films les plus anticoloniaux et anti-impérialistes. Le court-métrage cubain *79 printemps* (« 79 primaveras »), une ode à Hồ Chí Minh, y est par exemple accueilli par des cris d'approbation¹¹⁹. Il en va de même pour *Soleil Ô*, l'œuvre pionnière du Franco-Mauritanien Med Hondo, qui raconte la désillusion d'un immigré africain confronté au racisme de la métropole. Programmé à la Semaine de la critique à Cannes et acclamé par les jeunes festivalier-ères à Locarno, le film est jugé trop radical par les rédacteur-rices de la presse généraliste suisse, comme Serge Zohrab, qui présente son réalisateur comme un « Africain qui veut faire le procès de la colonisation [mais qui] fait du racisme à rebours [à cause de son caractère] de polémiste sectaire et méchant »¹²⁰. A contrario, les critiques sont dans l'ensemble beaucoup plus séduit-es par le long-métrage du Franco-Ivoirien Désiré Écaré (*À nous deux France*), qui suit des Ivoiriennes se rendant à Paris pour trouver un mari et éviter que leurs compatriotes n'épousent des Françaises : iels l'encensent pour son ton plus léger et donc plus acceptable. L'impensé colonial suisse s'étale largement dans la presse helvétique¹²¹.

¹¹⁶ HOFER Renato, « Un cinéaste suisse chez les Palestiniens », *L'Illustré*, 08.10.1970, pp. 50-51 et p. 56.

¹¹⁷ PORRET Marthe, « Pour un jeune cinéma romand. Mode de production et territoire : Freddy Landry et Milos Films, 1968-1972 », *Revue historique vaudoise* 115, 2007, pp. 127-141.

¹¹⁸ « *Zeitgeschichtlich unterbelichteten Halbstarkepublikums* [überzeugt von diesem] *eindeutig manipulierte und mit zahlreichen geschickt montierten Halbwahrheiten oder Lügen angereicherte Opus* ». DER FILMREDAKTOR, « In Kino veritas », *Die Tat*, 17.10.1970, p. 17.

¹¹⁹ Dans la salle, le journaliste Joe Rezzonico, ancien étudiant de la Magistrale de Locarno qui s'est publiquement distancié de ses camarades contestataires en 1968, est pris à partie lors d'un débat d'après-film pour avoir critiqué l'œuvre d'*agit-prop* de Santiago Álvarez. Traité de fasciste notamment par Francis Reusser, le jeune chroniqueur est poussé à quitter la salle. REZZONICO Joe, « Chiose polemiche a 11 giorni di festival », *Eco di Locarno*, 06.10.1970, p. 3.

¹²⁰ ZOHRAH Serge, « À Locarno, le Festival international du film », *La Liberté*, 03.10.1970, p. 21.

¹²¹ Voir par exemple MINDER Patrick, *La Suisse coloniale. Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880-1939)*, Berne, Peter Lang, 2011 ; PURTSCHERT Patricia, LÜTHI Barbara, FALK Francesca (Hrsg.), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld, Transcript, 2012.

Globalement, les œuvres qui bousculent les habitudes des spectateur-rices européen-nes et qui proposent les discours les plus radicaux sont les plus mal reçues par la presse suisse. Pourtant, que ce soit pour leurs qualités intrinsèques ou parce que les grands pays producteurs n'y envoient plus que des films de second choix, ces longs-métrages remportent de nombreux prix à Locarno¹²². En 1969 et 1970, les « films du tiers-monde » récoltent un cinquième des récompenses (voir pp. 326-327), que leurs détracteurs jugent bien plus politiques qu'artistiques. Philippe Grandjean écrit par exemple dans le *Journal de Genève* : « En décernant des prix à *Soleil Ô*, on fait le bonheur des Noirs opprimés ; en récompensant *Biladi*, on fait celui des Palestiniens en lutte. »¹²³ Le FFL est donc perçu par le bloc bourgeois comme un entre-soi où l'idéologie prend le pas sur l'art, et où règne « un sectarisme de plus en plus élitiste et d'extrême gauche »¹²⁴.

Cette impopularité révèle un décalage dans la manière dont le festival est perçu en Suisse et à l'étranger. Décrite à l'international comme « une ville assoupie »¹²⁵, où les films se regardent « dans un silence feutré »¹²⁶, Locarno est dépeinte par la presse suisse comme un repaire d'adolescentes en minijupe et de jeunes hippies barbus, tous-tes très agité-es¹²⁷. Les agents de police, infiltrés dans les cinémas pour surveiller ceux qui se font remarquer par « des applaudissements, des sifflets, des beuglements », sont eux aussi très remontés contre les démonstrations de joie qui accompagnent l'apparition sur les écrans d'Hô Chí Minh et de Che Guevara¹²⁸. Même les organisateur-rices déplorent l'attitude du public, qui a tendance à s'opposer « à tout film qui n'est pas politiquement provocateur et n'a que des valeurs esthétiques » et à célébrer « sans réserve des produits dont la seule valeur est précisément la provocation et la polémique politiques »¹²⁹. Même à gauche, il n'existe pas de consensus sur le modèle à suivre pour réussir une manifestation cinématographique engagée.

Alors que les autres festivals internationaux ont généralement retrouvé un certain équilibre en intégrant les œuvres les plus contestataires ou avant-gardistes

¹²² Jusqu'en 1965, aucun « film du tiers-monde » n'est couronné au FFL. Cette année-là, le Mexicain Luis Alcoriza préside le jury qui leur attribue, pour la première fois, deux prix (sur treize) : la Voile d'argent pour les films mexicains *El viento distante* (de Salomón Laiter, Manuel Michel et Sergio Véjar) et *En este pueblo no hay ladrones* (d'Alberto Isaac).

¹²³ GRANDJEAN Philippe, « Palmarès contesté », *Journal de Genève*, 06.10.1970, p. 9.

¹²⁴ « Eine zunehmend elitär-linksextreme Sektiererei ». UP, « Krach in Locarno », *Die Tat*, 06.10.1970, p. 14.

¹²⁵ BÄR Jürg, « Mühsamer Beginn in Locarno », *Film Echo* 78, 1970, p. 7.

¹²⁶ LANGLOIS Gérard, « Un immense planisphère », *Lettres françaises*, 21.10.1970, s. p.

¹²⁷ SCHLAPPNER Martin, « Nachwort zum Festival von Locarno », *NZZ*, 10.10.1970, p. 21.

¹²⁸ AFS, E4320-05C#1995/234#628 : rapport de la police cantonale tessinoise, 15.19.1970.

¹²⁹ ASCT, 2.2.80, carton 47 : bilan du l'édition 1970 du FFL.

dans des sections parallèles, le FFL continue à se consacrer prioritairement à un cinéma politique et à accorder une place prépondérante aux débats ainsi qu'au public jeune. Les films y sont, pour reprendre les mots de Raphaël Jaudon, considérés comme des actions et envisagés selon « la manière dont ils occupent l'espace public, aux principes qui s'y manifestent, et à l'image qu'ils produisent de la communauté »¹³⁰. Cette expérience qui, de l'aveu même des deux directeurs, tourne souvent court, atteint ses limites en raison de l'hostilité qu'elle suscite au sein du bloc bourgeois, mais aussi à cause du manque d'engagement des différentes parties prenantes à la manifestation.

Plus jeune, tu meurs

Interprétant les critiques sur la radicalité de leurs choix artistiques comme de « l'incompréhension » et de « l'hostilité »¹³¹, puis en actant le total désintérêt des distributeurs et des exploitants pour les films qu'ils programment¹³², Sandro Bianconi et Freddy Buache annoncent leur démission en pleine édition 1970. Leur vision de la cinéphilie, visant une « élévation du goût cinématographique du grand public »¹³³, a donc fait long feu. Ceux-ci ont certes poursuivi la voie prometteuse tracée par Vinicio Beretta au début des années 1960 (nouvelles cinématographies, programmes éducatifs, public jeune), mais en faisant de Locarno un lieu trop ouvertement militant, ils ont sacrifié son attractivité touristique. Dans la *NZZ*, quelques années après ses accrochages avec Freddy Buache (voir pp. 144-145), Martin Schlappner assène le coup de grâce à ses anciens collaborateurs en proclamant que « le festival de Locarno n'est, dans les faits, plus un festival »¹³⁴. En tout cas, il ne correspond pas aux attentes de l'*establishment* helvétique.

À l'inverse, dans la presse romande, les critiques font l'éloge funèbre d'une manifestation qui suscitait un intérêt croissant de la part des cinéphiles en proposant un environnement studieux, à l'écart des mondanités et des logiques commerciales. Leur déception est d'autant plus grande que le FFL était en passe de devenir une vitrine internationale et un lieu de rencontre pour le Nouveau cinéma suisse. Freddy et Micheline Landry, qui produisent

¹³⁰ JAUDON Raphaël, *Cinémas politiques, lecture esthétique*, Grenoble, UGA, 2024, p. 215.

¹³¹ ASCT, 3.1.15, C29 : F. Buache et S. Bianconi au FFL, 04.10.1970.

¹³² ASCT, 3.1.15, C9 : PV de la commission exécutive du FFL, 04.10.1970.

¹³³ ASCT, 2.2.80, carton 47 : bilan de l'édition 1970 du FFL.

¹³⁴ « Das Festival von Locarno ist, in der Tat, kein Festival mehr », SCHLAPPNER Martin, « Nachwort zum Festival von Locarno », *NZZ*, 10.10.1970, p. 21.

plusieurs de ces jeunes cinéastes helvétiques, dénoncent le manque de soutien apporté à Sandro Bianconi et Freddy Buache par l'administration fédérale, qu'ils soupçonnent de privilégier «une manifestation qui se déroulerait en Suisse alémanique et qui aurait le soutien de la “profession”», en ne programmant que des films occidentaux¹³⁵. Le chef du Département fédéral de l'intérieur (DFI) Hans-Peter Tschudi partage en effet l'opinion négative des distributeurs et des exploitants au sujet du FFL, qui le jugent «hostile à l'économie»¹³⁶. Le soutien de la critique de gauche pèse donc bien peu dans la balance, et il ne suffit pas à assurer la pérennité d'une manifestation d'ampleur internationale.

Après avoir brièvement envisagé de confier la direction du festival au cinéaste neuchâtelois Henry Brandt – connu du grand public pour sa contribution à l'Exposition nationale de 1964 et récompensé en 1955 et 1961 à Locarno¹³⁷ –, la Commission fédérale du cinéma opte, d'un commun accord avec les dirigeants du FFL, pour une direction *ad intérim*¹³⁸. Composée de sept personnalités venues des milieux culturels et médiatiques tessinois – que la presse romande dénonce comme «fort peu versé[e]s pour la plupart dans la chose cinématographique»¹³⁹ –, celle-ci met en place l'événement en à peine deux mois et demi, après de nombreuses tergiversations. L'enjeu est de taille, puisque cette édition charnière marque le retour des projections en plein air, au cœur de la ville, et en pleine saison touristique.

Un premier projet, consistant à délocaliser la manifestation en construisant un amphithéâtre dans le parc de la Paix, est rapidement abandonné¹⁴⁰. Une deuxième proposition est finalement retenue, car jugée plus «valable sur le

¹³⁵ LANDRY Freddy, «Le Festival de Locarno et la télévision», *La Lutte syndicale*, 12.10.1970, p. 5.

¹³⁶ «*Wirtschaftsfeindlich*». Cin, CLS011-012: PV de la Commission fédérale du cinéma, 18.11.1970.

¹³⁷ ASCT, 3.1.15, C20: PV de la commission exécutive du FFL, 15.01.1971. Certaines rumeurs font également circuler «le nom d'un critique neuchâtelois bien connu...», vraisemblablement Freddy Landry. NUSSBAUM Blaise, «À la guilde du film», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 02.04.1971, p. 9.

¹³⁸ Grâce notamment à l'insistance du syndic Carlo Spezioli, l'hypothèse d'abandonner le festival est rapidement écartée. Cin, CSL011, 012: PV de la Commission fédérale du cinéma, 03.02.1971.

¹³⁹ Il s'agit de Giovanni Bonalumi (voir pp. 354-355), d'Eros Bellinelli (chef de service à la RSI), de Bixio Candolfi (chef des programmes culturels à la télévision suisse italienne), de Giuseppe Curonici (docent au lycée de Lugano), de Luciana Bassi-Caglio (journaliste à *Azione*), de Fabio Fumagalli (critique de la *Gazzetta ticinese* et de la RSI) et de Giuseppe Cattori (avocat). NUSSBAUM Blaise, «Nos festivals cinématographiques suisses en grave péril», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 03.07.1971, p. 23.

¹⁴⁰ Cette proposition émane de l'architecte et peintre Fernando Pozzi, organisateur depuis de nombreuses années de la *Festa dei fiori*. Selon lui, organiser des projections sur la Piazza Grande poserait trop de difficultés en matière de bruits et de lumières parasites. ASCT, 3.1.15, C9: PV de la commission exécutive du FFL, 04.10.1970.



La mue du festival à la fin des années 1960 s'observe notamment à travers son identité graphique (ici devant la salle du Kursaal en 1970). © Locarno Film Festival.

plan touristique»¹⁴¹ : investir la Piazza Grande. Cette idée est développée par Livio Vacchini (professeur à l'ETH), qui vient d'ouvrir son atelier d'architecte à Locarno avec son associé Luigi Snozzi. Malgré les craintes suscitées par le coût du projet (100 000 fr.), son lancement sans autorisation, et les perturbations qu'il engendre dans le centre-ville (fermé à la circulation), les organisateur·rices sont déterminé·es à le concrétiser.

La création de ce nouveau cinéma en plein air, avec un écran de vingt mètres sur quinze, calibré pour un public de 2 000 personnes, est une prouesse technique. Afin de résister aux bourrasques qui traversent la Piazza, sa structure repose sur un impressionnant échafaudage, dont la photo circule dans toute la presse. Quant à la cabine de projection, qui doit être imperméable aux fréquentes averses, elle est construite à l'aide de deux coques de piscines en polyester renversées l'une sur l'autre. Rudimentaire, cette structure sera

¹⁴¹ «*Turisticamente valida*». ASCT, 2.2.80, carton 44 : PV de la commission exécutive de Pro Locarno, 22.06.1971.

néanmoins employée avec quelques adaptations jusqu'en 1990. Les plans finaux sont acceptés le 5 juillet 1971, et leur mise en place commence dix jours plus tard.

Pour réaliser cet ambitieux projet qui se transforme rapidement en une attraction touristique, Pro Locarno accorde une subvention extraordinaire à la manifestation et finance la quasi-intégralité des installations (95 000 fr.)¹⁴². En contrepartie, l'organisation prend en main la comptabilité du festival, devient propriétaire de tous les sièges achetés pour remplir la Piazza, et demande aux sélectionneurs de programmer des films attrayants pour le grand public. Rappelant les 700 000 fr. dépensés en faveur du FFL depuis sa création, l'office du tourisme annonce être arrivé «aux extrêmes limites quant aux montants des subsides»¹⁴³. Pourtant, lorsque les frais d'installation sur la Piazza Grande doublent (210 000 fr.) et que les prêts sollicités auprès des banques locales sont refusés, Pro Locarno accepte d'apporter au festival les 120 000 fr. qui lui manquent¹⁴⁴.

Si le FFL retourne ainsi dans le giron de l'industrie du tourisme, qui fournit environ la moitié de ses subventions en 1971, c'est notamment à cause du faible soutien financier que lui octroie la Confédération. Sur les 50 000 fr. qu'il sollicite auprès du DFI, seuls 30 000 fr. sont débloqués : un montant inchangé depuis six ans¹⁴⁵. La prudence reste donc de mise à Berne. Afin d'obtenir des contributions supplémentaires, les dirigeants se tournent vers les commerces qui ont rompu avec le festival sous l'ère Bianconi-Buache. Pour les convaincre, ils expliquent que les œuvres «occidentales» seront désormais majoritaires, et que seuls les pays avec lesquels la Suisse entretient des relations diplomatiques seront invités, ce qui exclut le Nord-Vietnam, l'Allemagne de l'Est et la Corée du Nord¹⁴⁶. Il s'agit de donner des gages de respectabilité à la bourgeoisie locale au lendemain des «années 68».

Parallèlement, le FFL normalise ses relations avec les professionnels du marché du film pour mettre fin à «l'hostilité de la majorité des distributeurs

¹⁴² ASCT, 2.2.80, carton 44 : PV de la commission exécutive de Pro Locarno, 22.06.1971.

¹⁴³ «*La Pro Locarno ha creato il Festival del Film e l'ha sempre sostenuto [...] ma è chiro che siamo arrivati agli estremi limiti consentiti per quanto riguarda la misura del sussidiamento*». ASCT, 2.2.80, carton 44 : PV du conseil directeur de Pro Locarno, 08.05.1971.

¹⁴⁴ ASCT, 2.2.80, carton 47 : A. Varini au conseil exécutif de Pro Locarno, 30.07.1971.

¹⁴⁵ ASCT, 3.1.15, V16 : L. Giudici à E. Franzoni, 14.06.1971. En revanche, le canton du Tessin augmente sa contribution de 25 000 à 35 000 fr. et la ville de Locarno de 8 000 à 20 000 fr.

¹⁴⁶ Néanmoins, la RDA présente bien cette année-là un film en compétition : la romance *Le Temps des cigognes* («*Zeit der Störche*») de Siegfried Kühn. ASCT, 3.1.15, V16 : L. Giudici à la papeterie de Locarno, 23.07.1971.

suisses »¹⁴⁷. Le SLV réintègre la commission de sélection, et le *Schweizerischer Filmverleiher Verband* (FVV) invite ses membres « à soutenir les organisateurs, qui essaient de recréer un festival, tel qu'il s'était déroulé il y a dix ans à peu près »¹⁴⁸. Le message est on ne peut plus clair : même si la formule qui a fait la réputation cinéphile du festival reste officiellement la même (primauté donnée aux premières et aux deuxième œuvres), la tribune qui a été offerte depuis les années 1960 au jeune cinéma éloigné des circuits commerciaux n'est plus à l'ordre du jour. La critique étrangère, qui annonce une nouvelle fois la mort du FFL, ironise : « Les pharmaciens et les vétérinaires du lieu pourront à nouveau, en toute quiétude, revêtir tuxedos et robes du soir pour se rendre à des spectacles de bon goût. »¹⁴⁹ Débutées avec un total changement de paradigme, les années Bianconi-Buache ne représentent finalement qu'une courte parenthèse dans l'histoire de Locarno.

Bilan en demi-teinte à la mi-temps

Un an après en avoir claqué la porte, Freddy Buache ne fait pas mystère de son opinion sur cette manifestation « sabotée par la bourgeoisie locale et reprise, contre [leur] volonté, dans une perspective touristique »¹⁵⁰. Sollicité pour l'organisation d'une rétrospective sur la thématique de « Cinéma et résistance », le directeur de la Cinémathèque accepte tout en réglant ses comptes, persuadé que le festival aurait pu « s'imposer comme l'un des plus originaux du monde, drainant vers Locarno tout le jeune cinéma international »¹⁵¹. Partageant le point de vue de Buache, plusieurs réalisateur·rices helvétiques (dont la demande que quatre après-midi du programme leur soient réservées est refusée) boycottent Locarno au profit des Journées de Soleure¹⁵². Pour le Nouveau cinéma suisse aussi, un lieu d'échanges et de rayonnement international disparaît. La manifestation alémanique devient dès lors le principal rendez-vous du 7^e art helvétique.

¹⁴⁷ « *L'ostilità di gran parte dei noleggiatori svizzeri* ». BARZAGHINI Mario, « Indizi favorevoli (nonostante tutto) », *Popolo e Libertà*, 06.08.1971, p. 4.

¹⁴⁸ Cin, fonds de l'Association suisse des distributeurs de films (CSL063), B1/7 : communiqué du FVV à ses membres, 05.07.1971.

¹⁴⁹ SEGUIN Louis, « La fin de Locarno », *Positif* 124, 1971, pp. 50-51.

¹⁵⁰ Cin, CSL001, 35/4 : F. Buache à R. Gleyzer, 27.07.1971.

¹⁵¹ ASCT, 3.1.15, S3 : F. Buache à B. Candolfi, 24.08.1971.

¹⁵² ASCT, 3.1.15, C32 : Centre suisse du cinéma au FFL, 19.07.1971.

La commission de sélection de Locarno pâtit quant à elle des dépenses engagées pour l'aménagement de la Piazza Grande. La diminution des moyens qui lui sont alloués réduit également le nombre de pays que ses membres peuvent prospecter¹⁵³. Tandis qu'à Berlin, le festival accueille pour la première fois de son histoire des films soviétiques par le biais de l'*Internationale Forum des Jungen Filmes* (une section parallèle comparable à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes)¹⁵⁴, les « films de l'Est » suscitent une indifférence polie à Locarno¹⁵⁵. En revanche, après plusieurs années de vache maigre, l'édition 1971 voit le retour remarqué d'Hollywood au programme, avec cinq longs-métrages, dont *Prends l'oseille et tire-toi* (« *Take the Money and Run* ») de Woody Allen.

Plusieurs œuvres déjà passées dans d'autres festivals sont reprises sur la Piazza Grande afin d'attirer à nouveau les touristes à Locarno. De l'aveu même du jury international, qui déplore une accumulation de longs-métrages « insignifiants »¹⁵⁶, le FFL cède le pas au cinéma populaire. Ce retour à la situation des années 1950, dans le giron de l'industrie du tourisme et du marché du film, paraît totalement anachronique à la critique. La Suisse donne l'impression d'avancer à contre-courant au lendemain des « années 1968 », qui ont permis à la plupart des grandes manifestations cinématographiques de gagner en autonomie. Tandis que la presse salue les projections en plein air de films destinés au grand public, le conseil communal de Locarno remercie les organisateur·rices d'avoir fait disparaître du programme les œuvres les plus engagées¹⁵⁷. De même, les agents de police qui surveillent la manifestation depuis les années 1960 se félicitent de la disparition du cinéma subversif et expérimental des écrans du festival¹⁵⁸. Pour les dirigeant·es du FFL, dont fait partie la journaliste Luciana Bassi-Caglio (première femme occupant un poste, éphémère, à responsabilités), la tempête de la fin des années 1960 est passée : les principaux acteurs de l'industrie du tourisme et du marché du film sont satisfaits. La fréquentation du festival, et donc ses recettes, repart à la hausse. Mais pour assurer sa pérennité celui-ci doit être dirigé à plein temps.

¹⁵³ Marie-Magdeleine Brumagne écrit par exemple : « Comme je ne fais ni de l'épicerie, ni de la philanthropie, je me permets de vous dire que je n'irai pas à Varsovie et à Prague ». ASCT, 3.1.15, MF14 : M.-M. Brumagne au FFL, 15.05.1971.

¹⁵⁴ Il s'agit de deux films d'Alexandre Medvedkine et Dziga Vertov datant des années 1920 et 1930.

¹⁵⁵ Toutefois, lors de l'installation sur la Piazza des drapeaux des pays participants, aucun riverain n'accepte d'arborer le fanal soviétique à sa fenêtre. Celui-ci est finalement placé, aux côtés de celui des États-Unis, sur le fronton de l'immeuble de la société électrique Sopracenerina.

¹⁵⁶ Cin, fonds Moritz et Erika de Hadeln (CSL008), B74 : palmarès du jury, 1971.

¹⁵⁷ Archivio della città di Locarno : PV du conseil communal de Locarno, 08.11.1971.

¹⁵⁸ AFS, E4320-05C#1995/234#628 : rapport de la police cantonale tessinoise, 21.08.1971.

Les regards se tournent pour cela du côté de Nyon, où le festival international de cinéma documentaire tend, « pour le jeune cinéma [...] à devenir plus important que Locarno » aux yeux de critiques tels que Freddy Landry¹⁵⁹. Cette petite manifestation, qui marque les esprits en accueillant en 1971 l'Ouzbékistan comme invité d'honneur, n'a pas encore réussi à obtenir de subvention de la part de la Confédération. Berne défend en effet une « rationalisation » des manifestations cinématographiques en Suisse¹⁶⁰. Cette idée consiste à réserver à Locarno des prérogatives internationales, à Soleure des ambitions nationales, et à Lucerne une résonance plus locale. Le festival piloté par Moritz et Erika de Hadeln au bord du lac Léman ne trouve donc pas sa place dans cet agencement voulu par l'administration fédérale. Pour donner un nouveau souffle à Locarno et mieux intégrer Nyon au paysage festivalier, la direction du FFL est alors proposée à Moritz de Hadeln (*1940), un trentenaire polyglotte dont les deux premiers courts-métrages ont été sélectionnés au FFL quelques années auparavant (voir p. 346). Celui-ci accepte à condition de pouvoir poursuivre son activité depuis la Suisse romande¹⁶¹.

Concrétisant le rapprochement amorcé dans les années 1950 entre le Tessin et la Suisse romande, une Société suisse des festivals internationaux du film est créée le 13 mars 1972 pour permettre à Moritz et Erika de Hadeln de diriger simultanément les deux événements (voir pp. 346-347)¹⁶². Sise à Genève, cette nouvelle structure est reconnue par la FIAPF à condition que Nyon se spécialise dans les courts-métrages et Locarno dans les longs¹⁶³. D'un côté comme de l'autre de la Sarine, la presse salue ce nouveau front uni dont elle espère qu'il rétablira la réputation internationale du FFL. Blaise Nussbaum écrit dans la *Feuille d'Avis de Neuchâtel* : « Il semble que le comité responsable ait pris conscience des avertissements et du mécontentement de la presse suisse quasi unanime et de l'absence remarquée de la presse étrangère qui ne parlait plus de Locarno qu'à l'imparfait. »¹⁶⁴

Au lendemain de 1968, cinéphiles et cinéastes passent du rang de participant-es à celui d'organisateur-rices au sein des principaux festivals de

¹⁵⁹ LANDRY Freddy, « Le Festival de Nyon », *L'Impartial*, 23.10.1971, p. 2.

¹⁶⁰ « *Eine Straffung* ». SDA, « Marginalien », *Die Tat*, 02.10.1971, p. 17.

¹⁶¹ Cin, CSL008, B25 : PV du comité de direction du festival de Nyon, 17.11.1971.

¹⁶² ASCT, 3.1.15, C29 : DFI au FFL, 02.03.1972.

¹⁶³ Cin, CSL008, B135 : FIAPF à M. de Hadeln, 24.01.1973.

¹⁶⁴ NUSSBAUM Blaise, « Après la nomination du nouveau directeur du Festival de Locarno », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 29.12.1971, p. 11.

films¹⁶⁵. À Locarno, l'arrivée du couple de Hadeln marque aussi la mise en place d'une première direction à plein temps, et surtout – pour la première fois – la nomination de dirigeant-es étranger-es. Moritz de Hadeln, qui a grandi entre l'Italie, la France et la Suisse, est de nationalité britannique. Son épouse, née Erika von dem Hagen, est allemande. Conscient des désaccords qui divisent le pays quant à ce que devrait être un festival international de films, Moritz multiplie les déclarations d'intention rassurantes en affirmant vouloir mettre Locarno «au service de tous les secteurs de la branche cinématographique»¹⁶⁶. Art du compromis ou aveu de compromission ?

Conclusion

«En Suisse, comme on le sait, il n'y a pas de politique culturelle, ni au niveau fédéral, ni au niveau cantonal, ni au niveau régional : la Confédération affirme qu'elle ne peut pas s'engager ni intervenir directement sur le festival ; le canton dit à peu près la même chose et la Ville aussi. [...] Il n'y a aucune volonté politique de considérer cet événement comme une "chose sérieuse" ». »¹⁶⁷

À la fin des années 1960, les festivals sont, en tant qu'institutions bourgeoises, contestés à travers le monde. Galvanisés par plusieurs modèles anticonformistes, les dirigeants du FFL participent à ce mouvement et s'engagent dans une voie alternative. Mais en cherchant à émanciper le FFL de l'industrie du tourisme et du marché du film, Sandro Bianconi et Freddy Buache s'aliènent la plupart des soutiens que leurs prédécesseurs avaient péniblement acquis à leur cause. Parce qu'il n'existe pas encore, ni au niveau local ni à l'échelle nationale, d'infrastructures suffisantes pour soutenir leurs efforts afin de développer une

¹⁶⁵ IORDANOVA Dina, «Cold War and Film Festivals in the Aftermath of 1968», in PISU Stefano, PITASSIO Francesco, ZINNI Maurizio (eds.), *Rethinking the Cinematic Cold War. The Struggle for Hearts and Minds Goes Global*, New York, Berghahn Books, 2025, pp. 185-186.

¹⁶⁶ ASCT, 3.1.15, C33 : M. de Hadeln au FVV, 30.12.1971.

¹⁶⁷ «In Svizzera, come noto, non esiste una politica culturale, né a livello federale, né a livello cantonale, né a livello regionale: la Confederazione afferma di non poter prendere impegni né può intervenire direttamente nei confronti del festival, il Cantone dice più o meno la stessa cosa e la città altrettanto [...] non c'è una volontà politica di considerare come "cosa seria" una simile manifestazione e di conseguenza non gli si concede tutto quell'appoggio che dovrebbe avere». «Le altre rassegne cinematografiche dispongono di mezzi nettamente superiori», *Giornale del Popolo*, 29.08.1970, p. 5.

culture cinématographique autonome en Suisse, les deux directeurs sont accusés d'avoir transformé Locarno en un ciné-club géant. Face à ces changements, qui rendent le festival très impopulaire auprès de ses principaux partenaires, les organisateur·rices «ont très peur qu'on ne leur vole l'idée [et craignent] que Coire, Lausanne, Lucerne ou Zurich ne sautent sur l'occasion pour leur prendre la place»¹⁶⁸. Cette probabilité devient d'autant plus problématique que le FFL représente désormais un enjeu de politique fédérale :

« Une éventuelle délocalisation du festival (ou, par exemple, une combinaison avec le *Film in Luzern*) aurait des conséquences politiques désagréables dans la mesure où le canton du Tessin – qui a toujours été un enfant à problèmes dans le secteur culturel et a été traité comme un parent pauvre pendant assez longtemps – se verrait une fois de plus dans le rôle du négligé, sans aucune compréhension de ses besoins. »¹⁶⁹

Malgré le souvenir qu'elles laissent derrière elles, les années Bianconi-Buache ne sont pourtant pas affectées par une baisse drastique de la fréquentation. La fin des années 1970 est plutôt marquée par un rajeunissement du public, dont le pouvoir d'achat et les modes de consommation ne font pas les affaires des commerces, des hôtels et des restaurants du lieu¹⁷⁰, et dont les goûts ne correspondent pas à l'offre des principaux distributeurs helvétiques.

Lorsqu'il ne paraît pas trop radical, l'engagement des cinéastes du Sud suscite une certaine fascination auprès des critiques, qui contraste avec leur circonspection face aux œuvres militantes produites en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord. Entre 1967 et 1970, le festival accueille en effet un nombre croissant de films de motards et de hippies, de longs-métrages aux accents antipsychiatriques ou psychédéliques, et de documentaires sur une actualité faite d'assassinats politiques, de grèves et de censure. La multiplication de films «nettement immoraux, avec des scènes épicées bassement suggestives»¹⁷¹, atteint son apogée en 1970 avec *End of the Road*

¹⁶⁸ DASEN René, «Locarno 1971 : un festival de transition», *Schweizer Film Suisse* 9, 1971, p. 17.

¹⁶⁹ « Eine allfällige Verlegung des Festivals (oder beispielsweise eine Koppelung mit dem Film-in Luzern) hätte unanagenehme politische Konsequenzen insofern, als dass sich der Kanton Tessin – auf kulturellem Sektor schon immer ein Sorgenkind und lange genug stiefmütterlich behandelt – einmal mehr in der Rolle des Übergangenen sehen würde, für dessen Bedürfnisse man keine Verständnis aufbringt ». BALTS Livio, « Im Süden nichts Neues », *Der Bund*, s. d., s. p.

¹⁷⁰ De façon conjoncturelle, le nombre de nuitées à Locarno atteint son pic en 1970, tandis que se développent de nouvelles formes de tourisme, telles que le camping, les auberges de jeunesse et les séjours chez l'habitant. ASCT, 2.2.80, carton 39 : rapport de l'*Ente turistico di Locarno e Valli*, 1973.

¹⁷¹ ZOHRA Serge, « Le Bien et le Mal », *La Liberté*, 17.10.1970, p. 47.

(«*Au bout du chemin*») d'Aram Avakian¹⁷², un film indépendant classé X aux États-Unis pour ses scènes explicites (en particulier le viol d'un poulet et un avortement). En cela, le FFL sert de caisse de résonance aux changements qui bouleversent les sociétés occidentales, en faisant place à une contre-culture qui trouve aisément le chemin des salles de cinéma helvétiques. Selon la gauche, il est toléré « parce qu'il ne présente aucun danger de troubles » et coopère « avec l'industrie du spectacle et celle du tourisme »¹⁷³. Le *Partito socialista autonomo*, fondé en 1969 à la gauche du Parti socialiste tessinois¹⁷⁴, estime pour sa part que le FFL de Sandro Bianconi et Freddy Buache « ne sert à personne »¹⁷⁵. Malgré ce qu'affirme le bloc bourgeois, le festival n'est donc pas forcément devenu une destination privilégiée de l'extrême gauche.

Même si les autorités suisses continuent à mettre en garde la population contre le danger communiste¹⁷⁶, les « films de l'Est » ne sont plus au centre de l'attention. Pour ceux qui ont admiré le renouveau cinématographique de l'autre côté du rideau de fer, il semble même que « les films les plus petits-bourgeois de ce festival viennent des pays de l'Est »¹⁷⁷. La monumentale adaptation de *Guerre et Paix* («*Voïna i mir*») de Sergei Bondartchouk, film de presque huit heures « à grand spectacle boursouflé et ennuyeux » selon François Albera¹⁷⁸, démontre aux critiques qu'« à haute dose, le cinéma soviétique est un peu accablant »¹⁷⁹. Surtout, avec la fin abrupte de la *Nova Vlna* à la suite de l'écrasement du Printemps de Prague, les cinématographies des pays satellites stagnent. Malgré plusieurs récompenses décernées notamment à des cinéastes hongrois-es¹⁸⁰, les agents de police qui surveillent chaque année le festival se félicitent de la fin de l'âge d'or de l'Europe de l'Est à Locarno¹⁸¹.

¹⁷² Le film reçoit le Léopard d'or ex æquo avec *Soleil Ô* (voir pp. 194-196), *Mujō* ([«*La Vie éphémère*»], film érotique du réalisateur japonais Akio Jissōji) et *Lilika* (long-métrage du cinéaste yougoslave Branko Pleša).

¹⁷³ ALBERA François, « Le dîner de gala des révolutionnaires », *Le Peuple-La Sentinelle*, 19.10.1968, p. 3.

¹⁷⁴ MACALUSO Pompeo, *Storia del Partito Socialista Autonomo. Cultura politica, strategie, strutture*, thèse de doctorat à l'Université de Genève, 1997.

¹⁷⁵ «*Non serve a nessuno*». « Locarno 1970: senso di un festival », *Politica Nuova*, 18.09.1970, p. 8.

¹⁷⁶ En 1969, le Département fédéral de justice et police distribue à tous les ménages suisses une brochure intitulée *Défense civile* dans laquelle l'auteur principal (l'officier Albert Bachmann) suggère qu'il plane une menace intérieure et extérieure (venue de l'Est) sur la Confédération. LÖFFLER Rolf, « "Zivilverteidigung": die Entstehungsgeschichte des "roten Büchleins" », *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 54, 2004, pp. 173-187.

¹⁷⁷ BINER Pierre, « Festival de Locarno », *Journal de Genève*, 05.10.1968, p. 28.

¹⁷⁸ ALBERA François, « Festival de Locarno 1967: bilan et palmarès », *La Sentinelle-Le Peuple*, 04.08.1967, p. 1.

¹⁷⁹ LANDRY Freddy, « Un bilan positif », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 02.08.1967, p. 5.

¹⁸⁰ Il s'agit de *Père* ou «*Apa*» d'István Szabó (Prix spécial du jury des jeunes en 1967), *Où finit la vie ?* ou «*Meddig él az ember?*» de Judit Elek (Léopard d'argent et Prix spécial du jury en 1968), *Dis-moi bonjour* ou «*Szemüvegese*» de Sándor Simó (Léopard d'or à la majorité en 1969), et *Zone tempérée* ou «*Mérsékelt égöv*» de Zolt Kézdi-Kovács (Léopard d'argent et prix du jury des jeunes en 1970). On note également l'attribution de plusieurs distinctions à des courts-métrages yougoslaves.

¹⁸¹ AFS, E4320-05C#1995/234#628: rapport de la police cantonale tessinoise, 16.10.1969.

Pour autant, le FFL constitue toujours « un complément indispensable » aux circuits commerciaux en accordant par exemple une place aux œuvres expérimentales d'artistes comme Alexander Keewatin Dewdney, Bob Cowan, Al Razutis ou David Rimmer¹⁸². Sa contribution au développement du 7^e art en Suisse passe également par la promotion du Nouveau cinéma suisse, au moment où se forme un groupe de travail pour la création d'un Centre suisse du cinéma¹⁸³. Après avoir accueilli de plus en plus de courts-métrages helvétiques dans les années 1960, le festival offre une vitrine à des œuvres aussi importantes que *L'Inconnu de Shandigor* de Jean-Louis Roy, *Charles mort ou vif* (Léopard d'or) d'Alain Tanner et *Le Fou* de Claude Goretta. À partir de 1969, il consacre même une section entière au 7^e art helvétique, nommée Information suisse (voir p. 323). En invitant de nombreux jeunes auteur·rices à Locarno depuis la fin des années 1950, le FFL a aussi contribué à la formation d'une nouvelle génération de cinéastes helvétiques, mis-es en contact avec leurs homologues étranger-es.

Malgré cela, le festival de Sandro Bianconi et Freddy Buache suscite l'indifférence de la Confédération. Leur démission en 1970 ouvre donc de nouvelles portes. L'entrée dans le rang de l'événement confirme qu'institutionnalisation et contestation ne font pas bon ménage. Comme le résume abruptement Christian Zeender : « Les “gauchistes” ayant disparu, les organisateurs ont pu disposer de moyens financiers plus importants. »¹⁸⁴ Mais désormais, le comité d'organisation doit compter avec l'amertume des milieux cinéphiles romands, déçus que les ambitions du directeur de la Cinémathèque n'aient pu se concrétiser¹⁸⁵. À ce titre, le « mariage de convenance » entre les festivals de Nyon et de Locarno sous la houlette de Moritz et Erika de Hadeln ne peut satisfaire les *Welches*, qui perçoivent cette nouvelle alliance comme « un diktat de Berne »¹⁸⁶.

¹⁸² BONNARD Laurent, « Nécessité du Festival de Locarno », *Gazette de Lausanne*, 18/19.10.1969, p. 16.

¹⁸³ Née en 1971, cette organisation vise à soutenir la production et la diffusion des longs-métrages de fiction. Elle regroupe des cinéastes, des producteur·rices, des critiques et d'autres personnalités des milieux du cinéma comme Alexandre Seiler, Freddy Landry, Freddy Buache, Sandro Bianconi, Jean-Louis Roy et Alain Tanner.

¹⁸⁴ ZEENDER Christian, « Une leçon à tirer : ce que devrait être un festival de cinéma », *Journal de Genève*, 21.08.1971, p. 11.

¹⁸⁵ Sandro Bianconi reprend pour sa part l'enseignement et la recherche.

¹⁸⁶ Ces expressions proviennent d'entretiens retranscrits dans HADELN Moritz de, *C'est du cinéma!*, Nyon, Festival international du film documentaire, 1988. La première est de Charles-Edouard Hausamann (enseignant nyonnais, en page 93), et la seconde de Michel Sandoz (président de l'office du tourisme nyonnais, en page 91).

Second entracte

« Il n'y a pratiquement pas, en Suisse, de culture cinématographique. »¹

Dans les années 1960, la couverture médiatique du festival de Locarno par la télévision helvétique contraste fortement avec le traitement que lui réservait, sur un ton célébratoire, le Ciné-Journal suisse entre 1946 et 1959. Les stars ne jouent plus qu'un rôle mineur dans les reportages que lui consacre par exemple le journaliste de la *Televisione svizzera di lingua italiana* Marco Blaser, évoquant un canton « réfractaire aux aspects déplaisants des mondanités »². Les images bucoliques ont laissé leur place à des entretiens avec des cinéastes, des organisateurs (essentiellement les présidents, les directeurs, et le responsable de *Cinema e Gioventù* Bixio Candolfi), mais aussi avec des journalistes (dont Martin Schaub et Felix Bucher), qui n'hésitent pas à se montrer critiques envers la manifestation. Malgré quelques plans tournés dans les coulisses du FFL (secrétariat, accueil, documentation), les femmes qui y travaillent ne sont ni nommées ni interviewées. Locarno est désormais présenté comme un événement culturel et une plateforme d'échanges entre cinéphiles, mais il apparaît toujours à l'écran comme un lieu de sociabilité et d'expertise essentiellement masculines. Pourtant, il a connu de nombreuses transformations.

¹ « Es gibt in der Schweiz so gut wie keine Filmkultur ». JEREMIAS Brigitte, « Wer macht Locarno attraktiver? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.10.1970, s. p.

² « Restio alle brutte forme di mondanità ». BLASER Marco, « Film Festival 1963 dedicato a John Ford », *Vele d'Oro* (RSI), 14.07.1963, <https://lanostrastoria.ch/entries/ajVA4JGYXb0>, consulté le 06.05.2026.

La deuxième phase de l'histoire du festival de Locarno ne se caractérise pas par une période de stabilisation et d'équilibre, mais au contraire par une profonde remise en question de sa légitimité, comme autant de résistances à son institutionnalisation exprimées de différentes manières (concurrence, boycott, contestation)³. Ces polémiques concernent, comme à l'accoutumée, la nature des films au programme. À ce titre, les « films de l'Est », décriés dans les années 1950 pour leur dimension idéologique, sont dorénavant appréciés pour leur portée critique. En revanche, ce sont les « films du tiers-monde » et les « films immoraux » qui suscitent la controverse à Locarno dans les années 1960.

En effet, si plusieurs films indiens et mexicains figurent au programme du festival dès ses premières années, sous la direction de Vinicio Beretta puis de Sandro Bianconi et Freddy Buache, la part de productions venues d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine passe de 3 à 15 %. Cette ouverture ravit surtout les milieux cinéphiles, qui découvrent des cinématographies absentes des salles traditionnelles. Elle réunit aussi une génération de jeunes spectateur·rices politisé·es, entre autres, par les mobilisations contre la guerre du Vietnam. Alors qu'il existe désormais des festivals de cinéma sur tous les continents, certain·es critiques considèrent toutefois paternaliste l'attribution en Occident de prix à des œuvres techniquement imparfaites.

Quant aux œuvres jugées immorales – en général parce qu'elles abordent des questions liées à la sexualité –, elles crispent d'un bout à l'autre de l'échiquier politique. D'une part, les journaux conservateurs s'en prennent à leur « sensualité malsaine [contraire à] l'intérêt des personnes spirituellement et physiologiquement normales »⁴. De l'autre, la presse socialiste suggère, quelques mois après des rafles policières dans le *Männermilieu*⁵, de lutter « contre l'homosexualité dont on parle tant à Zurich, plutôt que contre le "communisme" de Freddy Buache »⁶. Même s'il ne s'inscrit pas dans la vague de festivals de films érotiques qui naissent à San Francisco, New York ou Amsterdam entre 1970 et 1971, le FFL, en programmant des films abordant des thématiques liées aux minorités sexuelles, signale un changement d'époque.

³ HMED Choukri, LAURENS Sylvain, « Les résistances à l'institutionnalisation », in LAGROYE Jacques, OFFERLÉ Michel (éd.), *Sociologie de l'institution...*, pp. 131-148.

⁴ « *Malsana sensualità [contraria agli] interessi della gente spiritualmente e fisiologicamente normale* ». BISCOSSA Giuseppe, « XIII Festival internazionale del film », *Giornale del Popolo*, 02.08.1960, p. 6.

⁵ DELESSERT Thierry, *Sortons du ghetto. Histoire politique des homosexualités en Suisse, 1950-1990*, Genève, Seismo, 2023, pp. 52-53.

⁶ « Nos bons amis d'outre-Sarine en ont-ils bientôt fini ? », *La Sentinelle*, 01.02.1961, s. p.



En 1971, le festival entre dans une nouvelle ère lorsque la Piazza Grande est transformée en salle de cinéma en plein air. © Locarno Film Festival.

À cet égard, entre 1970 et 1972, plusieurs figures importantes du FFL disparaissent : d'abord les cofondateurs Camillo Beretta et André Mondini, puis Vinicio Beretta, « volcan d'idées, de paroles et même de polémiques »⁷. Avec cette page qui se tourne, l'idée s'impose parmi les organisateur·rices que le festival a besoin, pour poursuivre sa route, d'un « appui indispensable dans tous les secteurs de la branche cinématographique »⁸.

⁷ FRANZONI Nicola, « Vinicio Beretta », catalogue de l'édition 1972 du FFL, p. 10.

⁸ HADELN Moritz de, « L'équation », catalogue de l'édition 1972 du FFL, p. 9.

PARTIE III

**CULTURES POLITIQUES
ET POLITIQUES CULTURELLES**



Matériel promotionnel de l'agence GKG pour le *rebranding* du FFL 1982, ASCT, 3.1.15, C69.

Chapitre 5

Mélange des genres (1972-1977)

« Il faudra toujours s'attendre à des résistances de la part du Tessin. »¹

Dans les années 1970, sous la direction de Moritz et Erika de Hadeln, le Festival du film de Locarno (FFL), désormais jumelé au Festival de Nyon, se professionnalise et s'internationalise. Même si une part très importante de ce travail – principalement administratif et relationnel – est réalisé par Erika², Moritz est officiellement le seul directeur artistique de la manifestation, dont il devient le visage public. Bien décidé à ne pas reproduire les erreurs de ses prédécesseurs, ce dernier développe un « festival du juste milieu » (« *Festival der Mitte* »)³, à mi-chemin entre les promoteurs touristiques, les professionnels du marché du film et les milieux cinéphiles (romands et alémaniques), le tout en étroite collaboration avec l'administration fédérale. Malgré cela, il se voit reprocher aussi bien ses compromis politiques

¹ « *Werden immer Widerstände aus dem Tessin zu erwarten sein* ». Archives de la Cinémathèque suisse (Cin), fonds Moritz et Erika de Hadeln (CSL008), B60 : procès-verbal (PV) de la réunion de la Société des festivals avec la Commission fédérale du cinéma, la section cinéma et Pro Helvetia, 07.01.1974.

² Erika travaille à plein temps pour la Société des festivals huit mois par an, et à temps partiel durant les quatre mois restants. Allemande, elle maîtrise donc la langue dans laquelle est rédigée toute la documentation et la correspondance avec l'administration fédérale. HADELN Moritz de, *C'est du cinéma!*, Nyon, Festival international du film documentaire, 1988, p. 46.

³ ZAUGG Fred, « Metamorphose oder endgültige Konzeption? », *Der Bund*, 13.08.1977, p. 43.

que ses choix radicaux, ainsi qu'une certaine « incommunicabilité » avec le nouveau chef de la section cinéma⁴.

Dans la plupart des festivals internationaux, les comités de sélection deviennent peu à peu les vrais maîtres du jeu. À Locarno, une section parallèle nommée Tribune libre offre aux cinéastes et aux cinéphiles un espace d'expérimentation en marge du cinéma grand public. Beaucoup de films qui y sont programmés, au ton souvent subversif, soulèvent des protestations de la part des autorités régionales et des milieux catholiques conservateurs. Durant cette période marquée par l'émergence d'une Nouvelle Gauche, la direction du FFL doit également compter avec les récriminations de groupes comme le Parti socialiste autonome, une organisation tessinoise apparue dans la foulée des contestations des « années 1968 ».

La création d'une Société suisse des festivals internationaux de cinéma en 1972 signifie une nouvelle forme d'intégration institutionnelle pour le festival de Locarno. Calibrée depuis Berne pour répondre aux attentes de ses différentes parties prenantes, elle manque toutefois de légitimité auprès des acteurs régionaux (politiciens, gestionnaires et cinéphiles). En révélant les non-dits derrière cette stratégie de normalisation, ce chapitre explique en quoi la recherche de consensus qui guide le festival de Locarno dans les années 1970 génère au sud du Gothard des crispations qui témoignent d'un décalage entre son rayonnement international et son ancrage local.

A. À la recherche d'un consensus (1972-1974)

« Il est certain qu'il ne me sera pas toujours facile de concilier tous les intérêts économiques, artistiques, voire même politiques et diplomatiques qui s'entrecroisent dans une manifestation internationale. »⁵

Dans les années 1970, le circuit des festivals de cinéma occidentaux entre dans un nouveau cycle, plus cinéphile que diplomatique. À Cannes, Robert Favre Le Bret cède la direction à Maurice Bessy (écrivain, scénariste et critique), qui permet au comité de sélection d'opérer ses propres choix de

⁴ HADELN Moritz de..., p. 41.

⁵ Archives cantonales du Tessin (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), C33 : M. de Hadeln à l'ASDF, l'ACSR et le SLV, 30.12.1971.

films sans se calquer sur la présélection effectuée par les pays producteurs⁶. À Berlin, les *Freunde der Deutschen Kinemathek* lancent le *Forum des Jungen Films* pour échapper à la géopolitique de la guerre froide⁷. À Venise aussi, l'entrée en fonction du directeur Giacomo Gambetti (critique de cinéma) marque l'adoption de nouveaux statuts qui rompent avec l'héritage fasciste de la manifestation. À mesure que de nouveaux festivals, tels que Rotterdam (consacré au cinéma underground), commencent à damer le pion aux événements plus anciens, Cannes, Venise et Berlin prennent leurs distances, en matière de programmation, avec leur ministère de tutelle. À rebours de cette tendance de fond en Europe⁸, le festival de Locarno se rapproche quant à lui des autorités politiques à travers la naissance de la Société suisse des festivals internationaux de cinéma.

Bénéficiant d'une subvention fédérale qui passe rapidement de 100 000 à 150 000 fr. grâce à la confiance dont jouit Moritz de Hadeln⁹, cette nouvelle entité juridique est créée à l'initiative de la section cinéma, dirigée depuis 1971 par Alex Bänninger (*1942)¹⁰ (voir p. 353). Se voulant rassurant, cet ancien collaborateur de la *NZZ* et membre fondateur du groupe de travail pour la fondation d'un Centre suisse du cinéma (voir note 183, p. 207) explique aux organisateur-rices du FFL que la Confédération «ne veut pas centraliser, mais coordonner» les festivals¹¹. Désormais, on reconnaît à Berne l'importance de Locarno dans la vie culturelle nationale, d'autant plus que de Hadeln cherche à collaborer avec les autorités pour développer la diplomatie culturelle helvétique¹².

En 1974, au moment où se profile la création d'un Office fédéral des affaires culturelles, Moritz de Hadeln explique à l'administration fédérale être prêt à assumer un rôle politique tout en conservant une perspective critique :

« Je voudrais être persuadé que la Suisse est le paradis sur terre, que tout ce qui est chez les autres peut avoir tout juste un intérêt folklorique ou documentaire,

⁶ PISU Stefano, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema...*, p. 264. Dès lors, apparaissent à Cannes plusieurs sections parallèles telles que Yeux fertiles, Air du temps ou Passé composé, dont la plus pérenne est, à partir de 1978, Un certain regard.

⁷ VALCK Marijke de, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, pp. 66-67.

⁸ En contraste, les festivals de Ouagadougou et de Carthage (tenus en alternance à partir de 1976) se pérennisent en passant sous le contrôle plus étroit du pouvoir, tandis qu'en 1972, le shah d'Iran crée lui aussi une manifestation cinématographique à Téhéran pour renforcer ses liens avec l'Occident.

⁹ ASCT, 3.1.15, C33 : A. Bänninger à M. de Hadeln, 12.03.1973.

¹⁰ ASCT, 3.1.15, C35 : bilan 1974 de la Société des festivals, novembre 1974.

¹¹ Cin, CSL008, B114 : PV de la rencontre entre la section cinéma, le FFL et le Festival de Nyon, 10.02.1972.

¹² Cin, CSL008, B149 : M. de Hadeln à H.-P. Tschudi, 28.03.1972.

pour autant qu'il ne nous dérange pas dans nos habitudes égoïstes. Mais notre autosatisfaction nous fait oublier que le monde évolue et que nous sommes, nous et notre mode de vie, une minorité dépassée et périmée dans un monde en pleine transition. Et là, un festival ne peut échapper au devoir d'être une tribune pour ceux qui veulent s'exprimer par un langage différent du nôtre. Et si cela est d'autant plus important en regard à la neutralité politique de ce pays, c'est que les échanges culturels y prennent une importance d'autant plus grande que la diplomatie officielle se fait discrète.»¹³

En affirmant vouloir faire participer toutes les sphères du 7^e art à l'élaboration d'une nouvelle culture cinématographique suisse, le directeur ne cherche pas seulement à séduire l'administration fédérale. Il vise à obtenir le soutien de toutes les parties prenantes à la manifestation et regagner «la confiance des milieux intéressés»¹⁴.

Immédiatement après son arrivée à la tête de l'événement, Moritz de Hadeln exprime au président de la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF), Alphonse Brisson, son désir de moderniser le FFL¹⁵. Après de longues négociations dont l'enjeu consiste à conserver la formule compétitive, la fédération accepte que Locarno se spécialise dans les «œuvres renfermant des propositions stylistiques ou thématiques ouvrant de nouvelles perspectives à une plus libre expression à travers le langage cinématographique»¹⁶: une formulation ampoulée pour désigner le «jeune cinéma» sans employer cette expression apparue dans les années 1960¹⁷. Même si la FIAPF assure que son système de classification des festivals n'a plus cours¹⁸, Locarno continue de figurer dans la catégorie C, parmi les manifestations spécialisées et compétitives.

Pour la nouvelle direction, abandonner l'expression de «jeune cinéma» permet de se démarquer des années Bianconi-Buache et du mauvais souvenir qu'elles ont laissé aux représentants de l'industrie du cinéma. Satisfaite que le FFL ne soit plus une «réunion stérile de personnes partageant les mêmes idées»¹⁹, et qu'il se soit débarrassé «des poncifs pseudo-idéologiques [...]

¹³ Cin, CSL008, B60: PV de la réunion de la Société des festivals avec la Commission fédérale du cinéma, la section cinéma et Pro Helvetia, 07.01.1974.

¹⁴ ASCT, 3.1.15, C29: A. Bänninger à L. Giudici, 20.09.1972.

¹⁵ Cin, CSL008, B135: M. de Hadeln à la FIAPF, 30.12.1971.

¹⁶ Cin, CSL008, B135: FIAPF à M. de Hadeln, 06.01.1972.

¹⁷ ASCT, 3.1.15, C29: règlement du FFL, 15.06.1973.

¹⁸ Cin, CSL008, B135: M. de Hadeln à A. Brisson, 08.02.1974.

¹⁹ «Ein steriles Treffen von Gleichgesinnten», Rév, «Offen und andspurchsvoll», NZZ, 18.08.1973, p. 25.

qui l'avaient encombré et dénaturé»²⁰, la presse helvétique se réjouit de la « sage » orientation prise par la manifestation²¹, qui accouche en 1972 d'un programme « politiquement équilibré »²².

Parmi les gages de sérieux donnés aux associations professionnelles au lendemain des « années 1968 » à Locarno figure la mise en place, en 1973, d'un Marché du film²³. Pour se distinguer de ses prédécesseurs, Moritz de Hadeln multiplie les déclarations rassurantes en direction des distributeurs et des exploitants²⁴, auxquels il affirme vouloir mettre le festival « au service de la profession cinématographique »²⁵. Mais cela ne suffit pas au *Schweizerischer Lichtspieltheater Verband* (SLV). Afin de prouver sa bonne foi, le directeur intègre un exploitant (le Bernois Roland Probst) parmi les programmeurs (encore tous de sexe masculin). Cette stratégie permet de regagner la confiance des majors hollywoodiennes, auxquelles Moritz de Hadeln écrit que leur présence est indispensable « pour contrebalancer politiquement notre événement »²⁶. Ses échanges avec les États-Unis sont facilités par le critique new-yorkais Gordon Hitchens (fondateur de la revue *Film Comment*), qui rejoint lui aussi la commission des programmes²⁷.

Les efforts de Moritz de Hadeln ne vont pas que dans le sens des grands pontes de l'industrie. Le directeur dialogue également avec les milieux cinéphiles, en bonne partie alémaniques, auxquels il promet – dans les mêmes termes qu'aux associations professionnelles – de placer la manifestation « au service de la Fédération suisse des ciné-clubs »²⁸. Cette dernière milite depuis le début des années 1970 pour la création d'un circuit de diffusion alternatif. C'est dans cette optique qu'est fondée l'*Associazione del circoli del cinema della Svizzera italiana*, qui permet aux organismes tessinois de rejoindre

²⁰ « *Bardature pseudo-ideologiche che lo avevano appesantito e snaturato* », GIRARDI Gigi, « Edizione smagliante per il XXV Festival del Film di Locarno », *Eco di Locarno*, 18.03.1972, p. 2.

²¹ VALLON Claude, « Le 25^e Festival international du film de Locarno. Impressions vécues de l'intérieur », *La Liberté*, 12.08.1972, p. 19.

²² Cin, CSL008, B26 : M. de Hadeln à Jean-Jacques Manz (éditeur du *Journal de Nyon*), 04.11.1972.

²³ La Filmemesse de Berlin est inaugurée la même année : elle deviendra l'European Film Market en 1978.

²⁴ LANDRY-BÉGUIN Micheline, « Après le 26^e festival du film de Locarno : bilan », *L'Impartial*, 18.08.1973, p. 2.

²⁵ ASCT, 3.1.15, C29 : compte rendu de l'édition 1973 du FFL.

²⁶ « *A stronger American presence is necessary to counterbalance our event politically* ». Cin, CSL008, B12 : Société des festivals à Warner Bros (Translantic), 07.05.1974.

²⁷ Lors de la révision des statuts du festival en 1973, la commission des programmes – qui se confond avec le comité exécutif (actif toute l'année) – remplace la commission de sélection (mobilisée uniquement en amont de la manifestation).

²⁸ Cin, CSL008, B50 : M. de Hadeln à M. Girod, 02.05.1973.

Cinélibre, la nouvelle association faîtière créée en 1974, pour obtenir un contingent annuel de films²⁹.

Assurant aux ciné-clubs qu'il ne sacrifiera pas les objectifs culturels du festival pour satisfaire des intérêts commerciaux, Moritz de Hadeln tente de s'attirer leurs bonnes grâces³⁰. Pour cela, il demande à Martin Girod et Jean-Pierre Brossard (tous deux membres du comité de Cinélibre) de participer à la programmation du festival. Au fil des éditions, le directeur intègre ainsi au comité de sélection plusieurs réalisateur·rices helvétiques (comme Peter von Gunten et Marlies Graf, la seule femme aux côtés d'Erika de Hadeln) et de grandes plumes de la critique cinématographique³¹. Cette stratégie permet à Locarno de s'assurer une certaine mansuétude de la part des principaux journaux à grand tirage en Suisse.

De même, afin de soutenir des films « que le système de distribution traditionnel refuse »³², Moritz de Hadeln met en place une section intitulée Tribune libre. Celle-ci est gérée par trois figures (germanophones) de la cinéphilie helvétique : Theres Scherer (fondatrice du remuant Kellerkino de Berne), Matthias « This » Brunner (animateur de salles d'art et essai à Zurich) et David Streiff (directeur du Centre suisse du cinéma)³³. Leur curation, qui contribue grandement à la réputation internationale du FFL, se fait en collaboration avec les festivals de Pesaro et de Rotterdam, ainsi que les milieux culturels berlinois (autour du cinéma de l'Arsenal) et new-yorkais (en particulier le festival *New Directors/New Films* organisé par le *Museum of Modern Art*)³⁴. L'internationalisation et l'institutionnalisation de Locarno passent dès lors par une meilleure insertion au sein du circuit des festivals.

Ce grand écart pour contenter deux pôles réputés irréconciliables (marchands du film et amoureux du cinéma) reflète bien les efforts de la nouvelle direction

²⁹ DELL'AMBROGIO Michele, « I cineclub ticinesi e il loro impegno politico », in VALSANGIACOMO Nelly et MARIANI ARCOBELLO Francesca (a cura di), *Altre culture: ricerche, proposte, testimonianze*, Bellinzona, Fondazione Pellegrini-Canevascini, 2011, pp. 177-190.

³⁰ Cin, CSL008, B84 : Société des festivals à M. Girod, 30.05.1974.

³¹ Martin Schaub (critique à la *Weltwoche* et au *Tages Anzeiger*), Christian Zeender (critique au *Journal de Genève* et réalisateur à la Télévision suisse romande), Bruno Jaeggi (critique notamment à *Die Tat*), Claude Vallon (critique du *24 Heures*) et Felix Bucher (secrétaire de l'Association de la presse cinématographique suisse).

³² BROSSARD Jean-Pierre, « Locarno », *Cinéma* 170, 1972, p. 31.

³³ SCHERER Theres et GIGER Bernhard, *Innen ist es warm und draussen kalt. Kino der 70er Jahre: 10 Jahre Kellerkino Bern, 1970-1980*, Gümliigen, Zytglogge Verlag, 1981 ; BRUNNER Matthias, *Magnificent Obsessions Saved My Life*, Zurich, Patrick Frey, 2023.

³⁴ Entretien avec D. Streiff, 19.08.2021.



Matthias « This » Brunner (à gauche) et Theres Scherer (à droite), deux des piliers de la section Tribune libre (ici en 1976). © Locarno Film Festival.

pour créer un consensus autour de la manifestation³⁵. Néanmoins, il reste une partie prenante avec laquelle celle-ci ne parvient pas à s'entendre, et qui a pourtant permis au FFL de se relancer un an auparavant : Pro Locarno³⁶. Rappelant les 750 000 fr. qu'il a versés au festival depuis sa création³⁷, l'office du tourisme demande que tout film polémique soit écarté des projections en plein air. De Hadeln refuse catégoriquement cette requête, en faisant valoir la vocation culturelle et non touristique du FFL³⁸. En ce sens, « l'esprit instauré

³⁵ En cela, la stratégie de Moritz de Hadeln rappelle celle de Gian Luigi Rondi à la Mostra de Venise. BRUNETTA Gian Piero, *The Venice International Film Festival 1932-2022...*, p. 521.

³⁶ En 1972, une nouvelle loi cantonale sur le tourisme entraîne la création d'une *Ente ticinese per il turismo*. Cette organisation cantonale dirigée par Marco Solari (*1944) regroupe quinze nouvelles entités régionales, dont l'*Ente turistico di Locarno e Valli*. Par souci de simplicité, et parce que les protagonistes de l'époque continuent à l'appeler ainsi, l'ancien nom de Pro Locarno sera encore employé dans les pages qui suivent.

³⁷ ASCT, fonds Alfonsito Varini (2.2.80) : mémo de Pro Locarno à l'intention du FFL, 1972.

³⁸ Ce désaccord se ressent dans le comité exécutif du FFL, au sein duquel siège le directeur de Pro Locarno Luigi Bonalumi. Ces frictions poussent même la commune de Locarno à poser comme condition à un subside extraordinaire de 10 000 fr. la normalisation des relations entre de Hadeln et l'office du tourisme. Archivio della città di Locarno : PV du conseil communal de Locarno, 16.04.1973.

par l'ancienne codirection Bianconi-Buache perdue, quoi qu'en disent ces derniers »³⁹. Mais cela n'empêche pas certain-es cinéphiles de voir le verre à moitié vide.

Nul n'est prophète

Dans un renversement de situation total par rapport à la décennie précédente, ce sont désormais les milieux cinéphiles romands – bien plus que leurs homologues alémaniques – qui sont les plus méfiants envers le festival de Locarno. Ceux-ci l'accusent d'être redevenu « une foire commerciale et touristique »⁴⁰, et de jeunes critiques comme Marcel Schüpbach brocardent de « graves concessions [faites à] la distribution traditionnelle »⁴¹. Ces reproches proviennent surtout d'individus qui gravitent autour de la Cinémathèque suisse, à laquelle le canton du Tessin cesse en 1972 de verser des subventions⁴². Le plus amer de tous n'est autre que le directeur de l'institution, Freddy Buache.

Ce dernier cache mal son agacement de voir son successeur disposer « d'appuis somptueux », dont il s'attribue les mérites en tant qu'organisateur des rétrospectives⁴³. Répétant dans les médias et en privé que le FFL le « laisse indifférent »⁴⁴, Freddy Buache est pourtant lauréat en 1972 d'un prix décerné par les dirigeant-es pour sa collaboration avec Locarno. Cette récompense, quelque peu cynique, s'accompagne d'un hommage posthume à Vinicio Beretta, qui a lui aussi quitté le festival par la petite porte. Buache communique par voie de presse son refus d'être honoré par ceux qui, selon lui, trahissent l'héritage de feu son ami. Dès lors, il n'hésite pas à s'en prendre publiquement à la manifestation, dont il accuse les programateur-rices de « bouffer de la même m... »⁴⁵.

L'hostilité de Freddy Buache est telle qu'en 1974, des rumeurs lui attribuent la paternité d'un festival de cinéma lancé par l'office du tourisme de Montreux. Organisé en même temps que le FFL et dans une orientation proche (« *New Forms in Film* »), cet événement consacré au nouveau cinéma indépendant

³⁹ INTÉRIM, « XXV^e Festival de Locarno », *Journal de Genève*, 19.08.1972, p. 15.

⁴⁰ LANDRY Freddy, « Locarno : l'heure des bilans », *L'Impartial*, 17.08.1974, p. 2.

⁴¹ SCHÜPBACH Marcel, « Le festival de l'ennui », *Construire*, 28.08.1974, p. 5.

⁴² Cin, fonds institutionnel de la Cinémathèque (CSL001), 35/4 : F. Buache à M. de Hadeln, 30.06.1972.

⁴³ Cin, CSL001, 35/4 : F. Buache à M. de Hadeln, 27.03.1973.

⁴⁴ Cin, CSL008, B75 : F. Buache à M. de Hadeln, 18.09.1973.

⁴⁵ Cin, CSL001, 35/4 : M. de Hadeln à F. Buache, 11.09.1973.

états-unien inquiète Moritz de Hadeln⁴⁶, qui craint qu'il ne «réanime une concurrence entre manifestations cinématographiques à l'intérieur de notre pays, alors que nous avons déjà suffisamment à nous défendre des manifestations étrangères»⁴⁷. En réalité, cette manifestation ponctuelle ne représente aucune menace sérieuse. Elle révèle en revanche la fébrilité de la nouvelle direction du FFL, qui peine à convaincre en Suisse latine.

Au Tessin, les milieux de gauche sont les plus prompts à critiquer la direction de Moritz de Hadeln, car ils considèrent la Société suisse des festivals comme une création d'outre-Gothard. Virgilio Gilardoni (alors directeur des *Archivio storico ticinese*) décrit pour sa part le festival de Locarno comme un événement paragouvernemental piloté depuis Berne, qui prive le canton de son autonomie⁴⁸. Dans la même veine, le *Partito socialista autonomo* dénonce le manque d'insertion de la manifestation dans la vie culturelle régionale⁴⁹. En s'institutionnalisant, le FFL s'attire donc des inimitiés parmi les cinéphiles de Suisse latine. Mais au-delà des clivages politiques, ce sont les méthodes et les ambitions du nouveau directeur qui crispent particulièrement ses collaborateur·rices locarnais-es.

Moritz de Hadeln, qui «s'est concilié les bonnes grâces de toutes les organisations qui touchent de près ou de loin au cinéma en leur offrant de collaborer au festival»⁵⁰, ne parvient pas à s'entendre avec le comité local d'organisation⁵¹, composé de «notables locaux» attachés au caractère touristique de l'événement⁵². Tentant de ménager la chèvre et le chou entre mission culturelle et intérêts économiques, de Hadeln réalise que la nature hybride de la manifestation rend sa tâche plus difficile que prévu⁵³ : impossible de mettre sur pied un événement sans prendre en compte toutes ses parties prenantes. Dans le compte rendu de la deuxième édition qu'il dirige, il défend son bilan auprès des promoteurs touristiques et des milieux cinéphiles tessinois :

«Un programme de festival n'est pas destiné à exposer des produits de consommation populaire, facilement assimilables par un public non préparé, mais

⁴⁶ LANDRY Freddy, «Deux festivals suisses en même temps», *L'Impartial*, 27/28.07.1974, p. 2.

⁴⁷ Cin, CSL008, B84 : M. de Hadeln à l'office du tourisme de Montreux, 14.05.1974.

⁴⁸ GILARDONI Virgilio, «Il Festival del film di Locarno» et «Il XXVII festival internazionale del film di Locarno», *Il Lavoratore*, 10.08.1974 et 24.08.1974, pp. 2-3 et pp. 6-7.

⁴⁹ «Il festival del cinema di Locarno», *Politica Nuova*, 23.08.1974, p. 7.

⁵⁰ DASEN René, «Ombres et mirages», *Schweizer Film Suisse* 9, 1972, p. 21.

⁵¹ Depuis la restructuration de 1971, l'administration du FFL est divisée entre un comité exécutif (composé de personnalités provenant de toute la Suisse) et un comité d'organisation (entièrement tessinois).

⁵² ZEENDER Christian, «Festival de cinéma», *Journal de Genève*, 18.08.1973, p. 13.

⁵³ PERRET Jean, «Locarno», *Travelling* 38, 1973, p. 49.

plutôt destiné à promouvoir un produit original et parfois difficile. [Toutefois], il n'appartient pas à un festival international d'éduquer un public local, mais plutôt à ce public de s'adapter aux exigences d'un festival. [...] Hélas, le festival ne peut suppléer à l'absence d'une université de langue italienne, ni ne peut à lui seul briser l'isolement culturel d'une minorité linguistique, ou remplacer l'éventuelle insuffisance de ses structures politiques ou éducatives.»⁵⁴

À Locarno, le directeur est accusé de manquer de sensibilité aux particularités régionales. Par exemple, lors de sa première cérémonie de clôture, qui n'est pas traduite en italien, il oublie d'accorder la parole au président du festival. Ce genre de détail a tendance à exacerber la méfiance du comité d'organisation local à son encontre⁵⁵. Moritz de Hadeln se réserve par ailleurs le droit de sélectionner certains longs-métrages sans l'aval des autres programmeur·ices⁵⁶. En privé, il confie au chef de la section cinéma se sentir comme une pièce rapportée au Tessin, «puisque le bruit court que la Suisse romande a colonisé le Festival de Locarno»⁵⁷. Cette atmosphère tendue transparaît dans les comptes rendus officiels qu'il rédige, et dont plusieurs pages sont supprimées par ses collaborateur·ices, qui jugent ses propos «trop polémiques»⁵⁸. Malgré cela, la version définitive de ces documents trahit son tiraillement entre les attentes de l'État – «soucieux de prestige politique et d'efficacité culturelle» – et les pressions de l'industrie du cinéma incarnée par la FIAPF, «organisation qui ne fait que défendre les intérêts d'un cinéma établi»⁵⁹.

Les désaccords entre la direction (sise à Genève) et le comité d'organisation tessinois sont tels qu'à la fin de sa première année à Locarno⁶⁰, Moritz de Hadeln propose qu'une commission d'arbitrage les aide à surmonter leurs différends et à définir leurs champs de compétences. Il espère ainsi gagner davantage «d'indépendance en regard des pressions et manipulations locales»⁶¹. Son refus de vivre à Locarno à l'année représente aussi une source de désaccord importante, qui pousse le président du FFL, Luciano Giudici, à vouloir confier la gestion quotidienne de la manifestation à une tierce personne, afin que le

⁵⁴ ASCT, 3.1.15, C29 : compte rendu de l'édition 1973 du FFL.

⁵⁵ En outre, aucun film italien n'est sélectionné en compétition en 1972 (voir p. 318). Cin, CSL008, B78 : M. de Hadeln à L. Giudici, 17.08.1972.

⁵⁶ Il leur écrit : «Mon rôle n'est pas de vous fournir des films pour vous laisser en faire ce qui bon vous plaira.» Cin, CSL008, B84 : M. de Hadeln à la commission des programmes, 14.05.1974.

⁵⁷ Cin, CSL008, B78 : M. de Hadeln à A. Bänninger, 27.09.1972.

⁵⁸ ASCT, 3.1.15, C29 : PV du conseil d'administration de la Société des festivals, 08.02.1973.

⁵⁹ Cin, CSL008, B78 : rapport de M. de Hadeln sur l'édition 1972 du FFL.

⁶⁰ ASCT, 3.1.15, C33 : M. de Hadeln à L. Giudici, 16.12.1972.

⁶¹ Cin, CSL008, B60 : PV de la réunion de la Société des festivals avec la Commission fédérale du cinéma, la section cinéma et Pro Helvetia, 07.01.1974.

directeur se concentre sur sa dimension artistique⁶². Lâché par une partie des milieux cinéphiles en Romandie et au Tessin, ce dernier ressort fragilisé de ces négociations, « les heures supplémentaires non payées [et] les nerfs cassés »⁶³.

Vu de l'extérieur, le directeur semble porter seul la Société des festivals sur ses épaules. En réalité, une grande partie du travail d'organisation repose aussi sur le secrétariat central tenu par son épouse. En privé, il confie : « Je n'ai qu'une tête et deux mains + ma femme. »⁶⁴ Si cette répartition des tâches au sein du couple suggère que les rôles de genre restent assez traditionnels entre Moritz (sur le devant de la scène) et Erika de Hadeln (dans les coulisses), ces « enfants de 1968 » – selon leurs propres termes⁶⁵ – sont prompt-es à remettre en cause ce que Sylvie Burgnard décrit comme « l'ordre sexuel hégémonique »⁶⁶. Marqués par des mouvements de contestation et une contre-culture au sein desquels l'émancipation et l'affirmation de soi passent entre autres par la libération sexuelle, iels encouragent la programmation d'œuvres abordant des sujets encore largement tabous, surtout au Tessin. À mesure que se développe en Suisse l'éducation sexuelle et que disparaît peu à peu la censure cinématographique⁶⁷, le festival de Locarno s'ouvre, sous leur impulsion, à des représentations plus explicites de la sexualité sur grand écran.

Le rose et le noir

Depuis les années 1960, de plus en plus de films accusés d'immoralité génèrent des scandales et des polémiques dans les festivals. C'est par exemple le cas de *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini, *Blow-Up* (1967) de Michelangelo Antonioni et de *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel, récompensés respectivement par deux Palmes d'or à Cannes et un Lion d'or à Venise. Quelques années plus tard, le cinéma pornographique connaît un succès fulgurant et se fraye même un chemin au festival du film fantastique d'Avoriaz, où est diffusé en 1973 *The Devil in Miss Jones* de Gerard Damiano, le réalisateur de *Deep Throat* (« Gorge profonde »). Au même moment, à Locarno, un nombre croissant de longs-métrages considérés

⁶² ASCT, 3.1.15, C33 : L. Giudici à M. de Hadeln, 03.01.1973.

⁶³ ASCT, 3.1.15, C33 : M. de Hadeln à Pro Locarno, 31.12.1972.

⁶⁴ Cin, CSL008, B244 : M. de Hadeln à J.-P. Brossard, 26.06.1972.

⁶⁵ « *Kinder von 1968* ». JÜNGER Christian, *Moritz de Hadeln: Mister Filmfestival*, Zurich, Rüffer & Rub, 2018, p. 90.

⁶⁶ BURGNARD Sylvie, *Produire, diffuser et contester les savoirs sur le sexe : une sociohistoire de la sexualité dans la Genève des années 1970*, Berne, Peter Lang [2012] 2015, p. 309.

⁶⁷ La censure, qui est du ressort des cantons, est progressivement abandonnée entre 1966 et 1980.

comme obscènes choquent aussi les milieux catholiques et conservateurs tessinois, mais sans nécessairement figurer au palmarès.

En 1973, le premier d'entre eux est *Histoires scélérates* («*Storie scellerate*») de Sergio Citti. Cette collection de sketches érotiques, dont un épisode met en scène un prêtre concupiscent, offusque la presse conservatrice, indignée qu'un événement public serve «de vitrine et de propagande pour un film aussi sale»⁶⁸. Pourtant, les journaux qui dénoncent lors du festival ce spectacle «de débauche, de castrations, de meurtres et de défécations»⁶⁹ le promeuvent quelques semaines plus tard en promettant à leur lectorat qu'il les «débarrassera de [leur] "self-control" en riant en compagnie de beaux délinquants, de charmantes femmes adultères, d'aristocrates vicieux, de prêtres sans scrupules et de doux bourreaux»⁷⁰.

Ce hiatus démontre que le problème réside moins dans l'exploitation commerciale de ces films au Tessin que dans leur présence au FFL, dont on s'accorde désormais à reconnaître que le programme doit offrir une plus-value culturelle. Il en va de même pour plusieurs nombreux longs-métrages sulfureux présentés dans la Tribune libre ou hors compétition : *Pink Flamingos* de John Waters (classé X aux États-Unis pour ses scènes de «perversions sexuelles»⁷¹); le film d'animation trash *Fritz the Cat* de Ralph Bakshi et son personnage d'«obsédé sexuel»⁷²; le *Berliner Bettwurst* de Rosa von Praunheim et son «mauvais goût délirant»⁷³; ou encore le *Sweet Movie* de Dušan Makavejev, qui contient des scènes de pédophilie et de scatophilie⁷⁴.

⁶⁸ «*Trampolano di lancio e di propaganda per una pellicola tanto sporca*». Zots Giuseppe, «*Storie scellerate*», *Giornale del Popolo*, 16.08.1973, p. 3.

⁶⁹ «*Di ruffianate, castrazioni, omicidi e defecazioni*». BERNASCONI E., «*Inquinamento in Piazza Grande*», *Giornale del Popolo*, 16.08.1973, p. 3.

⁷⁰ «*Questo film vi libererà dal vostro "Self-Control" con risate in compagnia di bellissimi delinquenti, affascinanti adultere, aristocratiche viziose, preti spregiudicati e dolcissimi boia*». Encart publicitaire dans l'*Eco di Locarno*, 16.11.1974, p. 5.

⁷¹ PORTER Whitney B., *John Waters: Camp, Abjection, and the Grotesque Body*, mémoire de master à l'Université d'Ohio, 2011; BRECKON Anna, «*The Erotic Politics of Disgust: Pink Flamingos as Queer Political Cinema*», *Screen* 54 (4), 2013, pp. 514-533.

⁷² «*Maniaco sessuale*». BENZI Osvaldo, «*Il Festival del XXV*», *Libera Stampa*, 11.08.1972, p. 5.

⁷³ DUMONT Etienne, «*Locarno*», *Travelling* 38, 1973, p. 56.

⁷⁴ Interdit dans plusieurs pays, ce remake réalisé par Makavejev de son précédent long-métrage *Wilhelm Reich: Les Mystères de l'organisme* («*W.R. Misterije organizma*») (1971), est une critique des excès du capitalisme et des échecs du socialisme. Il suit le parcours d'une Miss Monde emprisonnée dans un mariage abusif et celui d'une prostituée cannibale. ŽIVKO JURKOVIĆ Michael, *The Sweetness and Bitterness of Émigré Cinema: Dušan Makavejev's Sweet Movie and The Coca-Cola Kid*, thèse de doctorat à l'Université du Texas, Austin, 2021.

Le fait que plusieurs de ces œuvres soient des porte-drapeaux du cinéma queer avant la lettre⁷⁵, et que deux des trois programmeur·rices de la Tribune libre soient ouvertement homosexuel·les (la troisième ayant par ailleurs organisé un programme *Film und Homosexualität* au Kellerkino), contribue à faire enfler des rumeurs sur l'orientation sexuelle de Moritz de Hadeln⁷⁶. Celui-ci se voit reprocher de placer au programme de plus en plus de longs-métrages traitant de thématiques ou de personnages gays et lesbiens. Comme le documentaire consacré par Jack Hazan au peintre David Hockney (*A Bigger Splash*), censuré un temps en Suisse pour «apologie de l'homosexualité»⁷⁷, le film *camp* ouest-allemand de Robert van Ackeren *Harlis*, qui met en scène un triangle amoureux, est critiqué pour sa célébration «du kitch et du lesbianisme»⁷⁸. Dès lors, des groupes communistes se joignent aux cris d'orfraie des conservateurs pour dénoncer à Locarno «la marchandisation bourgeoise de la dégénérescence sexuelle et homosexuelle»⁷⁹.

Cette place accordée, surtout en Tribune libre, à un cinéma qui remet en question les normes et les rôles de genre génère une panique morale au Tessin. Durant ce genre de séquence politique et médiatique, «un public ressent de la préoccupation, de l'anxiété, de la peur ou de la colère à l'égard de ce qu'il perçoit comme une menace pour l'ordre social»⁸⁰. En l'occurrence, ces angoisses à propos des représentations de l'homosexualité sur grand écran s'inscrivent dans un contexte plus large. En parallèle des premières conclusions du Synode 72 sur «la non-discrimination des homosexuel·les»⁸¹, se créent plusieurs organisations gays et lesbiennes en Suisse alémanique, puis en Suisse romande⁸². Dès lors, le conseil communal de Locarno juge que la manifestation «heurte notre sensibilité morale, sociale, culturelle [:]

⁷⁵ BENSHOFF Harry et GRIFFIN Sean (eds.), *Queer Cinema. The Film Reader*, New York, Routledge, 2004.

⁷⁶ Le directeur soutiendra la création des Teddys à la Berlinale (réservés aux films LGBT) quelques années plus tard, et donnera son feu vert à la création du Queer Lion à Venise au début des années 2000.

⁷⁷ «Échos», *Feuille d'avis de Neuchâtel-L'Express*, 05.10.1974, p. 27.

⁷⁸ ZEENDER Christian, «Une très bonne année pour Locarno», *Journal de Genève*, 18.08.1973, p. 15. Malgré les justifications du président Luciano Giudici, qui rappelle que le long-métrage a reçu une prime à la qualité du ministère de la Culture ouest-allemand, le film est désigné par un contre-jury comme le pire du festival.

⁷⁹ «*Mercificazione borghese della degenerazione sessuale e omosessuale*». CRL, «Il XXVI festival internazionale di Locarno», *Il Lavoratore*, 18.08.1973, p. 4.

⁸⁰ Charles Krinsky paraphrasé par MATHIEU Lilian, «L'ambiguïté sociale des paniques morales», *Sens-Dessous* 1(15), 2015, p. 6.

⁸¹ Tenu entre 1972 et 1975, quelques années après le concile Vatican II, celui-ci vise à repenser le rôle de l'Église dans la société helvétique. DELESSERT Thierry, *Sortons du ghetto. Histoire politique des homosexualités en Suisse, 1950-1990*, Genève, Seismo, 2021, p. 97.

⁸² Une section de la *Schweizerische Organisation der Homophilen* est également créée au Tessin en 1971. DELESSERT Thierry, *Sortons du ghetto. Histoire politique des homosexualités...*, pp. 162-171.

ces histoires d'homosexualité clairement conçues comme des campagnes sociales, pour éduquer et sortir de l'ignorance les rustres qui considèrent encore de tels actes contre nature [exploitent] la naïveté et la curiosité [du public] dans un but lucratif»⁸³.

Tout comme l'office du tourisme tessinois, plusieurs communes de la région demandent d'exclure les « films immoraux » du programme, sous le prétexte qu'ils risquent d'offenser leur population⁸⁴. Pourtant, estimant que la manifestation doit accompagner « l'évolution de l'art cinématographique », quitte à proposer des « expériences extrêmes »⁸⁵, Moritz de Hadeln persiste et signe. Pour lui, Locarno doit prendre en compte, voire participer, aux changements sociaux. Début 1974, il fait concourir les *Contes immoraux* de Walerian Borowczyk en compétition internationale.

Dans un de ses segments, ce film érotique à sketches met en scène une orgie à la cour du pape Alexandre VI (Rodrigo Borgia). Il n'en faut pas plus à l'évêque du diocèse de Lugano (Giuseppe Martinoli) pour réclamer son interdiction. Au Tessin, le prélat est soutenu par la presse conservatrice et le *Movimento per la dignità dell'uomo* (« Mouvement pour la dignité de l'homme »). Cette organisation catholique, créée peu de temps auparavant, milite contre la fin de la censure prévue par une nouvelle loi cantonale sur le cinéma⁸⁶. Elle lance pour cela un référendum, soutenu par Mgr Martinoli, qui est accepté par votation populaire en juin 1974 alors que la censure a déjà disparu dans plusieurs autres cantons suisses⁸⁷. Le contexte politique local joue donc un rôle primordial dans les discours sur le festival de Locarno à cette période.

Fort de ce succès, le mouvement demande que *Contes immoraux* soit déprogrammé du FFL, ou a minima projeté dans une salle close, et non sur la Piazza Grande⁸⁸. Cette requête est appuyée par Giovan Battista Pedrazzini

⁸³ « *Urta la nostra sensibilità morale, sociale, culturale* [...] quelle vicende di omosessualità chiaramente volute e portate come campagna sociale, quasi ad istruire e a togliere dall'ignoranza quegli zoticoni che ancora considerano tali atti delle effusioni da snaturati [...] sfruttano l'ingenuità e la curiosità, mirando al lucro ». « La posizione dell'on Wiedmann sul festival del film », *Popolo e Libertà*, 04.12.1973, p. 2.

⁸⁴ ASCT, 2.2.80, carton 41 : PV du conseil d'administration de l'office du tourisme de Locarno, 02.10.1973.

⁸⁵ ASCT, 3.1.15, C29 : compte rendu de l'édition 1973 du FFL.

⁸⁶ Ces questions agitent Locarno depuis que deux enseignants ont voulu montrer à des lycéen·nes le film de Marco Bellocchio *Au nom du Père* (« *Nel nome del Padre* »), interdit aux mineur·es. Il s'avère au final que l'initiative provenait des élèves, dont plusieurs ont déjà vu ce film qui met en scène une classe d'un collège jésuite à la discipline tyrannique (« *Risposta del C.d.S. a Rosita Mattei* », *Giornale del Popolo*, 11.04.1973, p. 8).

⁸⁷ ROSSET Henry, *La Censure cinématographique en Suisse*, Saint-Saphorin, Georgi, 1979, p. 19.

⁸⁸ « *Sfida e provocazione al Festival del film* », *Popolo e Libertà*, 09.08.1974, p. 4.

(conseiller national conservateur à la tête de la Société électrique du Sopraceneri), qui accuse la manifestation de promouvoir la pornographie. Le 5 août, après visionnage du long-métrage en présence des procureurs du Sopra- et du Sottoceneri⁸⁹, la municipalité de Locarno interdit le film aux mineurs (de moins de 20 ans)⁹⁰.

Durant le festival, des agents de police contrôlent l'âge des spectateur·rices. Les cinéphiles dénoncent alors le double jeu des organisateur·rices, qui surfent sur la réputation sulfureuse du long-métrage afin d'attirer les foules, tout en acceptant ensuite une présence policière pour y restreindre l'accès. Mais outre ces grincements de dents de la part des critiques et des animateur·rices culturel·les, *Contes immoraux* ne génère pas dans le débat public de controverse comparable à celle qui a, par exemple, secoué Cannes lors de la projection de *La Religieuse* de Jacques Rivette en 1966⁹¹. L'affaire, largement amplifiée par une partie de la presse tessinoise, relève bel et bien de la panique morale.

Une fois de plus, le festival de Locarno se retrouve pris en étau par des enjeux politiques qui le dépassent. En effet, la fronde des milieux catholiques et des partis conservateurs contre le film de Walerian Borowczyk est surtout motivée par leurs craintes de voir disparaître la censure cinématographique au Tessin. Relevant que *Contes immoraux* a été sélectionné dans plusieurs autres festivals et qu'il ne suscite pas de commentaire particulier de la part du jury œcuménique (créé un an plus tôt à Locarno)⁹², Moritz de Hadeln justifie la présence au programme de films érotiques, gays et lesbiens par le fait que le FFL ne puisse pas «rester en retrait sur l'évolution des idées et des mœurs [...]». Sans faire ni l'apologie ni le censeur d'une réalité sociale et morale, nous ne pouvons, lors de la sélection, en ignorer l'existence et la valeur⁹³. Toutefois, ses arguments peinent à convaincre.

Quelques mois plus tard, les conseils communaux de Muralto et de Locarno – dominés par le bloc bourgeois – menacent de ne plus subventionner la manifestation. À Muralto, malgré l'opposition des libéraux et des socialistes⁹⁴,

⁸⁹ Comme le premier (Luciano Giudici) est président du festival, il est remplacé par son substitut Claudio Lepori.

⁹⁰ La majorité civile en Suisse n'est abaissée à 18 ans qu'en 1996.

⁹¹ Voir par exemple LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde, 2005, pp. 167-170.

⁹² Rassemblant des membres de l'Office catholique international du cinéma et d'Interfilm (l'organisation internationale protestante pour le cinéma), cette initiative helvétique sera imitée par la suite à l'étranger, en particulier à Cannes et à Berlin.

⁹³ Cin, CSL008, B74 : Société des festivals à A. Bänninger, 28.01.1975.

⁹⁴ «Discussione vivace ma assai corretta per il sussidio al Festival del film», *Giornale del Popolo*, 13.11.1974, p. 7.

cette mesure est mise à exécution afin de «s’opposer à des projections considérées comme outrageantes à la morale publique»⁹⁵. Le désir des programmeur·rices du FFL de documenter et d’accompagner sur grand écran la révolution sexuelle des années 1970 se heurte donc à des résistances. Tout comme il existe un hiatus entre Moritz de Hadeln et le comité d’organisation local à propos de la dimension touristique du festival, un décalage croissant se fait ressentir entre les engagements de la direction et les valeurs défendues par les responsables politiques tessinois. Pour le bloc bourgeois, la menace qui pèse sur Locarno n’émane donc plus ni de l’Est ni du Sud, mais bien des pays occidentaux, comme le résume le *Giornale del Popolo* :

«Nihilisme, violence, homosexualité, pornographie, apologie du crime et de la rébellion anarchique, sacrilèges et endoctrinement politique ont été les thèmes les plus exploités par les jeunes cinéastes occidentaux. Les meilleures œuvres, récompensées à juste titre, proviennent des cinémas des pays communistes (Hongrie et Pologne), où les auteurs – qui dépendent du financement de l’État – sont censés construire le socialisme et non pas détruire la société.»⁹⁶.

Changement d’axe

En continuant de réserver une place de choix aux cinématographies d’Europe de l’Est à Locarno, Moritz de Hadeln s’inscrit dans la tradition du festival de Locarno depuis les années 1950. Écrivant par exemple à Moscou qu’il existe désormais «en Suisse deux places où le cinéma soviétique sera le bienvenu» – c’est-à-dire Locarno et Nyon⁹⁷ –, il assure à ses interlocuteur·rices que les membres de la commission des programmes sont «particulièrement bien intentionnés» envers les films produits de l’autre côté du rideau de fer⁹⁸. Pourtant, leur importance est plus qualitative que quantitative (voir p. 324). En

⁹⁵ À Locarno, en revanche, une démarche similaire n’aboutit pas. «Morale publique pas respectée», *Nouvelliste et Feuille d’Avis du Valais*, 13.11.1974, p. 43.

⁹⁶ «Nihilismo, violenza, omosessualità, pornografia, apologia del crimine e della ribellione anarchica, sacrilegio e indottrinamento politico sono stati i temi più sfruttati dai giovani autori occidentali. Le opere migliori, e giustamente premiate, sono venute dalle cinematografie dei paesi comunisti (Ungheria e Polonia), dove gli autori - che dipendono dal finanziamento dello stato - sono tenuti a costruire il socialismo e non a distruggere la società». BERNASCONI E., «Inquinamento in Piazza Grande», *Giornale del Popolo*, 16.08.1973, p. 3. Le rédacteur fait notamment référence au film polonais *Illumination* («*Illuminacja*») de Krzysztof Zanussi, qui fait l’unanimité en remportant le Premier prix du jury international, du jury œcuménique et du jury FIPRESCI.

⁹⁷ ASCT, 3.1.15, C33: M. de Hadeln au Comité d’État de la cinématographique d’URSS, 20.02.1972.

⁹⁸ Cin, CSL008, B2: M. de Hadeln au Comité d’État de la cinématographique d’URSS, 28.06.1976.

effet, leur part au programme est semblable à celle des années 1950 et 1960 (environ 20 %), mais ceux-ci sont plus régulièrement récompensés : sur les vingt-trois prix attribués par le jury international entre 1972 et 1977, sept leur sont décernés (voir p. 326).

Les « films de l'Est », qui sont aussi admis à la Berlinale à partir de 1974⁹⁹, ne génèrent plus vraiment de tensions au sein du circuit des festivals. En Suisse, même la presse généraliste souligne : « Comme elle semble lointaine l'époque où la Russie présentait des films glorifiant la guerre, quand il ne s'agissait pas de films véhiculant des idéologies extrémistes... »¹⁰⁰ Les œuvres censurées, ou « mises sur l'étagère » selon la formule consacrée, connaissent leur âge d'or à Cannes, à Venise et ailleurs¹⁰¹. À l'heure où la Confédération signe plusieurs accords commerciaux avec les pays du bloc socialiste, l'Occident célèbre la dissidence en URSS¹⁰². En 1970, le prix Nobel de littérature est remis à Alexandre Soljenitsyne, qui demande l'asile politique en Suisse quatre ans plus tard. En 1975, quelques mois après la signature des accords d'Helsinki, le prix Nobel de la paix est attribué à Andreï Sakharov. Ces évolutions se reflètent à Locarno dans le plébiscite d'œuvres satiriques.

Du bulgare *Le Recensement des lapins de garenne* (« *Prebroyavane na divite zaytzi* ») d'Edouard Zachariev au soviétique *L'Obier rouge* (« *Kalina krasnaïa* ») de Vassili Choukchine, en passant par le hongrois *Lâche ma barbe !* (« *Ereszd el a szakállamat !* ») de Péter Bacsó, de nombreux longs-métrages brocardant le socialisme réel (et en particulier son bureaucratisme) séduisent la critique, qui se plaît à y retrouver les échos anticonformistes de la Nouvelle Vague tchécoslovaque. Dans un autre registre, en 1972, *Andreï Roublev* (« *Andrey Rublyov* ») d'Andreï Tarkovski, alors président du jury du FFL, enregistre un triomphe à Locarno pour sa première diffusion internationale dans une version non censurée. Terminé en 1966, ce film dédié à un peintre d'icônes du xv^e siècle n'est sorti en

⁹⁹ En 1974, un film soviétique est présenté pour la première fois hors concours dans ce festival très occidental. En 1969, la Yougoslavie, la Tchécoslovaquie et la Roumanie y étaient déjà présentes en tant qu'observatrices, et, à partir de 1972, l'URSS, la Pologne et la RDA y ont aussi envoyé des délégations. JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Nicolai, 2000, pp. 209-221.

¹⁰⁰ « *Come ci sembran lontani i tempi in cui dalla Russia giungevano films esaltanti la guerra se non erano films veicoli di ideologie estremiste* ». GIRARDI Gigi, « I pionieri del festival », *Eco di Locarno*, 12.08.1972, p. 2.

¹⁰¹ IORDANOVA Dina, « Cold War and Film Festivals in the Aftermath of 1968 », in PISU Stefano, PITASSIO Francesco, ZINNI Maurizio (eds.), *Rethinking the Cinematic Cold War. The Struggle for Hearts and Minds Goes Global*, New York, Berghahn Books, 2025, p. 190.

¹⁰² En 1977, la Mostra de Venise organisera même une série d'événements autour de ce thème, au grand dam des pays du bloc de l'Est. BRUNETTA Gian Piero, *The Venice International Film Festival...*, pp. 583-585.

version censurée qu'en 1971 en URSS, en raison notamment de l'importance qu'il accorde à la religion et à cause de ses scènes violentes. Jusqu'à sa projection au FFL, il n'a été montré hors de Russie qu'au Festival de Cannes (en 1969), hors compétition, et devant un public très réduit¹⁰³.

Un an plus tard, en 1973, Moritz de Hadeln est chargé par la section cinéma d'organiser une semaine du cinéma suisse en Union soviétique¹⁰⁴. Cet événement marque un premier rapprochement entre le directeur du FFL et la diplomatie culturelle helvétique, qui commence à peine à s'ouvrir aux régions extra-occidentales¹⁰⁵. Tandis que Pro Helvetia étend ses activités en Asie, en Afrique et en Amérique latine, le Département fédéral de l'intérieur (DFI) crée une Commission fédérale d'expert-es pour l'étude des questions concernant la politique culturelle suisse¹⁰⁶. Ces évolutions n'échappent pas au directeur du FFL, qui souhaite promouvoir des cinématographies émergentes à travers la Société des festivals.

Moritz de Hadeln constate très vite que cette mission s'avère plus compliquée que prévu, «l'Afrique posant des conditions prohibitives financièrement, l'Amérique latine étant en butte aux censures officielles, l'Asie demeurant non moins difficile à prospecter», selon ses termes¹⁰⁷. En conséquence, comme iels le font pour obtenir des films de pays avec lesquels la Confédération n'entretient pas de relations officielles, les programmeur-ices mobilisent leurs réseaux personnels pour obtenir des longs-métrages provenant de ces trois continents. Néanmoins, comme le relève Marcel Schüpbach en grossissant le trait dans la *Gazette de Lausanne*, «les festivals européens, taxés de paternalisme, n'intéressent plus une majeure partie des cinéastes»¹⁰⁸. Le plus souvent, les représentants officiels répondent par la négative aux sollicitations du FFL, en arguant que leur industrie n'est pas suffisamment développée¹⁰⁹, ou qu'ils ne disposent pas de longs-métrages correspondant aux normes du festival¹¹⁰.

¹⁰³ JEREMY Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Maidstone, Crescent Moon, 2006, p. 342.

¹⁰⁴ BÜRGISSER Thomas, «Schweizer Filme in Ausland aber bitte nicht zu selbstkritisch!», *WoZ*, 02.04.2015, <https://www.woz.ch/1514/schweizer-filme-im-ausland/aber-bitte-nicht-zu-selbstkritisch>, consulté le 06.05.2026.

¹⁰⁵ GILLABERT Matthieu, *Dans les coulisses de la diplomatie culturelle suisse: objectifs, réseaux et réalisations (1938-1984)*, Neuchâtel, Alphil, 2013, pp. 457-536.

¹⁰⁶ Sur les conclusions de son rapport, voir pp. 238-239.

¹⁰⁷ INTÉRIM, «XXV^e Festival de Locarno», *Journal de Genève*, 19.08.1972, p. 15.

¹⁰⁸ SCHÜPBACH Marcel, «Festival de Locarno: au fil du concours», *Gazette de Lausanne*, 11.08.1973, p. 16.

¹⁰⁹ Archives fédérales suisses (AFS), E2003A#1988/15#1190: ambassade suisse à Séoul au DPF, 03.04.1973.

¹¹⁰ Cin, CSL008, B3: ministère de l'Information de la Côte d'Ivoire à la Société des festivals, 19.04.1973.

Lorsque des films parviennent malgré tout jusqu'à Locarno, ils sont accueillis par la presse helvétique avec une condescendance qui n'encourage pas les cinéastes à réitérer l'expérience. En 1973 par exemple, le film d'Henri Duparc *Abusuan* («*La Famille*»), qui montre les attentes placées par sa famille dans un jeune architecte formé en France, est décrit en Suisse comme le témoignage candide d'un cinéma africain qui «doit être regardé comme un enfant qui grandit»¹¹¹. Peu de journalistes relèvent la dimension critique de cette charge contre «la persistance du colonialisme sous d'autres formes»¹¹². Une majorité de la critique n'y trouve qu'un vague intérêt ethnographique. Même si des films produits en Afrique sont programmés dans les grands festivals européens depuis les années 1950¹¹³, ceux-ci sont encore appréhendés à travers un regard empreint de colonialisme.

Ces commentaires ne sont pas sans conséquence pour Locarno. Fatigué d'un tel prêt-à-penser, le réalisateur nigérian Ola Balogun, auteur de l'un des premiers longs-métrages de l'histoire du cinéma nigérian (*Alpha*), renonce quant à lui à participer au festival après que la commission des programmes décide de classer son film hors compétition :

«Il semble en fait que ceux qui pensent pouvoir nous dicter ce que doit être le cinéma africain pratiquent un paternalisme dont ils ne sont peut-être pas conscients eux-mêmes. En réalité, personne ne peut déterminer la place des artistes africains, les sujets qu'il est opportun de traiter, que ce soit en littérature ou dans les autres arts, à moins que l'on considère que les artistes des pays sous-développés ne sont pas des artistes à part entière... Ce serait d'ailleurs pour nous la plus honteuse des démissions que de nous laisser enfermer dans les stéréotypes que la pensée occidentale (qu'elle soit de droite ou de gauche) a pu former de l'Afrique, et de se limiter ou bien au folklore ethnographique, ou bien à des propos politiques démagogiques, dépourvus de toute finesse.»¹¹⁴

Cette réaction traduit le ras-le-bol de cinéastes refusant que leurs films, lorsqu'ils ne sont pas coproduits par des pays du Nord global, soient systématiquement considérés comme des curiosités exotiques au sein du circuit des festivals. Balogun relève également une autre tendance de fond : le plus souvent, les longs-métrages sélectionnés correspondent davantage

¹¹¹ «*Deve essere guardato come si fa con un ragazzo che cresce*». BUSCAGLIA Gino, «Uno stregone a molti piani e la nuova Africa danno motivo di riflessione e discussione», *Giornale del Popolo*, 06.08.1973, p. 6.

¹¹² «*Permanenza del colonialismo sotto altre vesti*». GIRARDI Gigi, «Il Festival giunto al giro di boa», *Eco di Locarno*, 07.08.1973, p. 2.

¹¹³ LINDIWE Dovey, *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 45-57.

¹¹⁴ Cin, CSL008, B3 : O. Balogun à M. de Hadeln, 18.07.1973.

aux attentes des curateur·rices et des spectateur·rices européen·nes qu'aux pratiques et aux goûts des publics africains¹¹⁵.

Que ce soit à propos des « films immoraux » ou des « films du tiers-monde », les réactions suscitées par la programmation du festival de Locarno sous la direction de Moritz de Hadeln oscillent entre hostilité et incompréhension. En revanche, les « films de l'Est » y sont désormais totalement acceptés et même regardés avec une certaine admiration. Les grandes transformations sociales et politiques qui traversent les années 1970 transparaissent donc nettement dans les discours sur le FFL. Mais pour participer concrètement aux débats qui agitent la société et pour développer des échanges avec le Sud global, la nouvelle direction manque d'appuis et de ressources. Or, avec la récession qui frappe l'économie helvétique, la réduction de ses moyens financiers devient une menace réelle.

La part de Nyon

Tandis que les comptes fédéraux sont dans le rouge depuis plusieurs années et que la Suisse connaît sa plus grave crise économique depuis la Seconde Guerre mondiale¹¹⁶, des rivalités naissent dans les milieux du cinéma pour obtenir des subventions de la part de la Confédération. Dans ce contexte, les tensions qui entourent la nouvelle direction du FFL se cristallisent à la fin de l'année 1974. Les hostilités sont ouvertes dans la presse par Alex Bänninger (chef de la section cinéma), quelques jours avant le lancement du festival de Nyon (mi-octobre). Celui-ci explique que les résultats de la manifestation vaudoise ne justifient plus une aide du DFI. C'est un coup de semonce pour Moritz de Hadeln, qui est persuadé que « diffuseurs et responsables de salles exercent une certaine pression sur la section Cinéma »¹¹⁷.

Plusieurs collaborateur·rices du directeur montent au créneau pour défendre le festival de Nyon, mais la déclaration d'Alex Bänninger fait la

¹¹⁵ ENGLISH James F., « Festivals and the Geography of Culture: African Cinema in the "World Space" of its Public », in GIORGI Liana, SASSATELLI Monica, DELANTY Gerard (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Abingdon, Routledge, 2011, pp. 63-78.

¹¹⁶ GUÉX Sébastien, « Finances publiques et politique financière (1914-2000) », in VEYRASSAT Béatrice, HALBEISEN Patrick et MÜLLER Margrit (éd.), *Histoire économique de la Suisse au xx^e siècle*, Neuchâtel, Alphil, pp. 1139-1196.

¹¹⁷ WILD Alain-Christian, « Le Festival de Nyon mis en question: colère et amertume chez les organisateurs », *Gazette de Lausanne*, 21.10.1974, p. 3.

joie de ceux qui considèrent la Société des festivals comme «un luxe inutile»¹¹⁸. C'est notamment le cas de Freddy Buache, dont l'action de sauvegarde du patrimoine cinématographique suisse vient de se voir refuser un subside fédéral¹¹⁹. Lors de sa demande de soutien à la Confédération pour 1975, Moritz de Hadeln écrit donc à plusieurs membres de la Commission fédérale du cinéma afin d'assurer ses arrières. Il leur affirme qu'il lui est impossible de réaliser des économies sans courir le risque de faire perdre à Locarno sa place au sein du circuit des festivals : «Les manifestations de San Sebastian, de Téhéran et de Berlin n'attendent que l'occasion pour prendre notre place.»¹²⁰

Afin de renforcer leur complémentarité et pour démontrer au DFI l'utilité des festivals de Nyon et de Locarno, le directeur élabore de grands projets dans le but de contribuer au développement d'une culture cinématographique en Suisse. Parmi ceux-ci figure la création d'une Maison du cinéma à Berne. Ce centre de documentation, qui serait doté de plusieurs salles de projection, regrouperait l'administration de différents festivals de films, de Cinélibre (fédération des ciné-clubs), de la Cinémathèque et du Centre suisse du cinéma¹²¹. Pour aller de l'avant, Locarno doit désormais assurer sa place dans un paysage composé de multiples institutions culturelles. Ses démarches sont autant de plaidoyers en faveur de la Société des festivals :

«Locarno comme Nyon, chacun dans son domaine, affichent pour l'essentiel un produit considéré peu commercial, en rupture avec les traditions esthétiques, ou dont le contenu se détache de l'uniformité de fonds admise ailleurs. Leur choix tend donc vers l'offre d'une alternative ou vers la rupture du conservatisme en matière de goûts cinématographiques.»¹²²

Après plusieurs années passées à tirer des bords entre le pôle commercial et le pôle culturel du cinéma en Suisse, Moritz de Hadeln navigue désormais à pavillon découvert.

¹¹⁸ ASCT, 3.1.15, C35 : rapport 1974 de la Société des festivals.

¹¹⁹ Lancée en 1969, cette action a reçu 65 000 fr. de Berne, en sus des 100 000 fr. de subsides déjà accordés à la Cinémathèque suisse. Le refus de 1974 serait motivé par le manque de systématisme du travail de Buache. Le texte que le directeur de la Cinémathèque rédige pour la rétrospective 1974 est d'ailleurs censuré par les organisateur·rices du FFL en raison de ses critiques à l'encontre de la section cinéma. BALTS Livio, «Zur Frage der Subventionen», *NZZ*, 24.08.1974, p. 25.

¹²⁰ Cin, CSL008, B84 : Société des festivals à Luc Boissonnas (directeur de Pro Helvetia), 10.12.1974.

¹²¹ Cin, CSL008, B60 : M. de Hadeln à A. Bänninger, 22.11.1974.

¹²² ASCT, 3.1.15, C35 : rapport 1974 de la Société des festivals.

Immédiatement, le SLV conclut qu'il ne peut plus collaborer avec des festivals qui ne se mettent pas au service du marché du film¹²³. L'association des exploitants, frustrée de n'avoir pu placer un de ses membres au sein du comité exécutif du FFL¹²⁴, retire ses représentants de la commission des programmes et prend officiellement ses distances avec Locarno¹²⁵. Cette décision n'a pourtant pas le même impact que dans les années 1950. Affaibli par des conflits internes et des procès avec les autres acteurs de la branche, le cartel formé par le SLV et le *Schweizerischer Filmverleiher Verband* (FVV) vacille (voir note 235, p. 255). Exploitants et distributeurs ne constituent plus un front aussi uni que par le passé. Preuve en est : malgré le désengagement des premiers, les seconds sont de plus en plus nombreux à participer au FFL¹²⁶.

Créée par la section film du DFI, la Société suisse des festivals internationaux du film voit son avenir remis en question par les difficultés économiques de la Confédération, qui représente son principal soutien financier (à plus de 80 %). Étant donné que Moritz de Hadeln décide, après trois éditions, d'assumer son orientation en direction des milieux cinéphiles et de continuer à programmer des films qui déplaisent aux milieux conservateurs, le FFL entre dans une nouvelle zone de turbulences.

Sentant le vent tourner sur la Piazza Grande, la presse tessinoise assure que, en cas de dissolution de la Société des festivals, leur manifestation ne quitterait pas pour autant la *città sul Verbano*¹²⁷. Certains journaux de la région commencent à pointer du doigt le manque d'acculturation de Moritz de Hadeln, qui ne vit sur place que quelques semaines par an. Perçu comme un directeur absent à la tête d'un « festival hors-sol »¹²⁸, celui-ci, continuant à faire du français la langue de travail du FFL, est perçu comme un pion de l'administration fédérale. Plus que jamais, les décisions de la Confédération sont donc scrutées de près à Locarno.

¹²³ BALTS Livio, « Locarno: ein Festival gewinnt Profil », *Schweizer Film Suisse* 8, 1974, p. 5.

¹²⁴ Cin, CSL008, B135 : M. de Hadeln au SLV, 14.03.1974.

¹²⁵ Cin, fonds du *Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband* (CSL011), 264 : PV du conseil d'administration du SLV, 13.11.1974.

¹²⁶ Le nombre de maisons de distribution invitées à Locarno, nul sous la direction Bianconi-Buache, augmente progressivement à vingt en 1972, puis à quarante-deux en 1976. JÜNGEN Christian, *Moritz de Hadeln...*, p. 163.

¹²⁷ GIRARDI Gigi, « Berna appoggia il Festival di Locarno e decide di abbandonare quello di Nyon », *Eco di Locarno*, 26.10.1974, p. 2.

¹²⁸ « Hors-Sol-Festival ». JÜNGEN Christian, *Moritz de Hadeln...*, p. 191.

B. « Servir de trop nombreux maîtres »¹²⁹ (1975-1977)

« Les difficultés rencontrées à établir un équilibre entre les intérêts économiques et culturels du cinéma au niveau du Festival ne peuvent être résolues sans une intervention constructive de la section du cinéma du Département fédéral de l'intérieur. »¹³⁰

Au milieu des années 1970, en Suisse comme ailleurs, la culture est l'une des premières victimes de la récession. Afin de réaliser des économies dans le budget de la Confédération, Alex Bänninger, qui considère le festival de Nyon comme « un séminaire [...] de vieux documentaristes »¹³¹, a la Société des festivals dans son viseur. En 1975, ne parvenant pas à convaincre l'administration que, par nature, la manifestation nyonnaise ne peut être aussi rentable que son homologue locarnaise (bien plus touristique), la Société voit sa subvention fédérale stagner à 150 000 fr. En outre, le chef de la section cinéma demande aux organisateur·rices du FFL d'abandonner leurs « ambitions internationales [et] de réduire l'offre de films »¹³². Pour Moritz de Hadeln, c'en est trop : la rupture de confiance avec Bänninger est consommée. Il est hors de question pour lui d'observer une « obéissance inconditionnelle [face à] une politique cinématographique avec laquelle nous avons de nombreux points de désaccord »¹³³.

En 1976, le crédit de la Confédération en matière de cinéma passe de 2 à 2,5 millions¹³⁴. Comme la subvention octroyée à la Cinémathèque suisse augmente de 65 000 à 180 000 fr.¹³⁵, le Festival de Locarno espère quant à lui recevoir 200 000 fr. de la part de Berne. Cependant, le DFI temporise. Il tente de faire renoncer le FFL à ses prétentions en passant sa comptabilité au peigne fin, et lui demande de réduire ses frais liés à la sélection des films¹³⁶. Cette

¹²⁹ « *Allzu vielen Herren zu dienen* ». ZAUGG Fred, « Programm erfüllt – Qualität unterschiedlich », *Der Bund*, 20.08.1977, p. 49.

¹³⁰ Cin, CSL008, B117 : Société des festivals à la section cinéma, 25.06.1975.

¹³¹ AFS, E3011A#1980/108#956 : exposé d'A. Bänninger à la Société des festivals, 14.02.1975.

¹³² Cin, CSL008, B114 : PV du conseil d'administration de la Société des festivals, 14.02.1975.

¹³³ Cin, CSL008, B60 : M. de Hadeln à P. von Gunten, 29.04.1975.

¹³⁴ Cin, CSL011, 040 : rapport du chef de la section cinéma du DFI, 29.11.1976.

¹³⁵ BUACHE Freddy, *Livre d'or de la Cinémathèque suisse 1943-1981*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1981, p. 207.

¹³⁶ Moritz de Hadeln répond au DFI qu'il a besoin d'engager un·e secrétaire trilingue à plein temps, un·e comptable, un·e chargé·e de l'import-export des films et un·e documentaliste, mais également de promouvoir son épouse au rang d'assistante de direction. Ces dépenses salariales représentent 53 % du budget établi par la Société des festivals. ASCT, 3.1.15, 2.2.80, carton 47 : Office fédéral des affaires culturelles à la Société des festivals, 08.03.1976.

exigence vise en particulier la section Tribune libre, jugée par la section cinéma trop coûteuse et trop emblématique d'un entre-soi gauchiste¹³⁷. Même si une subvention supplémentaire de 30 000 fr. est finalement accordée au FFL¹³⁸, cet audit est un camouflet pour les dirigeant-es, outré-es qu'Alex Bänninger remette en cause leurs compétences et leur bonne foi.

Le comité d'organisation locarnais, qui investit dans l'achat de 500 sièges supplémentaires pour la Piazza Grande et acquiert un projecteur pour les films en 16 mm, ronge son frein depuis plusieurs années. L'objet de sa frustration est le fonctionnement de la Société des festivals, qui prévoit que les bénéfices du FFL (plus installé, plus populaire et plus médiatique) couvrent les déficits du festival de Nyon, spécialisé dans le cinéma documentaire et les courts-métrages¹³⁹. Au Tessin, les locaux trouvent injuste de devoir renflouer les caisses d'une manifestation siamoise dont la greffe leur a été imposée par l'outre-Gothard¹⁴⁰. La direction réclame alors une mise au point de la part de la section cinéma à propos de son indépendance face à la « tutelle fédérale »¹⁴¹.

Pour préparer une potentielle confrontation à Berne, Moritz de Hadeln se lance à la recherche d'alliés. Auprès de personnages tels que Max Altorfer (directeur de l'Office fédéral des affaires culturelles), il se plaint « d'une bureaucratie peu sensible à la nature artistique et culturelle du cinéma »¹⁴², et brandit la menace de sa démission¹⁴³. Échouant à créer des liens constructifs avec la section cinéma, il dépeint dans sa correspondance une administration fédérale limitant « sérieusement la liberté de nos deux manifestations »¹⁴⁴. Malgré ses démarches, le directeur reçoit une fin de non-recevoir de la part d'Alex Bänninger¹⁴⁵. Il n'abandonne pas pour autant.

Afin d'assurer une meilleure assise à la Société des festivals au niveau national, Moritz de Hadeln décide de tirer profit du rapport Clottu. Ce document, produit en 1975 par une commission fédérale d'expert-es placée sous la direction du conseiller national Gaston Clottu, dresse l'état des lieux de la politique culturelle helvétique. Ses conclusions encouragent notamment la Suisse à développer plus

¹³⁷ Cin, CSL008, B46 : PV du conseil d'administration de la Société des festivals, 10.02.1976.

¹³⁸ AFS, E3011A#1980/108#956 : DFI à la Société des festivals, 21.06 et 07.10.1976.

¹³⁹ ASCT, 3.1.15, 2.2.80, carton 47 : PV du comité de direction du FFL, 12.02.1976.

¹⁴⁰ Selon Guglielmo Volonterio, le FFL verse à la Société des festivals 14 000 fr. en 1973, 24 000 fr. en 1974, et 32 000 fr. en 1975. VOLONTERIO Guglielmo, *Per uno spazio autonomo: Festival internazionale del film di Locarno*, Locarno, Festival international du film, 1977, p. 166.

¹⁴¹ Cin, CSL008, B114 : M. de Hadeln à A. Bänninger, 12.03.1976.

¹⁴² Cin, CSL008, B114 : M. de Hadeln à J.-J. Cevey (conseiller national), 12.03.1976.

¹⁴³ Cin, CSL008, B114 : M. de Hadeln à L. Giudici et M. Ruey (président du festival de Nyon), 12.03.1976.

¹⁴⁴ Cin, CSL008, B114 : M. de Hadeln à F. Bucher, 05.03.1976.

¹⁴⁵ Cin, CSL008, B114 : M. de Hadeln à A. Bänninger, 06.04.1976.

de liens avec les pays non occidentaux¹⁴⁶. Le directeur du FFL y voit l'occasion de faire participer davantage les festivals de cinéma aux échanges culturels de la Confédération¹⁴⁷. Il écrit au chef du DFI : « Notre situation à mi-chemin entre le cinéma suisse et celle du cinéma étranger en Suisse nous rend particulièrement sensibles à l'aspect international de ce domaine. »¹⁴⁸ Dans cette offre de service, qu'il présente aussi au Département politique fédéral, le directeur précise qu'il s'agirait, pour les festivals de Nyon et de Locarno, de s'engager dans l'aide au développement cinématographique des pays du Sud en soutenant la production locale, comme le font déjà plusieurs festivals du bloc de l'Est¹⁴⁹.

Contesté en raison de son ouverture aux « films immoraux », limité dans ses interactions avec les cinématographies extra-occidentales et menacé par des coupes budgétaires, Moritz de Hadeln cherche, à travers ces démarches, non seulement à mieux promouvoir les « films du tiers-monde » en Suisse, mais aussi à donner une assise politique et institutionnelle nationale à la Société des festivals. Toutefois, ses projets ne convainquent pas la section cinéma, qui les trouve trop dispendieux. Tandis que plusieurs pays européens connaissent un nouveau foisonnement artistique sur grand écran, telle que la cinématographie grecque mise à l'honneur par le Festival international du film de Thessalonique, le FFL joue pourtant un rôle stratégique dans la reconnaissance internationale des cinéastes helvétiques.

En effet, des films tels que *Les Arpenteurs* de Michel Soutter et *L'Invitation* de Claude Goretta ne remportent pas des succès qu'au Festival de Cannes, puisqu'ils sont aussi célébrés à Locarno. Plusieurs cinéastes tel-les que Daniel Schmid, Richard Dindo, Rolf Lyssy, Simon Edelstein et Patricia Moraz y présentent leurs premiers longs-métrages de fiction et y remportent des prix¹⁵⁰. Quant aux réalisateurs plus expérimentés, ils sont aussi régulièrement récompensés¹⁵¹. Le FFL contribue également à la patrimonialisation du cinéma suisse de la première moitié du xx^e siècle (auquel sont consacrées

¹⁴⁶ Le rapport souligne également la nécessité d'introduire dans la Constitution un article relatif à la culture. Celui-ci sera soumis (en vain) à une votation populaire en 1986, puis en 1994. Il y est finalement intégré lors de la réforme de la Constitution de 1999.

¹⁴⁷ Cin, CSL008, B14 : M. de Hadeln au DPF, 14.04.1976.

¹⁴⁸ Cin, CSL008, B14 : M. de Hadeln à H. Hürlimann, 12.03.1976.

¹⁴⁹ Cin, CSL008, B14 : M. de Hadeln, *Aide suisse au tiers-monde et échanges cinématographiques*, 25.04.1975.

¹⁵⁰ Mention du jury international pour *Fluchtgefahr* de Markus Imhoof en 1975 et Léopard d'argent en 1977 pour *San Gottardo* de Villi Hermann.

¹⁵¹ Mention du jury international pour *Die Auslieferung* de Peter van Gunten en 1974, Mention spéciale du jury FIPRESCI pour *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* de Fredi Murer en 1975, Prix Ernest-Artaria et prix de la FIPRESCI pour *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* d'Alain Tanner en 1976, ou encore Léopard d'or et Prix Ernest-Artaria pour *Le Grand Soir* de Francis Reusser en 1976.

des rétrospectives en 1973 et 1974), ainsi que des productions plus récentes (à travers une rétrospective autour du distributeur Citel Films Genève en 1977).

Malgré cela, la section cinéma formule plusieurs réserves à l'encontre de Moritz de Hadeln. Elle juge que celui-ci « néglige le festival de Locarno dans la mesure où il ne séjourne que très rarement au Tessin et ne veut pas prendre conscience du rôle d'animateur culturel qu'il devrait jouer »¹⁵². Les désaccords avec l'administration fédérale quant au rôle et à la place du FFL deviennent donc de plus en plus profonds¹⁵³. À ce propos, le social-démocrate Hans-Peter Tschudi a été remplacé à la tête du DFI en 1974 par le conservateur Hans Hürlimann, élu au Conseil fédéral à la place du candidat officiel de son parti, Enrico Franzoni (par ailleurs ancien président du festival). Moritz de Hadeln se retrouve dès lors dans une situation délicate pour mener à bien son projet de renforcement des liens Nord-Sud à Locarno.

Décoloniser l'esprit critique

En dépit de sa détermination à mettre à l'honneur des cinématographies émergentes, la direction du FFL considère, après quatre éditions, que leur présence à Locarno reste trop faible¹⁵⁴. Face au succès des festivals de Manille, du Caire et de Hong Kong, qui attirent de plus en plus de cinéastes d'Afrique et d'Asie, l'*Eco di Locarno* titre même : « Le tiers-monde bat Locarno »¹⁵⁵. En 1975, lors du Festival international du film et d'échanges francophones (FIFE) à Genève, ce nouveau rapport de force à l'échelle mondiale met au jour plusieurs tensions propres au champ cinématographique suisse.

Initiative française apparue en Bretagne (à Saint-Cast puis à Dinard), cette manifestation qui change régulièrement de port d'attache fait cette année escale dans la cité de Calvin. Critiqué par les réalisateur·rices africain·es pour son « idéologie un peu néocolonialiste »¹⁵⁶, le FIFE, présidé pour l'occasion

¹⁵² «Zudem vernachlässigt er das Festival von Locarno insofern, als er sich höchst, selten im Tessin aufhält und nicht zur Kenntnis nehmen will, das er die Rolle eines kulturellen Animators übernehmen müsste». AFS, E3011A#1980/108#956 : rapport interne de la section cinéma écrit par Urs Mühlemann (adjoindé de la section), 26.04.1976.

¹⁵³ Cin, CSL008, B74 : M. de Hadeln au comité exécutif du FFL, 19.07.1976.

¹⁵⁴ HADELN M. de, «La découverte, l'inédit et les jeunes réalisateurs», catalogue de l'édition 1976 du FFL, p. 3.

¹⁵⁵ «Terzo mondo batte Locarno». GIRARDI Gigi, «Festival al sale e pepe», *Eco di Locarno*, 19.08.1976, p. 2.

¹⁵⁶ En 1968, la décision des organisateur·rices de diviser la programmation entre Europe-Québec et Afrique leur a valu des accusations de paternalisme de la part des cinéastes, qui ont ensuite revendiqué le droit d'y envoyer des productions dont les dialogues sont partiellement en langues locales. LANDRY Freddy, «Avant un Festival international du film à Genève», *L'Impartial*, 12.07.1975, p. 2.

par Freddy Buache, représente une concurrence directe pour Locarno et Nyon. Lorsque le passage de cette manifestation en Suisse est confirmé, Moritz de Hadeln s'empresse donc d'expliquer à la Fédération panafricaine des cinéastes que «cette malencontreuse initiative» dont il se méfie n'est pas soutenue par la Confédération, contrairement à la Société des festivals¹⁵⁷.

Le directeur écrit également aux organisateur-rices du FIFE pour leur demander de modifier les dates de leur événement, et pour exprimer ses réserves sur son fondement «peu conforme aux structures plurilinguistiques et anticolonialistes que nous souhaitons pour la Suisse»¹⁵⁸. Derrière ces formules, Moritz de Hadeln cache mal sa conviction intime : la venue du festival à Genève est un acte malveillant de la part de Freddy Buache, par ailleurs membre du comité de Pro Helvetia depuis 1974. Accusé «de mener campagne» contre Locarno, le directeur de la Cinémathèque coupe court aux insinuations de son collègue en rappelant que le FIFE est selon lui «l'unique point de ralliement européen des cinéastes africains avec les cinéastes de Suisse, de Belgique, du Canada et de France»¹⁵⁹. Au-delà de ces querelles personnelles, en période de crise économique, la nature des relations de la Confédération avec les pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine est largement discutée en Suisse.

Quelques années plus tôt, en 1968, un manifeste (la Déclaration de Berne) réclamait des relations plus équitables avec les pays pauvres. La période est aussi marquée par le refus, par référendum, d'un crédit de 200 millions qui devait être accordé à l'Association internationale pour le développement (filiale de la Banque mondiale) par le Conseil fédéral¹⁶⁰. Le Département politique fédéral s'interroge alors sur la pertinence des échanges cinématographiques de la Suisse avec les pays du Sud, où les ambassadeurs helvétiques, lassés de recevoir des réponses négatives, rechignent à transmettre les invitations du FFL. Pour les convaincre, Moritz de Hadeln présente ces prises de contact comme des investissements sur l'avenir :

«Ces pays sont en développement et s'intéressent de près au cinéma pour des raisons variées, qui tiennent à son pouvoir de persuasion et à sa faculté d'être un instrument d'éducation pour des populations souvent illettrées. [...] Il est bien évident que nous sommes plus souples à la sélection envers un film provenant d'un de ces pays qu'envers une œuvre originaire d'un pays

¹⁵⁷ Cin, CSL008, B3 : M. de Hadeln à la FEPACI, 28.05.1975.

¹⁵⁸ Cin, CSL008, B50 : M. de Hadeln à M. Girod, 28.05.1975.

¹⁵⁹ AFS, E2003A#1988/15#1191 : F. Buache à A. Bänninger, 27.06.1975.

¹⁶⁰ CARERA Mario, «Agir sur les causes du mal développement», *Annuaire suisse de politique de développement* 2, 1982, pp. 155-159.

industrialisé. Même des œuvres aux qualités techniques discutables peuvent parfois révéler la personnalité d'un auteur. »¹⁶¹

Plus de vingt ans après son ouverture aux régions extra-occidentales, le prisme auteuriste (et une certaine bienveillance postcoloniale) continue de guider le comité de sélection du FFL. Néanmoins, en 1977, après un voyage de sélection au Sénégal, le directeur conclut que le niveau de développement des cinémas africains reste encore insatisfaisant. Deux ans après avoir obtenu – en écrivant personnellement au réalisateur Ousmane Sembène – le long-métrage *Xala*¹⁶², satire sur la bourgeoisie néocoloniale – qui n'avait alors été programmée qu'au Festival de Moscou –, Moritz de Hadeln déchante et décrit l'industrie sénégalaise comme étant encore totalement sous influence française¹⁶³.

Le directeur subit les mêmes déconvenues en Amérique latine (Mexique, Colombie, Venezuela et Brésil), où il prend conscience de la diversité des réalités nationales et de l'agacement des cinéastes d'être essentialisé-es par la critique et les festivals occidentaux¹⁶⁴. Il réalise en outre à quel point les observateur-rices européen-nes ont tendance à tomber dans «les pièges du paternalisme, des comparaisons faciles, de la démagogie politique, des simplifications»¹⁶⁵. Moritz de Hadeln n'hésite pourtant pas à expliquer au réalisateur Carlos Álvarez «que les cinéastes colombiens doivent un peu oublier le public européen et penser à leur public national»¹⁶⁶. De même, il conclut de façon assez péremptoire que le cinéma vénézuélien fait preuve de trop «de superficialité» dans ses thématiques¹⁶⁷.

À son retour, Moritz de Hadeln accorde une longue interview à Christian Zeender (*Journal de Genève*) dans laquelle il partage son pessimisme quant aux possibilités d'entrer en dialogue et de faire connaître les cinématographies extra-occidentales. S'en prenant à une diplomatie helvétique trop peu active et déplorant l'absence d'un réseau de salles d'art et essai en Suisse, il explique que le cinéma d'auteur recherché par les programmeur-rices européen-nes dans le pays du Sud n'existe pas, et ajoute :

«Que sait-on en Europe de la littérature brésilienne ou vénézuélienne, qui est pourtant la base des cinématographies de ces pays ? À peu près rien. Or, dans

¹⁶¹ Cin, CSL008, B15 : M. de Hadeln au DPF, 04.04.1975.

¹⁶² Cin, CSL008, B10 : M. de Hadeln à O. Sembène, 23.04.1975.

¹⁶³ Cin, CSL008, B158 : rapport du voyage de sélection de M. de Hadeln au Sénégal, 1977.

¹⁶⁴ Cin, CSL008, B13 : rapport du voyage de sélection de M. de Hadeln en Amérique latine, 1977.

¹⁶⁵ Cin, CSL008, B49 : M. de Hadeln à Martha Rodríguez et Jorge Silva (cinéastes colombien-nes), 24.02.1977.

¹⁶⁶ Cin, CSL008, B49 : M. de Hadeln à C. Álvarez, 24.02.1977.

¹⁶⁷ Cin, CSL008, B49 : M. de Hadeln à l'ambassade suisse à Caracas, 24.02.1977.

des œuvres plus proches, américaines ou françaises, nous saisissons le contexte, les références. Là, c'est impossible. Il y a autre chose encore. L'Amérique latine est connue par les cinéphiles européens presque exclusivement à travers un certain cinéma politique. Les cinéastes d'Amérique latine se plaignent énormément que le public européen n'attende d'eux qu'ils ne traitent que des thèmes comme la guérilla ou le folklore, alors que ce que ces auteurs essaient de faire, c'est un cinéma qui soit populaire dans son pays d'origine, et non à l'exportation. Tant que nous ne serons pas plus tolérants, et que nous n'accepterons pas ces œuvres et leur public, le contact sera toujours difficile, parce que nous continuerons à projeter notre logique sur ces films. »¹⁶⁸

Malgré son manque de tact dans certains échanges avec les cinéastes, le directeur fait preuve de véritables capacités d'écoute et de réflexion quant au manque d'expertise des festivals européens, qui prospectent des pays lointains pour y «découvrir» des auteur·rices sans en connaître les réalités culturelles. Et de fait, les productions latino-américaines programmées à Locarno en 1977 correspondent exactement à ce que dénonce Moritz de Hadeln. Les principales sont *Muerte al amanecer* de Francisco Lombardi (plaidoyer péruvien contre la peine de mort et la dictature), *Soy un delincuente* de Clemente de la Cerda (autobiographie d'un enfant des bidonvilles de Caracas), *Ajuricaba* d'Oswaldo Caldeira (pamphlet anti-impérialiste contre la destruction des cultures amérindiennes au Brésil) et *Cascabel* de Raúl Araiza (docufiction dénonçant la censure au Mexique). Quelques jours après son long entretien avec Christian Zeender, de nombreux journaux helvétiques expliquent, durant le festival de Locarno, l'importance de ne pas aborder ces œuvres «selon nos critères analytiques»¹⁶⁹.

Décrivant *Ajuricaba* comme incompréhensible pour «l'esprit occidental», le rédacteur de *Popolo e Libertà* rappelle par exemple qu'il est «destiné à un public brésilien qui a certainement des goûts et des sensibilités différents des nôtres»¹⁷⁰. De la même manière, la *Gazzetta Ticinese* explique au sujet de *Soy un delincuente* que «l'intellectuel européen doit comprendre que ses besoins ne sont pas nécessairement ceux du public vénézuélien»¹⁷¹.

¹⁶⁸ ZEENDER Christian, «Le Festival international du film de Locarno: trente ans et des soucis», *Journal de Genève*, 30.07.1977, p. 11.

¹⁶⁹ «An unseren entwickelteren analytischen Massstäben zu messen». WEMELINGER Max, «Jugendliche in Filmen von "Ici et ailleurs"», *NZZ*, 12.08.1977, p. 57.

¹⁷⁰ «Lo spirito occidentale» et «destinato alle platee brasiliane che sicuramente hanno gusto e sensibilità diversi dai nostri», «"Ajuricaba" per la libertà degli indiani», *Popolo e Libertà*, 16.08.1977, p. 4.

¹⁷¹ «L'intellettuale europeo deve rendersi conto che le sue esigenze non sono necessariamente quelle di una certa platea venezuelana». DILLENA Giancarlo, «Il XXX Festival del cinema di Locarno», *Gazzetta Ticinese*, 10.08.1977, p. 3.

Plusieurs journalistes reprennent donc à leur compte les mises en garde de Moritz de Hadeln afin de sensibiliser le public au fait que les films les plus engagés ne sont, en règle générale, pas les plus populaires dans leur pays d'origine. La voix du directeur porte donc bien au-delà de la Piazza Grande.

Malgré des voyages de plus en plus fréquents à l'étranger, la commission artistique du FFL parvient difficilement à obtenir des longs-métrages du Sud global. Entre 1972 et 1977, ceux-ci représentent en moyenne 15 % du programme principal, contre 22 % sous la direction précédente (voir p. 325). En plus de l'ouverture des grands festivals étrangers aux cinématographies émergentes, l'apparition à travers le monde de manifestations spécialisées rend Locarno moins attractif pour les cinéastes d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine. Après les « films de l'Est » et les « films du tiers-monde », la manifestation se distingue alors surtout à travers la projection de « films immoraux ».

« Plein d'hommes quasiment nus sur les écrans »¹⁷²

Face à la mobilisation des milieux conservateurs contre les « films immoraux » diffusés au festival de Locarno, les organisateur·rices assurent aux autorités locales leur attachement au « sens moral commun »¹⁷³. Mais pour Moritz de Hadeln, il est évident que, dans un canton où le catholicisme est reconnu comme religion cantonale jusqu'en 1975, l'Église n'est pas prête à s'adapter ni à accompagner les changements de société en matière de comportements sexuels¹⁷⁴. Dans la presse chrétienne helvétique, les critères moraux pour juger les films ont pourtant perdu de leur centralité depuis les années 1960¹⁷⁵. Mais si, à l'étranger, le traditionalisme de « la très bien-pensante Suisse » amuse la presse spécialisée¹⁷⁶, la menace d'une censure du FFL se précise début 1976, lorsque le *Circolo delle arti* de Locarno se voit privé de salle de projection en raison de l'immoralité de certains films de son programme¹⁷⁷. Quelques mois plus tard, après des réactions offusquées face à la projection (en section Tribune libre) du film érotique de Nagisa Ōshima

¹⁷² CORNUZ-LANGLOIS Nicole, « Des hommes nus et des lieux déserts », *La Suisse*, 15.08.1976, s. p.

¹⁷³ « *Senso comune della morale* ». « Festival all'agrao-dolce », *Eco di Locarno*, 29.05.1975, p. 2.

¹⁷⁴ Cin, CSL008, B74 : Société des festivals à l'Office catholique du cinéma à Zurich (SKFK), 23.09.1975.

¹⁷⁵ FRITZ Natalie, « Heisse Schenkel, kühle Köpfe. Filmkritik zwischen professioneller Neugier und konfessioneller Sexuallehre », in FRITZ Nathalie, MARTIG Charles et PERLINI PFISTER Fabian (Hrsg.), *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*, Zurich, NZN bei TVZ, 2011, pp. 92-128.

¹⁷⁶ TOURNÈS Andrée, « Locarno », *Jeune Cinéma* 99, 1976, p. 32.

¹⁷⁷ « Il Circolo delle Arti di Locarno al bando per tre film "immorali" », *Eco di Locarno*, 03.04.1976, p. 2.

*L'Empire des sens (Ai no Korīda)*¹⁷⁸, les milieux conservateurs se mobilisent surtout contre le *Salò* de Pier Paolo Pasolini.

Projetée en hommage au réalisateur assassiné le 12 novembre 1975, cette relecture du roman du marquis de Sade *Les 120 Journées de Sodome* met en scène de longues séquences de torture et de violences sexuelles sur des adolescent-es¹⁷⁹. Interdit dans plusieurs cantons – où il sera parfois censuré jusqu'à la fin des années 1980¹⁸⁰ – *Salò* obtient pour le FFL le feu vert du Ministère public et des autorités ecclésiastiques tessinoises, mais uniquement pour des séances en journée, et donc pas sur la Piazza Grande. Le long-métrage, qui fait salle comble à une demi-douzaine de reprises, déclenche une nouvelle panique morale au sud du Gothard.

Même l'*Eco di Locarno* accuse le festival de Locarno d'avoir fait, à travers ces projections, une «concession aux homosexuels»¹⁸¹. Comme plusieurs autres périodiques conservateurs, le journal du diocèse de Lugano (*Giornale del Popolo*) s'en prend également à des films tels que *Sebastiane* de Derek Jarman et Paul Humfress, une relecture érotique du martyr saint Sébastien, devenu icône homosexuelle, qui concourt en 1976 dans la compétition principale. Relayant des rumeurs de plus en plus insistantes sur l'orientation sexuelle de Moritz de Hadeln et sur son intérêt pour le cinéma gay¹⁸², l'Union démocratique du centre tessinoise – parti populiste né quelques années auparavant – désigne Locarno et sa section Tribune libre comme «un festival pédérastique, pornographique et rouge écarlate»¹⁸³.

¹⁷⁸ En portant à l'écran l'histoire vraie d'une relation érotique dans le Japon des années 1930 entre une domestique et son patron, qui culmine par l'étranglement et l'émasculatation de ce dernier, Ōshima transgresse de nombreuses règles de la censure, et ce, malgré la popularité dans le pays du *pinku eiga* («cinéma érotique»). Le film cause un certain nombre de remous lors de son passage aux festivals de Berlin et de Cannes. MELLEN Joan, *In the Realm of the Senses*, Londres, BFI, 2004.

¹⁷⁹ Transposant le récit, originellement situé à la fin du règne de Louis XIV, dans le contexte de la République de Salò (au crépuscule du fascisme) Pasolini dénonce dans ce film la société de consommation et les impasses de la libération sexuelle bourgeoise. PAQUETTE Julie, «Pier Paolo Pasolini : marxiste hérétique et critique d'un nouveau fascisme. Une analyse poético-politique de *Salò*», in LABELLE Gilles, MARTIN Éric et VIBERT Stéphane (éd.), *Les Racines de la liberté, réflexions à partir de l'anarchisme tory ?*, Montréal, Nota Bene, 2014, pp. 175-207.

¹⁸⁰ En 1981, lorsque le réalisateur Daniel Schmid choisit de montrer à nouveau le film dans le cadre de la carte blanche qui lui est accordée à Locarno, Alfredo Leber, directeur du *Giornale del Popolo* menace à nouveau de boycotter le festival si *Salò* n'est pas déprogrammé.

¹⁸¹ «*Concessione agli omosessuali*». GIRARDI Luigi, «Locarno e Venezia: due festival cinematografici ai raggi x», 07.09.1976, *Eco di Locarno*, p. 2.

¹⁸² Cin, CSL008, B14: M. de Hadeln à *Gay News*, 13.07.1976.

¹⁸³ «*Un Festival pederastico, porno, scarlatto*». VICREDI Lallo, «Considerazioni sul Festival di Locarno», *Il Paese*, 20.08.1976, p. 1.

Ces attaques, alimentées par le *Movimento per la dignità dell'uomo*¹⁸⁴, reposent sur un argumentaire démagogique qui s'en prend à l'élitisme du festival. Dans la même veine, Armando Dadò, député démocrate-chrétien au Grand Conseil¹⁸⁵, joue la carte du petit peuple provincial méprisé par des élites cosmopolites. Il met ainsi en cause le « progressisme à la mode » de la direction du FFL¹⁸⁶, qu'il accuse de transformer une manifestation publique en un club branché cherchant à « épater le bourgeois » (en français dans le texte)¹⁸⁷. Au-delà des questions de sexualité, plusieurs thématiques sociales abordées par des « films à problèmes »¹⁸⁸, telles que la drogue ou la prostitution, choquent le bloc bourgeois¹⁸⁹. Dans le reste de la Suisse, ces débats sont perçus comme l'expression d'un décalage entre les traditions politiques et culturelles du Tessin d'un côté, et les ambitions artistiques d'un événement international de l'autre. À nouveau, le manque d'ancrage local de son directeur est pointé du doigt.

À gauche, les critiques ne sont pas plus tendres, mais elles concernent surtout l'hypocrisie supposée de Moritz de Hadeln. Si celui-ci se désole publiquement des scandales à répétition, de plus en plus de journalistes lui reprochent de faire de la polémique un fonds de commerce. Freddy Landry l'accuse par exemple d'attirer les chalands sur la Piazza Grande en y programmant des « pornos de luxe »¹⁹⁰. Attaqué par son propre camp politique, le directeur se justifie en expliquant que son objectif consiste à faire de Locarno une plateforme antifasciste et anticonformiste sans verser dans les écueils trop radicaux des années Bianconi-Buache :

« Ce ne sont pas les films “politiques” qui sont toujours les plus politiques. La valeur d'un film pour une lutte révolutionnaire ne se mesure pas forcément au nombre de fois où, dans ce film, on crie “Vivre la révolution !” [...] Nous voudrions faire noter que les films militants explicites sont ceux qui sont le plus acceptés par la bourgeoisie locale. [...] Mais, dès le moment où l'on

¹⁸⁴ En 1978, le mouvement lance une nouvelle pétition contre le « cinéma pornographique » à Locarno : cette initiative, qui ne récolte que 1 500 signatures, suscite peu d'écho.

¹⁸⁵ À la tête d'une imprimerie qui édite au même moment plusieurs ouvrages majeurs consacrés à l'identité culturelle tessinoise, cet homme d'influence préside l'Association des communes de la Vallemaggia.

¹⁸⁶ « *Progressismo di moda* ». DADÒ Armando, « Festival di Locarno: imballaggio e contenuto », *Popolo e Libertà*, 06.04.1977, p. 4.

¹⁸⁷ CATTORI Edgardo, « Festival del film: per la merce o per l'arte ? », *Giornale del Popolo*, 13.04.1977, p. 7.

¹⁸⁸ « *Problemfilmen* ». WE, « Pornographie am Filmfestival von Locarno ? », *NZZ*, 16.04.1977, p. 35.

¹⁸⁹ Il s'agit par exemple de *The Guest* de Ross Devenish (un biopic sur le poète afrikaner et morphinomane Eugène Marais, qui s'est suicidé en 1936) ou de *Chin Chin el Teporocho* de Gabriel Retes (un film mexicain suivant des personnages aux prises avec des problèmes d'alcoolisme et de toxicomanie).

¹⁹⁰ LANDRY Fabien et GRANDJEAN Catherine, « Locarno, an 29 », *La Lutte syndicale*, 29.09.1976, pp. 6-7.

touche à des institutions fondamentales, tel l'Église, la famille, la morale, le comportement sexuel, alors on découvre des réactions vives et violentes. Nous sommes d'avis [...] que nous attaquons là des sujets en prise directe avec certaines réalités tessinoises. »¹⁹¹

Sans pour autant être le résultat d'efforts concertés, le projet de Moritz de Hadeln n'est pas isolé sur la scène internationale. Depuis les émeutes de Stonewall et la fin progressive de la censure dans plusieurs pays européens, les représentations explicites de l'homosexualité deviennent plus courantes sur grand écran, à l'image du *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* de Rosa von Praunheim. Tandis qu'apparaissent à l'étranger les premiers festivals de films consacrés au cinéma gay et lesbien (notamment le *Gay Film Festival of Super-8 Films* de San Francisco en 1977), le FFL participe, à son échelle, à visibiliser en Suisse les minorités sexuelles¹⁹².

Dans une moindre mesure, et de façon plus tardive, les programmeur·rices contribuent aussi à mettre sur le devant de la scène des films réalisés par des femmes. Largement marginalisées depuis les débuts du festival, celles-ci sont particulièrement peu nombreuses à Locarno depuis le début des années 1970 (voir pp. 336-337). Aucune réalisatrice ne concourt en compétition officielle entre 1970 et 1975, et en 1972, aucune cinéaste ne figure au programme. De plus, entre 1973 et 1974, aucune femme ne siège au sein du jury international. Même si Erika de Hadeln dirige de fait le FFL avec son mari et que plusieurs collaboratrices rejoignent dans son sillage le comité exécutif ou la commission artistique, le festival ne devient pas pour autant un environnement plus inclusif (voir p. 343).

Les mobilisations féministes sont pourtant de plus en plus difficiles à ignorer, et d'autres festivals ouvrent plus franchement leurs portes aux réalisatrices¹⁹³. L'impulsion est donnée par des manifestations états-uniennes entièrement dévolues aux femmes, telles que le *Women's Film Festival* d'Ann Arbor (1970-1974) et le *Women's Video Festival* de New York (1972-1980), mais aussi par des événements plus ponctuels en Europe, comme le *Women's Event*

¹⁹¹ Cin, CSL008, B74 : manuscrit de la réponse de M. de Hadeln au *Partito socialista autonomo*, 1976.

¹⁹² En novembre 1978, un festival « Cinéma et homosexualité » est également organisé par des groupes gays et lesbiens dans la région lémanique. Le parti d'extrême droite genevois Vigilance dénonce alors une propagande homosexuelle. BURGNARD Sylvie, « Se regrouper, se rendre visibles, s'affirmer : l'expérience des mouvements homosexuels à Genève dans les années 1970 », *Genre, sexualité & société* 3, 18.05.2010, <https://doi.org/10.4000/gss.1422>, consulté le 06.05.2026.

¹⁹³ KAMLEITNER Katharina, *On Women's Film Festivals: Histories, Circuits, Feminisms, Futures*, thèse de doctorat à l'Université de Glasgow, 2020.



Désignée officiellement comme secrétaire, Erika de Hadeln assure en réalité des tâches bien plus importantes à la tête de la Société des festivals. © Locarno Film Festival.

d'Édimbourg (1972), l'*Internationale Frauenfilmfestival* au cinéma berlinois de l'Arsenal (1973) ou encore l'exposition *La donna e il cinema* à la Mostra de Venise (1974)¹⁹⁴. Des initiatives similaires éclosent également en Suisse, avec une semaine consacrée au cinéma féminin au Kellerkino (1974), un *Filmfestival der Frauen* au cinéma Commercio de Zurich (1975) – des salles gérées par Theres Scherer et This Brunner de la section Tribune libre – et un programme intitulé *En tant que femmes* au Centre d'animation cinématographique Voltaire de Genève (1975)¹⁹⁵. À l'instar de la création de revues (*Women and Film*, *Frauen und Film*) et de collectifs (*Women Make Movies*, Musidora), ces événements précèdent la proclamation de l'Année internationale de la femme par l'ONU en 1975. En Suisse, où le suffrage féminin n'est introduit au niveau

¹⁹⁴ 25 Jahre Frauen und Film: Frau-Kino-Filmfestival, Frankfurt am Main ; Bâle, Stroemfeld, 2000.

¹⁹⁵ QUETTING Esther (Hrsg.), *Kino Frauen Experimente*, Marbourg, Schüren, 2007, pp. 172-174. Voir aussi la thèse à venir de Gina Dellagiacomà à l'Université de Zurich : *Filmische Aufbrüche. Feministisches Filmschaffen in der Zeit der Neuen Frauenbewegung in der Schweiz*.

fédéral qu'en 1971, Locarno essaie alors de rattraper son retard, tant il apparaît que «l'année de la femme impose des films de femmes»¹⁹⁶.

Depuis 1946, seuls dix-huit longs-métrages réalisés par des femmes ont été sélectionnés au FFL : quatre d'entre eux sont des coréalizations, auquel cas il arrive que seul le réalisateur soit mentionné dans le programme officiel¹⁹⁷. En 1975, six «*Frauenfilme*» («films de femmes») sont présentés au festival¹⁹⁸, une expression journalistique très connotée qui désigne généralement des mélodrames mettant en scène des personnages féminins frustrés, déprimés ou dépeints comme hystériques. Il s'agit par exemple de *Legacy*, de la cinéaste indépendante Karen Arthur, qui brosse le portrait d'une femme de la petite bourgeoisie états-unienne en pleine névrose¹⁹⁹, ou d'*Épouses* («*Hustruer*»), de la réalisatrice norvégienne Anja Breien, suivant des mères de famille qui abandonnent ensemble mari et enfants pendant une semaine. Le premier reçoit les prix de la première œuvre et de la FIPRESCI, tandis que le second est lauréat de mentions spéciales de la part du jury international et du jury œcuménique.

Au-delà de leurs thématiques féminines explicites ou de leurs revendications ouvertement féministes, plusieurs réalisatrices se font remarquer la même année par les cinéphiles helvétiques en proposant des expériences de cinéma radicales. C'est notamment le cas d'*India Song* de Marguerite Duras, dans lequel les dialogues ne sont pas synchronisés avec les images, ou de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, et ses plans fixes quasi muets de presque trois heures et demie. À Locarno, ces œuvres déconcertent les critiques, qui s'interrogent sur «l'étiquette de films féministes», devenant à leurs yeux «assez vague», puisqu'elle ne leur servait jusqu'ici qu'à désigner des œuvres très militantes, adoptant souvent d'autres formes que celle du long-métrage de fiction²⁰⁰. Dès lors, plusieurs chroniqueurs masculins réalisent qu'une production féministe n'est pas forcément synonyme «de propos hargneux ou extrêmes»²⁰¹, et qu'elle peut même «apporter une sensibilité nouvelle, souvent très affinée»²⁰². Après le cinéma d'auteur, un cinéma d'autrices pourrait-il trouver sa place à Locarno ?

¹⁹⁶ LANDRY Freddy, «Des festivals, partout», *L'Impartial*, 26.07.1975, p. 2.

¹⁹⁷ Le film de Muriel Box *To Dorothy, A Son* a été, en 1957, la première œuvre réalisée par une femme à concourir au FFL. Sur le retrait du film de Wanda Jakubowska en 1948, voir p. 68.

¹⁹⁸ PFLAUM H. G., «Auf anderen Feldern geerntet», *Film Korrespondenz*, 19.08.1975, p. 10.

¹⁹⁹ MONTAÑEZ SMUKLER Maya, *Liberating Hollywood: Women Directors and the Feminist Reform of 1970s American Cinema*, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2018, pp. 102-113.

²⁰⁰ «L'etichetta di film femministi è abbastanza vaga». AMBROSIONI Dalmazio et CAIMI Carlo Luigi, «Emigrazione e femminismo», *Giornale del Popolo*, 08.08.1975, p. 6.

²⁰¹ «Contentuti arrabbiati ed estremizzati». *Idem*.

²⁰² CHUARD Claude, «Trois femmes à Locarno : Patricia Moraz, Chantal Akerman, Marguerite Duras», *La Liberté*, 20.08.1977, p. 15.

Dans la deuxième moitié des années 1970, les discours de Moritz de Hadeln pour accompagner la projection de « films du tiers-monde » au FFL génèrent quelques autocritiques de la part des milieux cinéphiles à propos de leur eurocentrisme. En revanche, les arguments du directeur en faveur des « films immoraux » n'apaisent pas les esprits au Tessin. Quant aux « films de femmes », ils sont majoritairement considérés comme des passages obligés de l'Année internationale de la femme, et peu de critiques s'en saisissent pour interroger sur l'androcentrisme du paysage cinématographique suisse. Ces contributions du festival de Locarno aux débats qui agitent la société ne renforcent en tout cas pas sa légitimité auprès de ses partenaires. Au contraire, elle participe même à raviver les tensions politiques qui ont toujours partagé le festival entre tourisme et culture.

La crainte du provincialisme

La formule équilibriste du FFL dans les années 1970 ne satisfait personne. Son programme, qui oscille entre films grand public et cinéma de niche, est jugé tantôt trop à gauche, tantôt trop à droite. Pour autant, cela ne signifie pas que la direction ait trouvé une voie médiane, car un même constat est partagé d'un bout à l'autre de la Suisse et du spectre politique : le festival de Locarno ne remplit pas sa fonction culturelle.

Au Tessin, la gauche pointe du doigt l'impossibilité pour la manifestation de contribuer au développement d'une culture cinématographique dans une ville dépourvue de maison de la culture et de bibliothèque spécialisée²⁰³. Pourtant, de tels projets sont discutés depuis au moins vingt ans à Locarno²⁰⁴. Les critiques suisses, désespérées que les films au programme ne soient pas montrés dans les salles de cinéma traditionnelles après la manifestation (« que représente [sic] 10 jours d'oxygène sur 300 jours de misère culturelle ? »²⁰⁵), comparent le FFL à son homologue de Pesaro. Celui-ci a en effet réussi à mettre en place un réseau de distribution alternatif en collaboration avec les ciné-clubs. La presse spécialisée appelle donc les autorités à s'inspirer de ce modèle pour déployer le festival à travers le canton et l'étendre sur toute l'année. Pour Moritz de Hadeln, qui reconnaît une situation de « vide

²⁰³ GILARDONI Virgilio, « Concluso tra i fischi il XXVIII Festival internazionale del film di Locarno », *Il Lavoratore*, 16.08.1975, p. 3.

²⁰⁴ Cin, CSL008, B75 : M. de Hadeln à V. Gilardoni, 10.11.1976.

²⁰⁵ BROSSARD Jean-Pierre, « Locarno : la recette d'un succès », *Cinéma* 215, 1976, p. 90.

culturel » dans un « canton vendu au tourisme et à la spéculation foncière »²⁰⁶, cette impulsion doit venir de la société civile et non des organisateur-rices, puisqu'il considère que la mission de Locarno ne consiste pas à faire de l'animation culturelle²⁰⁷.

Ces questions sont récurrentes depuis la publication du rapport Clottu, qui pointait du doigt le faible soutien à la culture dans le canton. En 1976, le Département de l'instruction publique tessinois constitue même un groupe d'études sur le sujet²⁰⁸. De plus, lorsque le canton de Lucerne décide de lancer la création d'une université pour la Suisse centrale, un vieux serpent de mer s'immisce dans les discussions autour du festival : l'absence d'un établissement d'enseignement supérieur au Tessin²⁰⁹. Comme l'écrit la presse locale, s'il n'existe aucune infrastructure pour appuyer les efforts du FFL dans le développement d'une culture cinématographique dans la région, la manifestation est condamnée à revivre des polémiques à répétition autour de films incompris. Celle-ci n'a, en fin de compte, aucune raison de rester à Locarno plutôt que de déménager à Berne ou à Zurich, où elle bénéficierait de meilleures infrastructures²¹⁰. Le festival peut-il survivre en tant qu'institution culturelle suisse dans un canton sous-doté en la matière ? Face à cette impasse, le FFL a besoin d'une nouvelle impulsion.

Accusé d'ignorer les particularités culturelles d'un événement qui « serait meilleur s'il était géré par des Tessinois »²¹¹, Moritz de Hadeln est durement éprouvé par ses rapports conflictuels avec le comité d'organisation, ainsi que par une surcharge de travail²¹². Le directeur réclame au chef de la section cinéma, auquel il confie arriver à un point de rupture²¹³, du personnel supplémentaire et une revalorisation salariale²¹⁴, en particulier pour Erika de Hadeln, qui

²⁰⁶ Cin, CSL008, B74 : manuscrit de la réponse de M. de Hadeln au *Partito socialista autonomo*, 1976.

²⁰⁷ Cin, CSL008, B73 : bilan interne de l'édition 1976 du FFL.

²⁰⁸ VALSANGIACOMO Nelly, « Stato e politiche culturali nel Ticino dal 1970 a oggi », *Archivio storico ticinese* 157, 2015, pp. 85-98.

²⁰⁹ Malgré l'appui de figures d'autorité comme Guido Calgari et Brenno Galli, le projet lancé dans ce sens en 1970 avance très lentement. *L'Università della Svizzera italiana* ne naîtra qu'en 1996.

²¹⁰ MAZERLLI Marisa, « A bocce ferme si contani i punti », *Eco di Locarno*, 19.08.1976, p. 2.

²¹¹ « *Meglio se gestito da ticinesi* ». AGOSTINI Fabio de, « Le rassegne cinematografiche stanno ritrovando la loro funzione », *Gazzetta Ticinese*, 21.08.1975, p. 8.

²¹² ASCT, 3.1.15, K4 : PV du conseil d'administration de la Société des festivals, 17.12.1975.

²¹³ AFS, E3011A#1980/108#956 : M. de Hadeln à A. Bänninger, 11.11.1975.

²¹⁴ Moritz de Hadeln perçoit, pour ses activités à la tête de la Société des festivals, un salaire mensuel brut de 3 800 fr., dont il demande l'augmentation à 4 200 fr. pour 1978. Erika de Hadeln, quant à elle, n'est rémunérée qu'à hauteur de 2 500 fr. brut par mois. Selon l'annuaire statistique historique de la Suisse (ASHS), en 1977, le salaire mensuel moyen pour un homme travaillant dans l'administration publique est de 4 201 fr., et 3 962 fr. pour une femme. RITZMANN-BLICKENSTORFER Heiner et SIEGENTHALER Hansjörg, *Statistiques historiques de la Suisse*, Zurich, Chronos, 1996, p. 470, tab. G.15a.

gère à un rythme effréné toute l'administration de la Société des festivals. En 1977, le binôme aborde la trentième édition du FFL dans une atmosphère de crise, en avouant avoir «largement sacrifié [son] temps libre et [sa] santé pour la cause de ces deux festivals»²¹⁵. La subvention fédérale accordée à la Société des festivals est certes augmentée à 220 000 fr.²¹⁶, mais son directeur est de plus en plus contesté.

Guglielmo Volonterio, collaborateur de longue date du FFL, accuse par exemple le couple de népotisme en sous-entendant qu'il s'arroge une grande partie des deniers fédéraux²¹⁷. En conflit ouvert avec le critique du *Corriere del Ticino*, Moritz de Hadeln lui reproche ses prises de position polémiques, d'autant plus qu'il figure parmi les membres de la commission des programmes. Selon le directeur, Volonterio le fait «apparaître comme un ennemi de la Suisse italienne»²¹⁸. Cette inimitié révèle le niveau de tensions qui règne au sein des sélectionneur·euses, divisé·es par des dysfonctionnements internes et par les coups de sang du «sergent-major» de Hadeln²¹⁹.

Étendue en quelques années de cinq à quatorze membres, la commission se plaint d'un manque d'autonomie dans le choix des films. Lorsqu'elle se réunit en l'absence du directeur, celui-ci pique la mouche et accuse les programmeur·rices de vouloir le «remplacer par un autre plus malléable»²²⁰. À la fin de l'année 1977, le conseil d'administration de la Société des festivals reconnaît l'existence d'un «malaise» et d'un sentiment de «conspiration» à la tête du FFL²²¹. Cette crise de confiance est exacerbée par la transmission à l'administration fédérale d'un nouveau rapport rédigé par Moritz de Hadeln sans l'aval des organisateur·rices²²². Désapprouvé, le directeur annonce son départ le 21 novembre. En réalité, ce dernier espère être retenu comme l'a été Sandro Bianconi avant lui. Mais en interne, les demandes du couple de Hadeln – une prolongation de leur contrat pour trois ans et la promotion d'Erika au rang de directrice adjointe – sont jugées inacceptables. Leur démission est

²¹⁵ AFS, E3011A#1980/108#956: M. de Hadeln au conseil d'administration de la Société des festivals, 11.11.1975.

²¹⁶ Cin, CSL008, B47: budget complémentaire de l'édition 1977, s. d. À noter qu'au même moment, la subvention fédérale accordée à la Cinémathèque suisse passe de 180 000 à 275 000 fr. BUACHE Freddy, *Livre d'or de la Cinémathèque suisse 1943-1981*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1981, p. 215.

²¹⁷ VOLONTERIO Guglielmo, «Tutta da rivedere la struttura del festival», *Corriere del Ticino*, 19.08.1977, p. 27.

²¹⁸ Cin, CSL008, B74: M. de Hadeln à L. Giudici, 11.11.1975.

²¹⁹ «Feld-weibel». BALTS Livio, «Ein unschöner Abgang», *NZZ*, 30.12.1977, p. 47.

²²⁰ ASCT, 3.1.15, V16: M. de Hadeln à B. Candolfi, 15.09.1975.

²²¹ Cin, CSL008, B46: PV du conseil d'administration de la Société des festivals, 18.11.1977.

²²² AFS, E3011A#1991/185#3: PV de la Commission suisse du cinéma, 21.02.1978.

finalement actée le 12 décembre²²³, quelques semaines avant la dissolution de la Société suisse des festivals (le 15 février 1978) dans un climat d'amertume.

Ce départ, accueilli avec plus ou moins de soulagement à travers le pays, pose beaucoup de questions, comme l'écrit le collaborateur du FFL Roland Probst : « Après des années de construction qui ont permis d'obtenir une reconnaissance internationale [,] Locarno risque de redevenir une *Filmfestchen* ["petite Fête du cinéma"] locale. »²²⁴ Reconnaissant que Moritz de Hadeln a manqué de diplomatie pour accommoder tous les intérêts gravitant autour de la manifestation, les dirigeant-es espèrent lui trouver un remplaçant plus sensible aux particularités culturelles, politiques et sociales du Tessin. Mais en même temps, iels redoutent de perdre la confiance de la section cinéma, et craignent que la Confédération ne leur coupe les vivres.

Conclusion

« La direction actuelle a tenté de trouver un équilibre fort helvétique entre les différentes tendances. Prise entre un comité soucieux d'abord d'un retentissement mondain et craignant de trop fortes vagues entre les représentants des "professionnels" groupant distributeurs et exploitants, désireux d'utiliser la manifestation comme une plateforme publicitaire, et entre des cinéphiles pour qui l'essentiel est de voir avant tout des œuvres importantes et inédites, cette direction a su, sans complètement satisfaire tout le monde, donner des gages à chacun. »²²⁵

Après les contestations des années 1960, l'étroite collaboration du FFL avec l'administration fédérale et l'industrie du tourisme dans les années 1970 traduit un rééquilibrage dans le processus d'institutionnalisation de la manifestation. Contrairement au Festival de Nyon, celle-ci jouit d'une large reconnaissance, mais elle doit encore négocier avec les représentants de grandes institutions tels que Freddy Buache ou Alex Bänninger pour obtenir des moyens à la

²²³ Cin, CSL008, B48 : PV de la commission des programmes du FFL, 10.12.1977.

²²⁴ PROBST Roland, « Quo vadis Locarno ? », *Der Bund*, 31.12.1977, p. 39.

²²⁵ ZEENDER Christian, « Locarno jouit à l'étranger d'un prestige croissant. Mais, en Suisse, on n'a pas encore compris son importance », *Journal de Genève*, 21.08.1976, p. 17.

mesure de ses ambitions. Malgré sa réputation de médiateur cherchant à «concilier des intérêts économiques et culturels»²²⁶, Moritz de Hadeln froisse en quelques années la plupart des partenaires du Festival de Locarno.

Néanmoins, sous sa direction, la manifestation commence à s'imposer comme un pilier de la cinéphilie en Suisse, en faisant découvrir au grand public attiré par la Piazza Grande «toute une série d'œuvres estimées trop difficiles, insuffisamment divertissantes ou trop engagées pour satisfaire le plus grand nombre»²²⁷. Pour certain-es journalistes, le FFL devient même «l'une des premières» manifestations cinématographiques d'Europe²²⁸. Pourtant, si l'investissement de la Confédération en matière d'art et de culture croît significativement à cette période²²⁹, les moyens du Festival de Locarno restent très inférieurs à ceux dont disposent les grandes manifestations similaires à l'étranger.

Le festival consolide sa réputation en projetant des «films de l'Est» qui ne relèvent plus, selon la presse suisse, de la «production politique [mais du] vrai cinéma, celui de l'art, de la culture saine, du divertissement»²³⁰. Il programme également des «films du tiers-monde» dont la critique helvétique réalise peu à peu qu'ils n'ont pas qu'un simple intérêt ethnographique. Locarno accueille aussi un cinéma qui thématise des enjeux tels que l'(homo)sexualité et qui questionne les normes de genre, en particulier au sein de la Tribune libre. Les productions qui apparaissent comme les plus politiques sont désormais celles qui adoptent un regard postcolonial ou qui thématisent les changements sociaux. Pour s'affirmer ainsi comme «un lieu de véritable échange, de réflexion, de critiques et d'analyses»²³¹, le FFL mise «sur le cinéma de qualité et de recherche»²³², que de plus en plus de critiques qualifient de films d'auteur.

À l'instar de la création de l'Association des ciné-clubs de la Suisse italienne, qui vise à encourager l'essor d'une «conscience cinématographique» dans la

²²⁶ Cin, CSL008, B49: M. de Hadeln à L. Giudici, 06.09.1977.

²²⁷ «Festival de Locarno: le cinéma témoin», *La Liberté*, 20.08.1976, p. 17.

²²⁸ GRELLIER Robert, «Locarno», *La Revue du cinéma/Image & Son* 300, 1975, p. 15.

²²⁹ Les dépenses de la Confédération pour la culture, les loisirs et le sport doublent entre 1970 et 1975 (ASHS 2012. Tab. U.16. hssso.ch/2012/u/16) et ses subventions à la culture et l'art passent de 25 à 38 millions entre 1972 et 1978 (ASHS 2012. Tab. U.22a. hssso.ch/2012/u/22a).

²³⁰ «La produzione politica volgendosi verso la cinematografia vera, quella dell'art, della cultura sana, dello svago». GIRARDI Gigi, «Assegnati 4 Pardi e molte menzioni», *Eco di Locarno*, 16.08.1977, p. 2. Ce changement est notamment permis par les nouvelles exigences des programmeurs, qui privilégient «des œuvres sortant des sentiers battus» (Cin, CSL008, B2: M. de Hadeln à Film Polski, 17.07.1976).

²³¹ PERRET Jean, «Locarno», *Travelling* 38, 1973, p. 49.

²³² MARTIN Marcel, «Locarno», *Écran* 65, 1978, p. 9.

région²³³, un tissu cinéophile commence à s'institutionnaliser en Suisse. Des collaborations se développent non seulement entre les ciné-clubs, le FFL et la Cinémathèque, mais aussi avec les milieux de l'éducation populaire et de l'instruction publique²³⁴. Cette évolution coïncide avec l'affaiblissement du cartel des distributeurs et des exploitants. À travers une série de procédures juridiques lancées par les milieux culturels du cinéma, le *Filmmarkordnung* helvétique est progressivement démantelé²³⁵. Plus largement, la fin des années 1970 s'accompagne d'un changement de génération au sein du circuit des festivals²³⁶. En Suisse, plusieurs acteurs centraux du marché du film, comme Theo Kern (secrétaire du SLV), ainsi que certains fonctionnaires clés de l'administration fédérale, tel Frédéric Fauquex (ancien président de la Commission fédérale du cinéma), disparaissent²³⁷.

À Locarno, après le départ de Moritz et d'Erika de Hadeln, les organisateur-rices refusent de suspendre l'édition 1978 par crainte de voir leur manifestation concurrencée ou déplacée en Suisse alémanique. Iels en confient alors la direction intérimaire à Jean-Pierre Brossard (*1945). Ce critique de cinéma, qui a couvert de nombreux festivals pour la presse romande, est depuis 1976 secrétaire général de la Fédération internationale des ciné-clubs. Membre de la commission des programmes du FFL et responsable de son service de presse depuis 1973, sa nomination acte définitivement le rangement du festival du côté des cinéphiles. Mais son arrivée à la tête du FFL ne marque pas pour autant un clap de fin.

²³³ « *Coscienza cinematografica* ». GIRARDI Gigi, « Locarno affronta un problema sociale di attualità », *Eco di Locarno*, 27.10.1977, p. 3.

²³⁴ LANDRY Freddy, « La vie cinématographique suisse », *L'Impartial*, 10.04.1976, p. 2.

²³⁵ Il s'agit en particulier de la victoire fin 1975 d'Emil Steinberger au Tribunal fédéral (qui est autorisé à ouvrir son *Aterlierkino* contre l'avis du SLV), et du procès intenté par l'Association suisse des réalisateurs de films (ASRF) au cartel début 1976 pour protester contre les restrictions imposées aux ciné-clubs et aux salles d'art et essai. CINÉLIBRE, « Procès Réalisateurs-Distributeurs », *Cinébulletin* 11, 1976, p. 4.

²³⁶ Parmi les plus notables : à la tête de la Berlinale, Alfred Bauer passe la main à Wolf Donner en 1977, tandis qu'au Festival de Cannes, Gilles Jacob est nommé au poste de délégué général en 1978.

²³⁷ De même, Brenno Galli (président de la Commission de loi sur les cartels et membre du comité exécutif du FFL dans les années 1950) meurt en 1978.

Chapitre 6

Que tout change pour que rien ne change (1978-1991)

« Notre manifestation a gagné en crédit et en sympathie auprès des autorités et de tous les milieux intéressés par le cinéma, en Suisse et à l'étranger. »¹

De 1978 à 1991, la fréquentation des salles en Suisse ne cesse de diminuer². Le Festival du film de Locarno (FFL), comme le cinéma mondial, est en crise. Cette instabilité s'incarne dans la direction éphémère assurée entre 1978 et 1981 par Jean-Pierre Brossard, simple administrateur sans rôle de curation artistique. Mal en point, la manifestation cherche de nouveaux soutiens financiers et une nouvelle image de marque. Cette impulsion est donnée en 1982 par David Streiff, qui lui fait atteindre une sorte d'état de grâce. En reprenant la formule désormais indissociable du FFL (cinématographies émergentes et jeunes auteur-rices), le nouveau directeur donne des gages de sérieux à l'industrie du tourisme et au marché du film, tout en rassurant la Confédération et les milieux cinéphiles. Malgré son attachement à l'idée du « *small is beautiful* »,

¹ Archivio di Stato del canton Ticino (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), V29 : procès-verbal (PV) du comité exécutif, 09.08.1984.

² ROHNER Stefan, *Rechtsfragen der Filmwirtschaft in der Schweiz, insbesondere die Regelung von Filmeinfuhr und Filmverleih*, thèse de doctorat à l'Université de Zurich, 1987, p. 101.

l'événement connaît durant les années 1980 une croissance inédite, boostée par des investissements massifs de la part des autorités publiques et, petit à petit, du secteur privé.

Au tournant des années 1970, la contribution du festival de Locarno au développement d'une culture cinématographique en Suisse prend une nouvelle dimension avec plusieurs sections telles que les semaines nationales (promouvant des régions peu connues du public helvétique) et les cartes blanches (confiées à des réalisateurs suisses et italiens). Ces initiatives, parfois de niche, qui mettent à l'honneur le cinéma d'auteur, sont accompagnées par l'organisation d'expositions consacrées à des figures de l'ombre du 7^e art (comme la décoratrice Anna Indermaur ou le scénariste Ennio Flaiano). D'autres évolutions, comme la constitution en 1985 d'un jury de la Confédération internationale des cinémas d'art et essai, signalent une insertion renforcée du FFL au sein de réseaux cinéphiles et intellectuels.

L'intégration du festival au sein d'influents réseaux politiques et économiques, puis l'adoption d'une nouvelle ligne artistique à partir de 1982, lui permettent d'acquérir une vaste reconnaissance auprès de toutes ses parties prenantes, qui s'incarne dans une nouvelle image de marque. Pour mieux comprendre ce succès public et critique, ce chapitre relate comment, dans le creux de la vague, le FFL trouve un nouvel élan et s'impose définitivement, d'un bout à l'autre du pays, comme le principal rendez-vous cinématographique de Suisse. En atteignant son rythme de croisière après quatre décennies agitées, le Festival maintient le cap sans craindre que sa légitimité ne soit remise en question.

A. Un directeur dépossédé (1978-1981)

«Jean-Pierre Brossard [...] se contente de gérer la lente décadence de la manifestation.»³

À l'heure où s'institutionnalisent des sections telles qu'Un certain regard à Cannes ou l'*Informationsschau* à Berlin (qui devient Panorama en 1986), et à mesure que s'installent des manifestations spécialisées (autour par exemple

³ ZEENDER Christian, «Mais que faire du Festival de Locarno ?», *Journal de Genève*, 21.08.1982, p. 13.

du cinéma fantastique à Sitges ou du cinéma pour enfants à Frankfurt), il est désormais évident qu'un festival représente «une machine de production esthétique»⁴. Cette nouvelle manière d'envisager ces événements leur vaut d'être considérés comme l'œuvre de leur directeur-riche. Ainsi, après avoir aimé ou détesté le Locarno «de» Vinicio Beretta, «de» Bianconi-Buache ou «de» Moritz et Erika de Hadeln, les fidèles de la manifestation tessinoise attendent avec impatience le FFL «de» Jean-Pierre Brossard (voir p. 347).

Pourtant, pris en tenaille entre le comité exécutif et le comité d'organisation du festival, le Jurassien n'assume, en tant que délégué général, qu'une direction intérimaire et administrative. Disposant de peu de marge de manœuvre, il élabore un programme modeste, d'autant plus que la commission des programmes, dont la majorité des membres a quitté Locarno avec le couple de Hadeln, connaît un important renouvellement⁵. Celle-ci manque de temps, de moyens, et elle doit se reposer sur le travail de correspondant-es à l'étranger pour présélectionner des films. Le départ de plusieurs personnalités reconnues de la critique de cinéma en Suisse⁶, dont l'ex-directeur s'était bon an mal an assuré la collaboration, se ressent fortement dans la couverture médiatique réservée au festival.

Sur le papier, Jean-Pierre Brossard, animateur de ciné-clubs bien intégré dans de multiples revues spécialisées et festivals de cinéma, a tout pour plaire aux milieux cinéphiles. Mais ceux qui le côtoient depuis plusieurs années craignent qu'il ne place ses intérêts personnels avant ceux du festival. Partageant l'avis peu amène de Moritz de Hadeln⁷, ses ancien-nes collaborateur-rices traitent le Franc-Montagnard d'arriviste⁸, et le dépeignent comme une «porte ouverte aux lobbys»⁹.

⁴ «Una macchina di produzione estetica». FARASSINO Alberto, «Locarno 78: cambio della guardia», *Bianco e nero* 5/6, 1978, p. 202.

⁵ Dans le dossier qu'il envoie à la Confédération pour obtenir une subvention, Jean-Pierre Brossard écrit qu'il s'est assuré de la collaboration du DFAE pour recevoir les films par valise diplomatique, afin d'éliminer les frais d'envoi qui empêchent certain-es réalisateur-rices de faire parvenir leurs œuvres en Suisse. ASCT, 3.1.15, K9: dossier de demande de soutien du FFL au DFI, 1978.

⁶ Felix Bucher (*Vaterland*), Bruno Jaeggi (*Nationalzeitung*), Martin Schlappner (*NZZ*) et Christian Zeender (*Journal de Genève*). Cette restructuration marque aussi le départ de plusieurs programmeurs de salles comme Martin Girod à Bâle (Camera et Atelier) et Roland Probst à Berne (Club, Alhambra et Splendid).

⁷ Archives de la Cinémathèque suisse (Cin), fonds Moritz et Erika de Hadeln (CSL008), B244: M. de Hadeln à M. Solari, 20.02.1978.

⁸ Collaborateur du FFL depuis le milieu des années 1970, Jean-Pierre Brossard a été épinglé par la direction pour plusieurs agissements douteux, comme le fait de facturer des voyages de sélection à l'étranger sans les effectuer. Cin, CSL008, B49: M. de Hadeln à J.-P. Brossard, 13.05.1977 et B157: M. de Hadeln à Luciano Giudici et Maurice Ruey, 10.12.1977.

⁹ «Freipass für die Lobby». SIGRIST Hans-Peter, «Ein Scherbenhaufen», *Leserzeitung*, 22.08.1978, p. 15.

La première édition qu'il dirige est entachée de nombreux incidents. D'abord, de mystérieux appels téléphoniques sont adressés aux producteurs pour les décourager de présenter leurs films à cette édition provisoire. Ensuite, plusieurs disparitions de bobines, grèves d'opérateur-rices, alertes à la bombe et problèmes techniques multiplient les retards et les projections annulées. En plus de ces actes de sabotage – selon les termes de Jean-Pierre Brossard –, cette édition est marquée par de violentes inondations qui causent la mort de sept personnes dans le canton, et qui privent la région d'eau potable et d'électricité pendant plusieurs heures. Au terme de l'année 1978, qui enregistre la plus basse fréquentation des salles en Suisse depuis les années 1960, un appel est lancé par le FFL pour trouver un nouveau directeur.

Après une décennie de présence romande à la tête de la manifestation, la presse alémanique suggère qu'il est temps d'en confier les manettes à l'un-e des leurs. Le refus des deux hommes responsables de la section Tribune libre (voir p. 216) – David Streiff et Matthias Brunner¹⁰ – refait brièvement circuler le nom de Moritz de Hadeln. Inacceptable pour les Tessinois, cette option est surtout rendue impossible par le départ en Allemagne du directeur du festival de Nyon, appelé à diriger la Berlinale. Après six mois de procédure, Jean-Pierre Brossard est finalement reconduit de manière permanente au poste de directeur. Outre-Gothard, l'enthousiasme n'est pas éclatant.

Le « scepticisme envers Brossard » est alimenté par son influençabilité¹¹, en particulier sous les pressions économiques, d'autant plus que l'ex-Pro Locarno joue à nouveau un rôle prégnant dans la gestion administrative et financière du FFL¹². Les craintes des milieux cinéphiles s'expliquent aussi bien par la personnalité du directeur que par des restructurations internes, opérées à la demande de la section cinéma, qui limitent fortement le pouvoir décisionnel du directeur. Relégué au statut de coordinateur, celui-ci n'a plus pour vocation de donner une ligne artistique au festival, qui tombe rapidement dans le « tutti frutti cinématographique »¹³. À l'aube des années 1980, il est attendu d'un festival international qu'il défende une certaine idée du cinéma. Insatisfait,

¹⁰ Rien n'indique que Theres Scherer, la troisième responsable de cette section qui a fait le succès de Locarno auprès des cinéphiles, soit approchée.

¹¹ ASCT, 3.1.15, C9; PV de la commission exécutive du FFL, 28.01.1979.

¹² ASCT, fonds Alfonsito Varini (2.2.80), carton 41 : PV du comité directeur de l'*Ente turistico di Locarno e Valli*, 15.01.1979.

¹³ « *Filmisches Tutti-Frutti* ». ZAUGG Fred, « Metamorphose oder endgültige Konzeption? », *Der Bund*, 13.08.1979, p. 43.

Jean-Pierre Brossard menace dès 1979 de démissionner si son cahier des charges n'est pas modifié.

Avec un directeur dépourvu de ses prérogatives artistiques, la nouvelle commission de sélection adopte le même fonctionnement collectif que dans les années 1960, avant l'ère Bianconi-Buache : chaque film doit avoir été vu et approuvé par au moins deux membres. La composition de cette commission (cinq Alémaniques, deux Romand-es et un seul Tessinois) est dénoncée par des critiques francophones comme une prise de pouvoir progressive des milieux du cinéma de Suisse orientale sur le festival¹⁴. D'aucuns voient également dans l'utilisation de la langue allemande au sein du jury des femmes (pourtant créé de manière indépendante en 1978)¹⁵, composé de six membres alémaniques et d'une membre tessinoise, « un signe de plus de la germanisation de la vie culturelle cinématographique dans notre pays »¹⁶. Tandis que se met en place à Sceaux un Festival international de films de femmes (qui déménagera à Créteil en 1985)¹⁷, et alors qu'une femme (Pilar Olascoaga) accède à la position de secrétaire générale du Festival de San Sebastian¹⁸, cette initiative helvétique intervient en parallèle d'une première vague de féminisation à l'intérieur du FFL¹⁹. Certaines collaboratrices, comme Theres Scherer, occupent plusieurs positions dans la commission exécutive et la commission de sélection (voir p. 343).

La restructuration du festival de Locarno passe aussi par la reconstitution d'un comité de patronage, qui avait été abandonné par Moritz de Hadeln en 1976. Celui-ci, constitué en majeure partie de magistrats et de responsables politiques tessinois, est présidé par le conseiller fédéral Hans Hürlimann : on y retrouve notamment Pier Felice Barchi (président

¹⁴ CHUARD Claude, « À quand le renouveau ? », *La Liberté*, 02.08.1979, p. 2.

¹⁵ Ses initiatrices proviennent du groupe Melusine (qui organise en 1978 le cycle de films *Frauen sehen Frauen* au Kellerkino) et de *Frauen Film Fabrica* (qui met en place la même année le cycle *Filme von Frauen* à Zurich).

¹⁶ LANDRY-BÉGUIN Micheline, « Un bilan à mi-course », *L'Impartial*, 11.08.1979, p. 2.

¹⁷ Quelques années plus tard naîtront également *Feminale* à Cologne (1984) et *Femme Totale* à Dortmund (1987), qui fusionneront en 2005 pour donner naissance à l'*Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln*. Loist Skadi, *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals*, thèse de doctorat à l'Université d'Hambourg, 2014, pp. 92-93.

¹⁸ Celle-ci gérait notamment l'administration et les finances du festival depuis 1961 : elle occupera le poste de secrétaire générale jusqu'en 1991. TUDURI Jose Luis, *San Sebastián: un Festival, una Historia (1953-1966)*..., p. 150.

¹⁹ À la Berlinale également, des mesures sont mises en place afin de garantir une meilleure parité au sein des commissions de sélection. JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Nicolai, 2000, pp. 225-226.

de la Commission fédérale du cinéma) et Alex Bänninger (chef de la section cinéma). Malgré « la destruction » de la Société suisse des festivals²⁰, les liens de Locarno avec Berne restent donc étroits. En dépit de l'affaiblissement de la direction et de la réticence que cela suscite auprès des milieux cinéphiles, le FFL peut toujours compter sur le soutien des promoteurs touristiques et de l'administration fédérale, (re)devenus les piliers de la manifestation.

Le percement du Gothard

Tandis que l'office du tourisme locarnais s'inquiète de la restructuration de « son » festival²¹, les dirigeant-es du FFL sont prié-es par la section cinéma d'abandonner leurs réflexes provinciaux et d'adopter une posture digne d'une institution internationale. Jugeant leurs projets « absolument pas conformes » à ses recommandations²², Alex Bänninger devient un « tuteur » pour le festival, tout en assurant ne pas vouloir fonctionner comme un « organe de surveillance »²³. Comme c'est le cas depuis l'entrée en vigueur de la loi sur le cinéma en 1963, chaque évolution majeure de Locarno doit se faire avec l'aval de l'administration fédérale.

En 1979, face aux « très grandes difficultés financières de la Confédération », Berne réduit sa subvention à Locarno de 30 000 fr. (pour un total de 135 000 fr.)²⁴. Les autorités expliquent que leur faible budget en matière de cinéma (qui s'élève à 1,8 million en 1980) doit être concentré sur le soutien à la production, et elles suggèrent que la subvention annuelle versée au canton du Tessin pour la défense de la langue et de la culture italienne vienne combler le manque à gagner. Le FFL fait appel de cette décision avec l'appui de la section cinéma : en vain²⁵. Le Conseil fédéral fait valoir dans sa réponse que la manifestation entre difficilement dans les postes de dépenses prévus en matière de cinéma (production, archivage, marketing et

²⁰ HADELN Moritz de, « Putsch au bord du lac Majeur », *Cinébulletin* 30, 1978.

²¹ ASCT, 2.2.80, carton 41 : PV du comité directeur de l' *Ente turistico di Locarno e Valli*, 30.01.1978, p. 1.

²² Archives fédérales suisses (AFS), E3011A#1985/200#21 : A. Bänninger au FFL, 16.06.1978.

²³ « *Vormund* » et « *Aufsichtsorgan* ». AFS, E3011A#1991/185#3 : PV de la Commission fédérale du cinéma, 21.02.1978.

²⁴ ASCT, 3.1.15, K9 : DFI au FFL, 30.05.1979.

²⁵ Les organisateur-ices demandent une subvention fédérale minimale de 165 000 fr., tout en espérant recevoir 200 000 fr. Cin, fonds du *Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband* (CSL011), 040 : rapport du chef de la section cinéma, 1979.

distribution)²⁶. Sachant que la Confédération dispose en réalité d'une base légale pour encourager Locarno depuis 1963, le Festival est déconcerté par cette réponse « énigmatique : les signaux reçus jusqu'à présent n'augurent rien de bon »²⁷.

Face à la retenue fédérale, le secteur public se mobilise au niveau régional. Pour la première fois, les contributions financières de Pro Locarno, du canton, des communes et de l'office du tourisme tessinois atteignent le même montant (60 000 fr. pour chaque entité). L'événement est aussi maintenu à flot grâce à des subventions extraordinaires des principales institutions bancaires cantonales (environ 100 000 fr.)²⁸. Cette dynamique est en partie impulsée par Marco Solari (membre de la commission exécutive). En tant que directeur de l'*Ente ticinese per il turismo*, celui-ci ouvre de nombreuses portes au FFL. Il suggère notamment aux organisateur·rices d'inviter les membres de la commission parlementaire consacrée à la culture (présidée par la députée socialiste zurichoise Doris Morf) au Tessin²⁹, afin de gagner davantage de soutiens politiques au niveau national³⁰. Solari, qui devient en 1981 président de l'Association suisse des directeurs d'offices de tourisme, pousse également le FFL à recourir au mécénat et à « accepter toutes les offres de l'industrie et des privés (par exemple Migros, Banques, etc.) » au cas où « la main publique se retire »³¹. En parallèle de l'inauguration du tunnel routier du Saint-Gothard le 5 septembre 1980, une nouvelle voie s'ouvre pour Locarno.

Afin de soigner leurs relations avec l'administration fédérale, et en particulier l'Office fédéral de la culture, la direction du festival recrute Alex Bänninger (toujours chef de la section cinéma) comme consultant, de sorte que ses recommandations ne soient pas « interprétées comme une imposition de l'autorité fédérale », mais comme un partenariat d'égal à égal³². Ces efforts sont redoublés par Carlo Speziali (conseiller d'État et ancien

²⁶ ASCT, 3.1.15, K9 : décision du Conseil fédéral, 13.08.1980.

²⁷ « Il comportamento dell'amministrazione federale è indefinibile ed enigmatico: i segnali fin qui pervenuti non fanno per niente ben sperare ». GRAZI Francesco, « Verso la 33esima edizione del Festival internazionale del film », *Libera Stampa*, 17.08.1979, p. 5.

²⁸ COSANDEY Roland et al., *Festival internazionale del film Locarno: 40 anni. Chronique et filmographie*, Locarno, Festival del film, 1988, p. 306.

²⁹ Constituée en 1979, celle-ci précède d'un an le lancement d'une initiative populaire pour un article constitutionnel garantissant qu'un pour cent des dépenses de la Confédération soit réservé à la culture : elle sera rejetée en 1986 par votation.

³⁰ ASCT, 3.1.15, C9 : PV de la commission exécutive du FFL, 25.04.1979.

³¹ ASCT, 3.1.15, C20 : PV de la commission exécutive du FFL, 04.03.1980.

³² ASCT, 3.1.15, C42 : R. Rezzonico à A. Bänninger, 06.08.1980.

syndic de Locarno engagé pour la défense de la culture et de la langue italienne en Suisse), qui entreprend des démarches auprès des parlementaires tessinois comme Pier Felice Barchi (également conseiller national et président du parti libéral-radical tessinois) pour défendre le FFL au niveau fédéral. Le réseau que tissent les dirigeant-es de la manifestation repose de plus en plus sur des personnalités bien insérées auprès des élites politiques et économiques suisses. L'institutionnalisation de Locarno se renforce par la multiplication de tels soutiens.

Cette évolution est encouragée par l'arrivée à la présidence du festival de Raimondo Rezzonico (voir pp. 349-350). Cet homme d'influence à la tête d'une maison d'édition (Arti Grafiche), qui possède notamment l'*Eco di Locarno* et *Südschweiz*, est devenu, depuis le départ de Moritz de Hadeln, le moteur de la manifestation, « prêt à faire usage de tout son pouvoir pour donner un nouvel élan au festival »³³. Les organisateur-rices comptent beaucoup sur les contacts et la force de conviction de cette figure centrale de la vie économique, culturelle et médiatique tessinoise pour obtenir davantage de soutiens financiers et politiques. Sous l'impulsion conjointe de Raimondo Rezzonico, d'Alex Bänninger et de Marco Solari, Locarno devient peu à peu un lieu de sociabilité estivale pour les fonctionnaires de l'administration fédérale et des chefs d'entreprise³⁴.

Pour affronter la crise, la direction demande toujours plus de subventions publiques³⁵, coupe massivement dans ses dépenses d'hospitalité (notamment par la suppression de plusieurs fêtes) et réduit la durée de la manifestation de onze à dix jours. Certain-es envisagent même de délocaliser une partie du festival dans d'autres villes et de l'étendre à d'autres disciplines artistiques (musique, danse, théâtre) pour la rentabiliser. Une diversification bienvenue ? En réalité, ces idées trahissent surtout un déficit de confiance dans l'attractivité de leur manifestation. Son directeur s'interroge : « Comment imposer une nouvelle image de marque ? »³⁶

En difficultés financières, en manque d'infrastructures et en crise d'identité, le Festival de Locarno cherche de nouvelles stratégies face

³³ « *Bereit, seine ganze Macht zu nutzen, um dem Festival einen neuen Schwung zu geben* ». Échanges d'emails avec D. Streiff, 14.04.2021.

³⁴ ASCT, 3.1.15, V21 : FFL à Pro Helvetia et au DFAE, 09.08.1981.

³⁵ Pour 1980, ces demandes s'élèvent à 215 000 fr. auprès de la Confédération, 120 000 fr. auprès des organisations touristiques tessinoises, 60 000 fr. auprès du canton et 29 000 fr. auprès des communes. « Per il municipio di Muralto 10 000 franchi a favore del festival del film sono troppi: al massimo 7 500 », *Eco di Locarno*, 27.09.1979, p. 5.

³⁶ ASCT, 3.1.15, C47 : J.-P. Brossard à R. Ray (Promoguide), 31.01.1980.

à la multiplication de manifestations cinématographiques en Suisse et dans le monde. Le festival du film de comédie de Vevey, parrainé par la famille Chaplin, attire particulièrement l'attention des Tessinois-es, qui envient les moyens déployés par la municipalité et les médias romands pour promouvoir ce nouveau venu. Tandis que se poursuit au niveau global un mouvement de spécialisation dans certains genres (*Sundance Film Festival* pour le cinéma indépendant), certaines régions (*Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* à La Havane) ou certaines communautés (*International Lesbian and Gay Film Festival* à San Francisco), Vevey possède deux caractéristiques qui font défaut à Locarno : une identité claire et un programme rassembleur. Néanmoins, les efforts des organisateur-rices paient, puisque le FFL reçoit plusieurs nouveaux appuis, notamment de la part du chef du Département des affaires étrangères (DFAE), Pierre Aubert.

La transition des années 1970 aux années 1980 à Locarno, très incertaine, s'opère grâce au soutien du bloc bourgeois. Le canton du Tessin en particulier, dont le gouvernement est toujours dominé par les libéraux et les conservateurs, augmente sa subvention de 60 000 à 150 000 fr. en 1980. Des figures politiques très ancrées dans la vie locale, comme Gianfranco Perazzi, conseiller municipal démocrate-chrétien de Locarno, intègrent sa commission d'organisation et assurent, sur le plan administratif et institutionnel, la stabilité qui fait défaut à la manifestation sur le plan artistique.

Rayonnement international et ancrage local

La confiance du DFAE est particulièrement importante pour le FFL, qui organise, à partir de 1980, des semaines nationales consacrées chaque année à une cinématographie différente. Mis en place d'entente avec Pro Helvetia, ces événements deviennent un nouvel instrument de la diplomatie culturelle helvétique³⁷. Liée à l'organisation de semaines du film suisse à l'étranger – comme celle à laquelle a contribué Moritz de Hadeln en 1973 (voir p. 232) –, cette section permet un « retour d'ascenseur »³⁸, et concourt au développement d'échanges avec des pays tels que la Pologne (1980), l'Algérie (1981) et le

³⁷ KADELBACH Thomas, « *Swiss Made* ». *Pro Helvetia et l'image de la Suisse à l'étranger (1945-1990)*, Neuchâtel, Alphil, 2013, pp. 489-506.

³⁸ CHUARD Claude, « Festival international du film de Locarno », *La Liberté*, 04.08.1980, p. 3.

Mexique (1982). Le rapprochement entre le DFAE et le FFL, souhaité par le précédent directeur, se concrétise donc sans lui.

Cette collaboration revêt une fonction culturelle bienvenue, puisqu'elle fournit à Jean-Pierre Brossard l'occasion de produire une brochure consacrée à ces cinématographies. Après *Le Nouveau Cinéma polonais*³⁹, le directeur édite *L'Algérie vue par son cinéma*⁴⁰, en sus des monographies publiées depuis la fin des années 1970 sur les rétrospectives⁴¹. Ces publications proposent une introduction générale destinée au grand public, mais elles contiennent aussi des articles plus spécialisés, rédigés par des expert-es venu-es des pays en question. Cette documentation est notamment mise à disposition dans une librairie éphémère lors du festival.

La volonté des dirigeant-es du FFL de contribuer au développement d'une culture cinématographique au Tessin se matérialise également dans l'accueil d'expositions itinérantes en amont et en aval de la manifestation. La première, dédiée à Luchino Visconti, est organisée en 1981⁴². De plus, une section Carte blanche est créée pour permettre à des cinéastes de partager avec les festivalier-ères des films de leur panthéon personnel. Enfin, le FFL s'enracine dans la vie culturelle locale par le retour en grâce de *Cinema e Gioventù* (abandonné pendant plusieurs années), dont les contributions sont à nouveau publiées par la revue *Cenobio*. En revanche, les efforts des organisateur-rices pour projeter une partie du programme après le festival sont bridés par les professionnels du marché du film, avec qui aucun accord n'est trouvé pour encourager un travail de curation au Tessin⁴³.

Ces initiatives répondent aux débats toujours plus pressants quant au sous-développement de la région, qui reste «culturellement défavorisée par rapport au reste de la Suisse»⁴⁴. Au début des années 1980, plusieurs projets de bibliothèque et de musée stagnent dans ce canton qui ne dispose d'aucune

³⁹ BROSSARD Jean-Pierre, *Le Nouveau Cinéma polonais*, La Chaux-de-Fonds, Cinédiff, 1980.

⁴⁰ BROSSARD Jean-Pierre, *L'Algérie vue par son cinéma*, Locarno, Festival du film, 1981. En 1982 et 1983, d'autres rédacteur-rices se chargent de ce travail (voir pp. 369-373). La section «Semaine nationale» sera abandonnée en 1990, après des éditions consacrées au Brésil (1983), à la Yougoslavie (1985), à la Grèce (1986), à la Grande-Bretagne (1988) et à l'Afrique [sic] (1989), mais sans nécessairement aboutir à la publication de monographies.

⁴¹ Si des publications liées aux rétrospectives Jean Vigo (1963) et Totò (1975) ont déjà été publiées, cela ne devient systématique qu'à partir de 1977. Ces ouvrages sont généralement consacrés à des auteurs (Douglas Sirk en 1978, Yasujiro Ozu en 1979, Marcel L'Herbier en 1980, Boris Barnet en 1985), à des cinématographies (cinéma états-unien des années 1950 en 1981) ou des studios (Lux Film en 1984). Voir la liste en pp. 369-373.

⁴² PIROVANO Carlo (a cura di), *Visconti e il suo lavoro*, Milan, Electa, 1981. D'autres suivront jusqu'en 1986, dédiées à Sergueï Eisenstein (1982), Anna Indermaur (1985) et Ennio Flaiano (1986).

⁴³ ASCT, 3.1.15, V19: A. Bänninger au SLV, 22.07.1982.

⁴⁴ CHUARD Claude, «Placé sous le signe de la continuité, le 31^e Festival de Locarno débute ce soir», *La Liberté*, 03.08.1978, p. 3.

institution pour alimenter un véritable goût du cinéma tout au long de l'année. Pour la presse tessinoise, surtout de gauche, il faudrait pour cela améliorer la programmation des salles hors festival⁴⁵, mais aussi créer une salle polyvalente à Locarno⁴⁶. De plus, la ville doit impérativement rénover ses cinémas devenus vétustes (Pax, Rialto et Kursaal) pour être à la hauteur de ses ambitions internationales. Afin de prévenir de futurs problèmes d'infrastructures, l'aula du centre scolaire de la Morettina, situé à une dizaine de minutes à pied de la Piazza Grande, accueille à partir de 1980 les projections de films en compétition. D'une capacité d'environ 1 500 places assises⁴⁷, ce lieu, qui permet d'absorber une bonne partie du public des trois salles susmentionnées, pose néanmoins d'incessants problèmes logistiques⁴⁸.

Dépeignant une manifestation à l'agonie, la presse alémanique ne cache pas ses espoirs de la voir enfin déménager outre-Gothard⁴⁹. Au Tessin, personne n'est dupe de cette campagne lancée « depuis le “bunker” suisse-allemand »⁵⁰, où l'on sait que l'événement est convoité depuis des décennies. Cela fait particulièrement grincer des dents à Locarno, puisqu'après que le Tessin ait reçu 1,5 million de la part de la Confédération pour défendre la culture italienne, le FFL continue d'utiliser le français (et peu à peu l'anglais) comme langues officielles⁵¹. Le départ annoncé du président du festival, Luciano Giudici (pressenti au Conseil d'État tessinois), accentue la fébrilité des milieux du cinéma outre-Gothard. Il est désormais évident que le festival de Locarno représente un enjeu pressant de politique culturelle, d'autant plus que la presse internationale émet à nouveau des reproches rappelant ceux des années 1950. Pour la critique étrangère, le FFL, « ennuyeux et provincial »⁵², risque de redevenir un événement « dont on apprécie plutôt les qualités extra-cinématographiques »⁵³.

À l'orée des années 1980, Locarno a donc besoin d'un nouvel élan, tant la période post-de Hadeln peine à convaincre. La dilution de la Tribune libre dans la compétition officielle marque la fin du trio Brunner-Scherer-Streiff,

⁴⁵ « Il cinema dei ticinesi », *Politica nuova*, 28.07.1978, p. 6.

⁴⁶ ASCT, 3.1.15, C14: PV du comité exécutif du FFL, 24.10.1980.

⁴⁷ Selon les archives du FFL, ce total oscille, au début des années 1980, entre 1 200 et 1 700.

⁴⁸ Les reproches du public concernent principalement l'absence de transports publics entre la Morettina et le centre-ville, la maigre restauration disponible sur place, ainsi que les conditions de projection.

⁴⁹ ZAUGG Fred, « Was ist denn aus den Liebesgeschichten geworden? », *Der Bund*, 11.08.1979, p. 21.

⁵⁰ « Dal “bunker” svizzero-tedesco ». TOGNOLA Marco, « Difendere il Festival del film è un dovere preciso della Svizzera Italiana », *Libera Stampa*, 19.08.1978, p. 5.

⁵¹ GIRARDI Gigi, « Locarno: futuro della cultura cinematografica in Svizzera », *Eco di Locarno* 20.03.1979, p. 2.

⁵² « Langweilig und provinziell ». KNAPP Gottfried, « Kneipp-Kuren für Cineasten », *Süddeutsche Zeitung*, 11.08.1978, s. p.

⁵³ TESSIER Max, « Locarno », *Écran* 73, 1978, p. 8.

qui a pourtant fait les grandes heures du FFL dans les années 1970. Cette disparition est contrebalancée par la création d'une section intitulée Panorama-Information, consacrée aux cinématographies émergentes. À l'heure de la multiplication de festivals extra-occidentaux (de La Havane à Hong Kong en passant par Durban), se spécialiser dans les « films du tiers-monde » doit permettre à Locarno de répondre aux reproches adressés à Moritz de Hadeln : offrir au public, dans une perspective d'éducation populaire, la possibilité de se « confronter à un langage différent du nôtre qui, bien qu'avec une certaine naïveté, nous amène parfois à sourire, nous conduit plus souvent à réfléchir »⁵⁴.

La crise traversée par le FFL s'incarne de diverses manières, et notamment par l'abandon contraint de ses salles de cinéma historiques au profit d'installations provisoires situées dans une école à l'écart du centre-ville. Cette transition reflète le besoin de prise de recul des organisateur·rices, leur tentative d'occuper une nouvelle place dans la vie culturelle locale, ainsi que leur contribution, par la création d'un centre de documentation, à un rapprochement (plus érudit) avec des cinématographies dites émergentes.

Le petit bout de la lorgnette

Au tournant des années 1970 et 1980, les deux tiers de la production mondiale de films proviennent des pays extra-occidentaux. Comme le traduit notamment la naissance du Festival des 3 Continents à Nantes (lancé en 1979), l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine occupent une place croissante au sein du circuit des festivals. Pourtant, les films de ces régions restent presque totalement absents des écrans helvétiques en dehors des ciné-clubs et de la Cinémathèque suisse, qui organise en 1980 un « festival du cinéma du tiers-monde »⁵⁵. Certains critiques et distributeurs, comme Yvan Stern (Sélecta Film), considèrent que la manifestation tessinoise doit combler ce manque et contribuer en Suisse à « faire connaître la vitalité et la qualité de ces cinématographies méconnues »⁵⁶.

⁵⁴ « Confrontarci con un linguaggio diverso dal nostro, che, se pure con alcune ingenuità ci porta talora a sorridere, più sovente ci induce alla riflessione ». MDL, « Un festival che vuole distinguersi dagli altri », *Eco di Locarno*, 22.07.1980, p. 2.

⁵⁵ Auparavant, l'institution a consacré d'autres événements à des cinéastes comme la Vénézuélienne Margot Benaceraff (1961), le Chilien Sergio Bravo (1965) et le Marocain Moumen Smihi (1977), ou des régions comme « l'Afrique noire » (1971) et l'Inde (1974). BUACHE Freddy, *Livre d'or de la Cinémathèque suisse 1943-1981...*, 1981.

⁵⁶ STERN Yvan, « Cinémas du tiers monde : colonialisme pas mort », *La Liberté*, 16.08.1980, p. 23.

En 1980, Stern fait partie des initiateur-rices du Festival de films du tiers-monde de Fribourg. Lancée par Helvetas (une association suisse d'aide au développement) avec le soutien de l'Office catholique du cinéma⁵⁷, cette manifestation vise à promouvoir des cinématographies peu ou pas distribuées en Suisse, en donnant à voir de leur pays d'origine une image plus contrastée que celle offerte par les médias traditionnels⁵⁸. Cet événement d'orientation chrétienne de gauche se distingue du FFL par ses objectifs, ses réseaux et ses moyens, car il tend à remplir une fonction plus sociale et politique. En comparaison, à Locarno, bien que la documentation fournie par les organisateur-rices soit de plus en plus abondante, la réception réservée par la presse helvétique aux « films du tiers-monde » demeure assez caricaturale.

À l'instar de *Barra*, œuvre du réalisateur malien Souleymane Cissé sur l'exploitation néocoloniale, capitaliste et patriarcale, les cinématographies africaines suscitent toujours des commentaires très paternalistes⁵⁹. La presse suisse, qui insiste sur leur naïveté et leur côté artisanal, emploie encore fréquemment des expressions comme « charmante » ou « maladroite » pour les qualifier. À travers ces longs-métrages, la critique helvétique cherche surtout à déceler « la pensée globale et concrète des Noirs »⁶⁰. Les journaux présentent leurs qualités esthétiques comme l'essence même d'une culture africaine qui serait commune à tout le continent, en mesurant la valeur de ces films en fonction de leurs différences avec les cinémas du Nord global. Comme les autres festivals occidentaux, Locarno fonctionne en cela comme un lieu de médiation « dans la construction d'un regard sur ces cinémas [et] la mise en œuvre de la conscience de l'altérité »⁶¹.

En 1979, *Le Nouveau Venu*, production béninoise de Richard de Medeiros, est par exemple déprécié pour son langage trop « appris » (« *appreso* »), c'est-à-dire trop imprégné d'idées et de techniques familières au public européen⁶². Beaucoup de journalistes, y compris ceux qui avouent qu'ils ignoraient

⁵⁷ SAGLINI Lorenza, *Festival international de films de Fribourg (FIFF) : genèse, évolution et rayonnement international (1980-2000)*, mémoire à l'Université de Fribourg, 2006.

⁵⁸ Le festival s'ancre définitivement à Fribourg en 1986 et coopère avec la Direction de la coopération au développement de l'aide humanitaire, en offrant notamment une aide à la distribution. En 1988, il se rapproche de la fondation Trigon-Film (lancée par Bruno Jaeggi (voir p. 356) pour distribuer des films d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine), deux ans avant de devenir le Festival de films de Fribourg et d'abandonner la dénomination de « tiers-monde ». Il se tient tous les ans depuis 1992.

⁵⁹ JILANI Sarah, « Nation, Gender and Political Consciousness : Souleymane Cissé's *Baara* and Satyajit Ray's *Ghare Baire* », in DOVEY Lindiwe, TAYLOR-JONES Kate, THOMAS-PAAR Georgia (eds.), *Global Screen Worlds : Conversations across Cinema Cultures*, London, Bloomsbury, 2026, pp. 153-169.

⁶⁰ « *Das ganzheitliche, konkrete Denken der Schwarzen* ». JAEGGI Bruno, « Locarno 78 im Kreuzfeuer », *Basler Zeitung*, 03.08.1978, p. 27.

⁶¹ RUEDA Amanda, « Festival de cinéma : médiations et construction de *Territoires imaginaires* », *Culture & Musées* (114), 2009, p. 152.

⁶² GD et FF, « Discrete proposte per le prime due giornate », *Gazzetta ticinese*, 06.08.1979, p. 11.

l'existence du Bénin, se félicitent du courageux discours anticorruption de ce long-métrage qui met en scène l'opposition entre un fonctionnaire arriviste et un jeune cadre intègre⁶³. En s'offrant aux regards occidentaux, les films africains se retrouvent sur la corde raide : la critique veut à la fois y retrouver certains codes et certaines références (notamment une vision auteuriste ou un discours social), mais elle souhaite également y découvrir des propositions formelles nouvelles ou différentes (narration, esthétique).

Comme pour leurs homologues «de l'Est», il est désormais attendu des cinéastes africain-es qu'ils articulent un message politique ou social critique sur leur pays. Aborder des thématiques telles que l'émancipation féminine, et en particulier la lutte contre la polygamie, leur garantit un a priori favorable de la part de la presse spécialisée. En 1980, un long-métrage sénégalais correspond totalement à ces attentes : *Un homme, des femmes*, de Ben Diogaye Bèye. Jugé suffisamment libre de toute influence française, ce film sur les conflits de générations et l'émergence d'une bourgeoisie urbaine satisfait le critique Dalmazio Ambrosioni en ce qu'il montre «l'Afrique vue par les Africains» en dégagant «une atmosphère clairement "africaine"»⁶⁴.

La curation effectuée par le festival donne aux publics occidentaux l'illusion de pouvoir accéder, à travers un objet rapporté spécialement pour eux et érigé en modèle, au continent tout entier⁶⁵. Si la sélection des films a longtemps été opérée au sein du circuit des festivals par des organismes officiels pour des motifs diplomatiques, elle repose désormais sur des critères artistiques propres à chaque événement⁶⁶. Pourtant, dans le discours festivalier, chaque «film du tiers-monde» continue à représenter, voire à incarner, toute la production de son pays d'origine (voir pp. 232-233 et 240-244). Cette libéralisation menace donc de se muer en essentialisation. Par les choix des programmeur-ices et les récompenses attribuées par les jurys, le FFL contribue, comme les autres festivals occidentaux, à définir les critères de l'altérité offerte au regard du public suisse, médiatisée par l'entremise de la critique⁶⁷.

⁶³ AMBROSIONI Dalmazio et CHIAPPINI Rudy, «Opere di registi sconosciuti ma già con gli artigli al festival», *Giornale del Popolo*, 04.08.1979, p. 5.

⁶⁴ «L'Africa vista dagli africani» et «atmosfera chiaramente "africana"». AMBROSIONI Dalmazio, «Mogli e guai a volontà finché lei si ribella», *Giornale del Popolo*, 05.08.1980, p. 5.

⁶⁵ LINDIWE Dovey, *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 29-32.

⁶⁶ IORDANOVA Dina, «Cold War and Film Festivals in the Aftermath of 1968», in PISU Stefano, PITASSIO Francesco, ZINNI Maurizio (eds.), *Rethinking the Cinematic Cold War. The Struggle for Hearts and Minds Goes Global*, New York, Berghahn Books, 2025, pp. 181-200.

⁶⁷ LOIST Skadi, «The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies, and Circulation», in VALCK Marijke de, KREDELL Brendan et LOIST Skadi (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2016, p. 65.

Pour recueillir les lauriers de la presse helvétique, les «films du tiers-monde» doivent surtout éviter un écueil: celui de verser dans ce que les journalistes nomment le dogmatisme ou le manichéisme, c'est-à-dire une prise de position radicale. Tout comme la notion d'idéologie, accolée systématiquement aux «films de l'Est» jusque dans les années 1970, ces expressions sont autant de stigmates qui signalent que le temps des pamphlets anti-impérialistes comme *L'Heure des brasiers* est révolu: «L'alibi du tiers-monde ne doit pas servir de canal aux idéologies.»⁶⁸ Pourtant, sous la direction de Jean-Pierre Brossard, l'une des plus importantes «prises de guerre» de Locarno – l'idée de prédation étant de plus en plus présente dans le rapport des festivals occidentaux aux cinématographies du Sud global – relève d'un registre on ne peut plus militant.

En 1979, au moment où il termine *Le Troupeau* («*Sürü*»), le réalisateur kurde Yilmaz Güney a déjà une vingtaine de films à son actif. Condamné à plusieurs peines de prison depuis le début des années 1960 pour avoir fait de la propagande communiste et pour avoir soutenu des groupes révolutionnaires, il bénéficie en 1974 d'une amnistie. Cependant, peu de temps après, il est à nouveau condamné à dix-neuf ans de prison pour le meurtre d'un magistrat⁶⁹. Son film, qui «ne fait pas l'unanimité dans son pays»⁷⁰, comme l'écrit par euphémisme l'Agence télégraphique suisse, parvient au Tessin par des voies mystérieuses. L'organisme de promotion du cinéma turc à l'étranger (Film San) a en effet expliqué au FFL qu'«il n'existe pas dans notre pays de films dignes d'être exhibés à votre Festival»⁷¹, alors que *Sürü* a déjà été projeté à la Berlinale.

Cette situation met l'ambassade suisse à Ankara dans une position délicate⁷², surtout lorsque *Le Troupeau* obtient le Léopard d'or et une mention spéciale du jury pour son scénario, ainsi que différentes mentions de la part du jury œcuménique et du jury des femmes. Constatant que ces récompenses ne sont pas évoquées par la presse nationale, l'ambassadeur suisse en Turquie conclut qu'il s'agit d'«un film de nature à embarrasser plutôt qu'à flatter les autorités turques»⁷³. Ce contexte politique conditionne largement la manière dont est reçue et analysée l'œuvre que Yilmaz Güney a

⁶⁸ «L'alibi del Terzo Mondo non deve servire da canale per ideologie». GIRARDI Gigi, «Il Festival di Locarno esce dalla crisi direttoriale e punta deciso al rilancio», *Eco di Locarno*, 25.02.1978, p. 3.

⁶⁹ Cette succession de condamnations cause une grande confusion dans la presse suisse et internationale, qui ne sait plus exactement quelles peines relèvent vraiment de la répression politique.

⁷⁰ ATS, «Le Grand Prix du Festival de Locarno à un film turc», *Nouvelliste et Feuille d'Avis du Valais*, 13.08.1979, p. 13.

⁷¹ Cin, CSL008, B8: Film San (Union des artistes turcs) au FFL, 30.07.1979.

⁷² AFS, E2023A#1991/39#2483: ambassade suisse à Ankara au DFAE, 22.10.1979.

⁷³ AFS, E2023A#1991/39#2484: ambassade suisse à Ankara au DFAE, 05.09.1979.

coréalisée depuis sa cellule. Décrit comme une spectaculaire fresque sur les contradictions d'une Turquie archaïque et féodale face à l'avènement d'une société moderne et urbaine, le film est dépeint comme « dur » et « rugueux », mais aussi « magnifique ». *Le Troupeau* est donc célébré à Locarno pour sa dénonciation de la condition des femmes en Turquie et sa défense des cultures nomades menacées de disparition.

Son couronnement est hautement politique puisqu'il n'est, comme l'écrit Claude Chuard dans *La Liberté*, « cinématographiquement pas un chef-d'œuvre absolu »⁷⁴. Relevant le caractère archaïque du cinéma kurde, la critique suisse salue surtout, à l'instar de Micheline Landry-Béguin, l'efficace critique sociale proposée par le film : « C'est mal filmé, mal éclairé, mal sonorisé, mal monté, mal étalonné, mal presque tout. Mais cela n'a aucune importance. Car le sujet, et plus encore le ton, la force tranquille de ce film courageux effacent ces défauts. »⁷⁵ Compte tenu de l'annulation du festival d'Antalya à la suite du coup d'État du 12 septembre 1980 en Turquie, le FFL contribue grandement à la renommée internationale de Yilmaz Güney, trois ans avant qu'il ne reçoive la Palme d'or à Cannes pour son avant-dernier film *Yol*, *la Permission*.

Cet épisode génère un certain nombre d'attentes envers le cinéma turc, dont la « découverte » en Occident conditionne son interprétation « à la lumière des paradigmes familiers »⁷⁶. En 1980, *Sur une terre fertile* (« *Bereketli topraklar üzerinde* ») d'Erden Kiral, suscite donc énormément de déception. Dépeignant les difficiles conditions de vie en ruralité, il est reçu par la critique comme un documentaire triste, dépourvu des qualités artistiques qui conféraient à *Sürü* sa force épique. En 1982, Christian Zeender ironise même au sujet d'un autre film turc – *Cheval, mon cheval* (« *At* ») d'Ali Özgentürk – en écrivant qu'il est « contemplé avec satisfaction par tous ceux qui se piquent de tiers-mondisme. Pensez donc : un film tourné dans une dictature militaire, dont l'auteur est en prison »⁷⁷.

À Locarno comme à Fribourg, le public helvétique entre de plus en plus souvent en contact avec des cinématographies qui lui sont inconnues, et dont il ne maîtrise pas forcément les contextes culturels et politiques. Les organisateur·rices invitent donc toujours plus de personnalités venues

⁷⁴ CHUARD Claude, « Trente-deuxième festival du film de Locarno », *La Liberté*, 13.08.1979, p. 3.

⁷⁵ LANDRY-BÉGUIN Micheline, « Après le 32^e Festival international du film de Locarno », *L'Impartial*, 18.08.1979, p. 2.

⁷⁶ « *In the light of familiar paradigms* ». STRINGER Julian, *Regarding Film Festivals*, thèse de doctorat à l'Université d'Indiana, 2003, p. 64.

⁷⁷ ZEENDER Christian, « Un film suisse sort du lot », *Gazette de Lausanne*, 13.08.1982, p. 11.

d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine pour siéger dans les jurys du FFL (voir p. 330 sqq) et pour participer à la documentation produite à propos de leur pays d'origine. Les milieux cinéphiles, qui se félicitent de ces contributions au développement d'une culture cinématographique en Suisse, peinent pourtant à dépasser leurs propres horizons d'attente, qui restent très occidentalocentrés.

Le cave se rebiffe

Malgré un certain nombre de «découvertes» et d'améliorations organisationnelles au début des années 1980 – en particulier à la Morettina⁷⁸ –, le festival de Locarno perd beaucoup de son prestige sur la scène internationale. Attirant surtout un public helvétique, son intérêt se situe plutôt dans ses sections parallèles, non compétitives, plébiscitées par des cinéphiles qui estiment qu'un festival ne doit pas «être absolument tourné vers l'exclusivité et la nouveauté»⁷⁹. Au Tessin commence à se faire ressentir une certaine résignation face à l'agonie d'un événement qui a peut-être fait son temps. Pour remédier à ce manque de dynamisme et d'attractivité, une idée fait son chemin : celle de doter la manifestation d'un directeur qui ne serait pas qu'un simple coordinateur, mais qui lui donnerait une orientation artistique claire. Le premier à défendre cette option n'est autre que Jean-Pierre Brossard lui-même...

Dans une interview accordée à *Cinébulletin* – nouvelle revue et plateforme des débats animant les milieux du cinéma en Suisse –, le directeur, qui explique avoir accepté la direction du festival presque à contrecœur, revient sur «la tâche ingrate» qui lui a été confiée⁸⁰. Se plaignant d'un manque de moyens pour faire correctement son travail, il commet un crime de lèse-majesté en suggérant que le FFL puisse déménager «dans un lieu plus accueillant»⁸¹. Ne cachant pas sa frustration, Jean-Pierre Brossard propose de s'inspirer du modèle créé par Ulrich Gregor au Forum de Berlin pour restructurer la commission de sélection autour «d'un seul homme, qui donnerait ainsi un ton propre à la manifestation [car] les grands festivals ou les grandes manifestations, rencontres, etc., sont souvent marqués d'une personnalité qui s'engage à fond»⁸².

⁷⁸ Celle-ci est rendue accessible grâce à des bus-navettes et elle est dotée d'une climatisation, d'un bar correctement approvisionné ainsi que d'une décoration plus chaleureuse.

⁷⁹ ARNAUD Catherine, «Locarno», *La Revue du cinéma/Image & Son* 366, 1981, p. 140.

⁸⁰ ANDROMEDA Gisèle, «Jean-Pierre Brossard», *Cinébulletin* 70/71, 1981, p. 6.

⁸¹ ANDROMEDA Gisèle, «Jean-Pierre Brossard»..., p. 8.

⁸² *Idem*.

Cet entretien est extrêmement mal reçu à Locarno, qui frémit encore au souvenir des emportements de Moritz de Hadeln. Rappelant les désaccords qui ont causé le départ du précédent directeur, la presse tessinoise craint un coup d'État à la tête du festival. Les membres de la commission de sélection, désavoués publiquement, estiment que Jean-Pierre Brossard contrevient «aux règles élémentaires de solidarité»⁸³. Le président du FFL recadre alors le directeur par voie de presse et assure que son potentiel départ ne provoquerait aucune crise majeure. Jugeant son interview inopportune, Raimondo Rezzonico rappelle à Brossard son devoir de collégialité. Loin de fléchir, celui-ci se dit prêt à garder son poste à condition de redéfinir son cahier des charges⁸⁴.

Après plusieurs échanges, moult quiproquos et de multiples offres de service⁸⁵, Jean-Pierre Brossard annonce son départ en interne début septembre 1981⁸⁶. Nommé délégué culturel de la ville de La Chaux-de-Fonds, il fait durer l'incertitude pendant plusieurs jours en affirmant vouloir continuer de travailler à temps partiel pour le festival⁸⁷ :

«Il serait “fâcheux” pour le festival de Locarno que mon nom “disparaisse” en 1982, car la nouvelle bonne réputation de la manifestation est également beaucoup liée à mon nom, et si je pouvais trouver une solution pour maintenir la liaison, cela serait certainement beaucoup mieux pour tous.»⁸⁸

Poussé vers la sortie, il annonce sa démission au président le 21 septembre 1981⁸⁹. Le FFL semble alors prêt à quitter le purgatoire auquel il était condamné depuis plusieurs années. Mais, à l'ouest de la Suisse, un frisson secoue les milieux cinéphiles : «Son départ pourrait [...] marquer la fin de la présence romande à la tête de ce festival et l'arrivée, proportionnelle, de la Suisse alémanique.»⁹⁰

⁸³ ASCT, 3.1.15, V19 : F. Fumagalli à J.-P. Brossard, 17.08.1981.

⁸⁴ ASCT, 3.1.15, V19 : J.-P. Brossard à R. Rezzonico, 24.08.1981.

⁸⁵ ASCT, 3.1.15, V19 : R. Rezzonico à J.-P. Brossard, 14.09.1981.

⁸⁶ ASCT, 3.1.15, V19 : J.-P. Brossard aux membres de la commission artistique, 04.09.1981.

⁸⁷ ASCT, 3.1.15, V19 : R. Rezzonico à D. Streiff, 09.09.1981.

⁸⁸ ASCT, 3.1.15, V30 : rapport de J.-P. Brossard sur le festival de Venise, 18.09.1981.

⁸⁹ ASCT, 3.1.15, V19 : J.-P. Brossard à R. Rezzonico, 21.09.1981.

⁹⁰ CHUARD Claude, «Festival du film de Locarno : prochaine démission du directeur», *La Liberté*, 09.09.1981, p. 3.

B. Happy end ? (1982-1991)

« Les années 1970 étaient les années de la polémique et les années 1980 ne l'étaient plus vraiment. »⁹¹

Le gen(d)re idéal

Au Tessin, où l'on veut à tout prix éviter qu'une ville alémanique ne récupère l'événement après plusieurs éditions en demi-teinte, l'enjeu consiste – encore et toujours – à éviter une crise de succession. Assez rapidement, il est décidé de confier à nouveau ses responsabilités artistiques au directeur, et de repourvoir le poste en interne. Le nom de David Streiff (*1945), déjà pressenti en 1979, s'impose rapidement. Directeur du Centre suisse du cinéma de 1973 à 1977 après avoir réalisé une thèse à l'Université de Vienne, ce trentenaire a été l'une des chevilles ouvrières de la restructuration du festival depuis 1978 (voir pp. 347-348). Succédant à la personnalité clivante de Jean-Pierre Brossard, cet intellectuel discret fait consensus.

Ex-collaborateur de Pro Helvetia, le Zurichois offre des gages de sérieux à ses partenaires alémaniques – notamment Alex Bänninger – et aux « représentants de la presse spécialisée au-delà du Gothard »⁹². Préférant les jeans au costume-cravate, son profil d'historien de l'art « fin, sensible, intelligent, délicat » rassérène les milieux cinéphiles romands⁹³. De plus, vivant en Italie et travaillant avec des Tessinois-es depuis plusieurs années, David Streiff connaît bien les enjeux liés à l'*italianità* du canton. Après avoir été nommé à l'unanimité⁹⁴, il commence par rassurer les organisateur-rices en annonçant vouloir résider à Locarno en amont et en aval du festival, une question épineuse depuis les directions non tessinoises du couple de Hadeln et de Jean-Pierre Brossard⁹⁵. Même si cette promesse est un vœu pieux, il apparaît très vite que son absentéisme est surtout causé par ses voyages de sélection à l'étranger, et non par sa réticence à vivre au Tessin. De plus, ses allers-retours lui permettent de tisser des liens personnels avec les hôteliers locarnais lors de ses séjours au sud du Gothard.

⁹¹ « Die 1970er waren die Jahre der Polemik und die 1980er Jahre waren das eigentlich nicht mehr ». Entretien avec D. Streiff, 19.08.2021.

⁹² ASCT, 3.1.15, C14 : PV du comité exécutif du FFL, 21.07.1982.

⁹³ LANDRY Freddy, « "Cinébulletin" : nouveau départ après une crise », *L'Impartial*, 01.10.1982, p. 9.

⁹⁴ ASCT, 3.1.15, V19 : PV du comité exécutif du FFL, 09.10.1981.

⁹⁵ ASCT, 3.1.15, V19 : rapport du président au comité exécutif du FFL, octobre 1981.

Ainsi, son arrivée se fait « en toute douceur, presque en pantoufles, sans soulever de polémique »⁹⁶, tant il parvient à gagner rapidement la confiance des principaux partenaires du festival. Rétrospectivement, il estime :

« Le fait que je sois suisse alémanique était évidemment un atout. J'ai pu approcher et convaincre plus facilement que mes prédécesseurs romands l'importante clientèle alémanique [...]. Mais ce qui a été déterminant, c'est que, grâce à mon activité de directeur [du Centre suisse du cinéma], je connaissais toute la scène cinématographique suisse : non seulement les cinéastes [...], mais aussi les propriétaires de salles, les distributeurs et les critiques de cinéma [...] c'est-à-dire ceux qui se battaient pour un cinéma libre et qui défendaient le cinéma d'auteur ou le cinéma d'art et essai. »⁹⁷

Son arrivée convainc également les autorités fédérales, qui, après plusieurs années d'austérité, revoient enfin à la hausse leurs dépenses en matière de cinéma et acceptent toutes les demandes de subventions de la direction en vertu de sa « sérieuse volonté d'améliorer le festival »⁹⁸. Il est désormais d'usage pour le chef du Département fédéral de l'intérieur (DFI) d'être invité au FFL « pour créer une atmosphère de sympathie » entre Berne et Locarno⁹⁹. Les dirigeant-es des principaux festivals internationaux de cinéma en Suisse (Locarno, Nyon, Les Diablerets et Vevey) se réunissent aussi pour la première fois avec des représentant-es du Centre suisse du cinéma, de Pro Helvetia, de la section culture du DFAE et de la Commission de coordination pour la présence de la Suisse à l'étranger. Tout indique une volonté (et une capacité) accrue de la Confédération de soutenir les organisations cinématographiques suisses.

Cette situation oblige les organisateur-rices du festival de Locarno à réfuter l'idée selon laquelle l'outre-Gothard aurait pris l'ascendant sur la manifestation. En effet, la méfiance de la presse régionale à l'encontre de ce rapprochement avec Berne illustre à quel point plane encore sur la Piazza Grande « l'ombre hégémonique de la Suisse alémanique, ressentie par beaucoup comme une puissance quasi colonisatrice »¹⁰⁰. Chiffres à l'appui, le

⁹⁶ ASCT, 3.1.15, C14 : PV du comité exécutif du FFL, 01.12.1981.

⁹⁷ « *Sicher war es willkommen, dass ich Deutschschweizer bin. Ich konnte die grosse [...] deutschweizer [Clientèle] leichter erreichen und bewerben als meine welschen Vorgänger. [...] Aber entscheidend war, dass ich durch meine Tätigkeit als Leiter des [Schweizerischen Filmzentrums] die ganze Schweizer Filmszene kannte: nicht nur die Filmemacher, [...] sondern auch jene Kinobesitzer, Verleiher und Filmjournalisten, [...] also jene, die fürs freie Filmschaffen kämpften und das Autorenkino bzw. das Cinéma d'Art et Essai [...] pflegte* ». Échanges d'emails avec D. Streiff, 14.04.2021.

⁹⁸ ASCT, 3.1.15, K9 : Office fédéral de la culture au FFL, 12.03.1982.

⁹⁹ ASCT, 3.1.15, V19 : FFL à H. Hürlimann, 15.06.1982.

¹⁰⁰ PHILBERT Bertrand, « Divorce à la Tessinoise », *Cinématographe* 81, 1982, p. 73.

président Raimondo Rezzonico rappelle alors dans la *Gazzetta ticinese* que le soutien financier apporté par l'administration fédérale (qui atteint presque 200 000 fr.) n'est pas plus important que celui fourni par ses partenaires tessinois, puisqu'il ne représente qu'un tiers de ses subventions : « Nous avons une voix plus puissante que celle des confédérés. »¹⁰¹

Au-delà l'origine du directeur, les rumeurs de germanisation du festival sont alimentées par le rôle décisif joué en 1982 par l'agence de communication bâloise GKG, qui le dote d'une nouvelle identité graphique. Cette stratégie marketing emploie des parties du corps du léopard – emblème de la manifestation – et utilise par métonymie ses couleurs iconiques (le noir et le jaune). Elle s'étend non seulement aux documents officiels du FFL et à son *merchandising*, mais aussi à tout l'espace public locarnais (vitrines des commerces et des restaurants, panneaux de signalisation, bancs publics, frontons des bâtiments) pendant les festivités. Souhaitant « soigner particulièrement [leurs] *public-relations* »¹⁰², les organisateur-rices décident par ailleurs, après avoir constaté une perte de popularité en Romandie¹⁰³, de convier une délégation de journalistes francophones au Tessin et d'intégrer le journaliste Jacques Pilet (fondateur de *L'Hebdo*) au comité exécutif et à la commission de sélection.

La forte médiatisation générée par ces campagnes publicitaires permet à David Streiff de bien faire connaître ses sensibilités et ses ambitions pour la manifestation. À l'instar de ses prédécesseurs, il affirme vouloir poursuivre la voie ouverte par Vinicio Beretta dans les années 1960 en profilant toujours plus Locarno comme une « plateforme de lancement de jeunes réalisateurs et [un] lieu de découverte de nouveaux talents »¹⁰⁴. Loin de réinventer la roue, Streiff démontre, en se focalisant sur des cinéastes peu connus et des cinématographies émergentes, que cette orientation précédemment controversée ou impopulaire fait désormais partie des atouts du FFL, quelle que soit l'expression employée dans les médias pour désigner le « cinéma non installé » ou les « films marginaux » qu'il met à l'honneur¹⁰⁵.

¹⁰¹ « Abbiamo una voce più autorevole dei confederati ». LAFRANCHI Enrico, « Oggi non esiste più regionalismo nei confronti del Festival del Cinema », *Gazzetta ticinese*, 03.08.1982, p. 9.

¹⁰² ASCT, 3.1.15, C14 : PV du comité exécutif du FFL, 03.02.1982.

¹⁰³ Dans ses réponses à un formulaire d'évaluation, Roland Cosandey (historien et critique de cinéma), fait par exemple partie de ceux qui écrivent : « Quoi qu'en pensent les publicitaires, un "produit" comme le festival ne se "marketise" pas comme un vêtement ou un aliment. » ASCT, 3.1.15, V30 : réponses de R. Cosandey au questionnaire du FFL, 1981.

¹⁰⁴ ATS, « Un retour aux sources », *Nouvelliste et Feuille d'Avis du Valais*, 13.07.1982, p. 27.

¹⁰⁵ WAEGER Gerhart, « Locarno 82 », *Cinébulletin* 81/83, 1982, p. 5.

Le directeur, qui a fait quelques années auparavant de la Tribune libre l'un des fleurons de Locarno, affirme cependant ne pas vouloir « organiser un festival pour les fanatiques »¹⁰⁶, ni apparaître comme le « festival des pauvres », une expression qui fait florès à l'étranger depuis la fin du festival de Porretta Terme¹⁰⁷. Il rassure ainsi quiconque craindrait un retour à la radicalité des années Bianconi-Buache. Si la commission de sélection refuse dans un premier temps d'utiliser l'expression de « films d'auteur » pour qualifier les œuvres au programme – préférant parler de « cinéma produit hors des structures industrielles »¹⁰⁸ –, cette dénomination largement remise en question dans les années 1970 s'impose à nouveau dans le discours médiatique¹⁰⁹. Lors de ses prises de parole publiques, David Streiff accole de plus en plus systématiquement à Locarno ce qualificatif qui n'était pas employé par ses prédécesseurs. Même si un symposium consacré à ce concept est organisé au Monte Verità (un lieu de tourisme et de création alternatif devenu un centre culturel cantonal)¹¹⁰, aucune définition précise n'est donnée à la nouvelle formule du FFL, désormais reconnu comme un « festival d'auteurs »¹¹¹.

À l'international, la notion de cinéma d'auteur renvoie à des films généralement soutenus par des fonds publics (ou à des productions indépendantes circulant dans des circuits spécialisés) destinés à un public de niche. Pour Michel Serceau, il se situe à mi-chemin entre le cinéma expérimental (formaliste) et le cinéma militant (idéologue), comme « lieu d'un équilibre, d'un consensus entre la tentation de l'art et la nécessité du discours ou du message »¹¹². Ce registre est donc intimement associé à la culture cinéophile « promue par les ciné-clubs, les cinémathèques, les salles de cinéma d'art et d'essai »¹¹³. Sa mise à l'honneur au Tessin entérine-t-elle pour autant la victoire des milieux cinéphiles dans la construction d'un espace autonome à Locarno, ou démontre-t-elle plutôt que le FFL a trouvé un point d'équilibre ?

¹⁰⁶ Introduction de la commission artistique au catalogue de l'édition 1982 du FFL, p. 5.

¹⁰⁷ ASCT, 3.1.15, V27 : rapport du président au comité exécutif du FFL, 03.06.1982.

¹⁰⁸ ASCT, 3.1.15, V27 : PV de la commission artistique du FFL, 29.09.1982.

¹⁰⁹ BERNAS Steven, *L'auteur au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 266-267.

¹¹⁰ Cette rencontre réunit en 1987 les critiques Gideon Bachmann, Serge Le Péron (*Cahiers du cinéma*), Guy-Patrick Sainderichin (*Libération*), Martin Schaub (*Tages Anzeiger*), les réalisateurs Michael Powell et Markus Imhoff, ainsi que le chef monteur Georg Janett.

¹¹¹ LEISER Marcel, « Festival de Locarno », *Journal du Jura*, 22.06.1990, p. 28.

¹¹² SERCEAU Michel, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 104.

¹¹³ « Promoted at cine-clubs, film archives, art house film theatres ». MAULE Rosanna, *Beyond Auteurism. New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*, Bristol ; Chicago, Intellect, 2008, p. 14.

Autrefois porte-étendard de la liberté artistique des cinéastes, la notion de cinéma d'auteur se transforme en une étiquette commerciale. En se positionnant comme des *tastemakers* catégorisant les films et les cinéastes relevant du bon goût cinéophile, les festivals ne font pas que consacrer les œuvres, mais ils contribuent à leur propre légitimation¹¹⁴. Avec l'arrivée à sa tête de David Streiff, le FFL entre ainsi dans une nouvelle ère : celle de la communication. Cette expression ne renvoie pas seulement aux éléments publicitaires qui permettent à la manifestation de se faire (re)connaître en tant que marque. Elle concerne également ses capacités à échanger et à collaborer avec ses partenaires des trois régions linguistiques de la Suisse, et avec les différents secteurs du marché du film. Un processus en somme très politique.

Ainsi, l'ère Streiff est la première direction à ne pas être minée par des controverses à répétition. Le principal incident qui émaille cette période est le refus par le jury international d'attribuer en 1982 des prix aux films en compétition, un choix appuyé par trois des cinq juré-es : le réalisateur Jerzy Skolimowski, la réalisatrice Judit Elek et surtout le producteur Daniel Toscan du Plantier. Ceux-ci motivent leur décision par la trop grande hétérogénéité des œuvres au programme, qui est pourtant le propre d'un festival. Les deux autres membres du jury (le critique Sandro Zambelli et le réalisateur Markus Imhoff), qui trouvent cela injuste, se plient néanmoins à la volonté de Toscan du Plantier¹¹⁵. Rétrospectivement, selon Streiff, « il s'agissait d'une tentative de prise de pouvoir » du directeur général de la Gaumont, qui faisait pression sur Skolimowski et Elek, dont il a coproduit les films : « Il s'est avéré qu'il n'était pas là par intérêt cinéphilique, mais pour convaincre Rezzonico de se débarrasser de moi et d'accepter un directeur de son choix, ce qui aurait donné à Locarno toutes sortes de grosses productions qui n'auraient pas pu trouver leur place à Cannes et à Venise. »¹¹⁶

Ce coup d'éclat est dénoncé par la presse helvétique, qui trouve malvenue l'idée de confier la présidence du jury à un représentant du cinéma commercial contre lequel s'est construit le FFL. En quelque sorte, le directeur pêche par excès de tolérance. La direction convoque alors un jury improvisé (composé

¹¹⁴ JOHNSON Rachel, *Film Festivals, Ideology and Italian Art Cinema. Politics, Histories and Cultural Value*, Londres, Routledge, 2025, pp. 72-74.

¹¹⁵ IMHOFF Markus, « Dessous et conséquences d'une partie de poker très tortueuse », *Cinébulletin* 84/85, 1982, p. 7.

¹¹⁶ « Hier ging es um einen Versuch einer Machtübernahme durch Gaumont. [...] Im Lauf der Woche zeigte sich, dass er nicht aus cinephilem Interesse hier war, sondern um Rezzonico zu überzeugen, mich in die Wüste zu schicken und einen Direktor seiner Wahl anzunehmen, was Locarno alle möglichen grossen Produktionen beschert hätte, die in Cannes und Venedig keinen Platz finden könnten ». Échanges d'emails avec D. Streiff, 14.04.2021.

des critiques Martin Schaub, Alberto Farassino et Karsten Witte) qui octroie, grâce à un donateur anonyme (qui n'est autre que le directeur général de la Société suisse de radiodiffusion et télévision Leo Schürmann), un prix de 10 000 fr. Plusieurs critiques romand·es attribuent cet échec à « une nouvelle commission artistique qui s'alémanise toujours plus »¹¹⁷. En fait, cet incident marque surtout la fin d'une période, comme un dernier soubresaut des luttes politiques et des rapports de force qui ont façonné Locarno. Il révèle aussi que son retour en grâce au sein du circuit des festivals suscite des convoitises en Europe.

Young, Wild & Free

Au début des années 1980, malgré l'enthousiasme suscité par la direction artistique de David Streiff, la revitalisation du festival de Venise, dont le retour à la forme compétitive accompagne à la fois l'essor du cinéma d'auteur européen et des blockbusters hollywoodiens, fait de l'ombre au FFL. Dans un contexte de nouvelle guerre froide relancée par l'invasion soviétique en Afghanistan et l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan, la coexistence entre les productions états-uniennes et soviétiques attire à nouveau l'attention des médias sur des festivals comme celui de Berlin. Plusieurs délégations des régimes socialistes (et participant·es des pays du Sud) ont en effet quitté quelques années plus tôt la manifestation pour protester contre des films traitant de la guerre du Vietnam (*The Deer Hunter* [« Voyage au bout de l'enfer »] de Michael Cimino et *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola).

À Locarno, les États-Unis suscitent un intérêt renouvelé. Ce regain de popularité s'observe quantitativement, puisque les films états-uniens retrouvent presque la même importance (environ 15 %) au programme que dans les années 1950 (voir p. 321). Sur le plan qualitatif, cette résurgence est assurée par de jeunes cinéastes indépendant·es comme Kathryn Bigelow, Spike Lee et Jim Jarmusch, qui viennent présenter leurs premiers films en compétition : *The Loveless* (programmé sous le nom de *Breakdown*) en 1981, *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* en 1983, et *Stranger than Paradise* en 1984. Les audaces des réalisateur·rices états-unien·nes suscitent parfois des réactions virulentes. En 1990, un an après l'accueil mitigé réservé au *Sailor et Lula* (« *Wild at heart* ») de David Lynch – jugé trop tape-à-l'œil, violent et scabreux –, le thriller érotique *Étrange Séduction* (« *The Comfort of*

¹¹⁷ CHUARD Claude, « Coup d'éclat ou vague de fond ? », *La Liberté*, 21.08.1982, p. 21.



La programmation éclectique sur la Piazza Grande attire un public de plus en plus nombreux sous la direction de David Streiff (ici en 1991).

© Locarno Film Festival.

Strangers») de Paul Schrader recueille les sifflets de l'assemblée. Plus encore, *Henry, portrait d'un serial killer* («*Henry: Portrait of a Serial Killer*») de John McNaughton, est descendu en flèche par la critique, qui s'émeut de la complaisance d'une œuvre malsaine et voyeuriste.

Quant à la production est-européenne, elle suscite l'admiration pour sa critique féroce des techniques d'endoctrinement et des restrictions des libertés des régimes autoritaires. Entre 1982 et 1987, ce sont surtout la Hongrie et la Pologne (qui produisent 60 % des « films de l'Est » au programme du FFL) qui s'y font remarquer ; du *Mephisto* d'István Szabó (racontant l'ascension d'un comédien allemand sous le nazisme) au cinéma de l'inquiétude morale (et de ses héritiers) qui accompagne le mouvement *Solidarność* puis l'état de siège de 1981 à 1983. Ensuite, la *glasnost* fait émerger de nouvelles productions telles que *Valse accidentelle* de Svetlana Proskourina («*Sloutchaïny vals*», Léopard d'or en 1990) ou *Nuage-paradis* («*Oblako-raï*») de Nikolai Dostal

(Léopard d'argent en 1991), acclamées à Locarno comme autant de témoignages sur l'absence de perspectives d'avenir en URSS. La *perestroïka* permet également aux organisateur·rices de faire redécouvrir au public des cinéastes soviétiques tels que Kira Mouratova (1988) ou Lev Koulékhov (1990) à travers des rétrospectives très suivies. En 1990, la section « Films interdits des années 60 » revient plus largement sur des œuvres censurées à l'Est (RDA, Roumanie, Tchécoslovaquie, Bulgarie, URSS)¹¹⁸. Toutes sont analysées au prisme de leur discours critique comme *Alouettes, le fil à la patte* (« *Skřivánci na niti* ») de Jiří Menzel, désigné comme un « pamphlet virulent sur la non-tolérance dans la soi-disante [sic] société socialiste que l'on voulait construire »¹¹⁹.

En revanche, le début des années 1990 n'est pas vraiment marqué par la « découverte » de nouvelles cinématographies d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique latine, puisque ce sont essentiellement des pays déjà connus du public comme le Mexique, l'Inde, le Brésil et l'Argentine, qui figurent au programme du FFL. Les régions qui suscitent un nouvel intérêt de la commission de sélection sont de petits États tels que l'Irlande ou le Danemark, davantage que les pays du tiers-monde. Néanmoins, David Streiff devient l'un des premiers directeurs de festival occidental à faire cohabiter au programme la cinquième génération de réalisateur·rices de Chine continentale (en particulier Chen Kaige avec *Terre jaune* [« *Huáng Tǔdì* »] en 1984), et la Nouvelle Vague taïwanaise (et ses cinéastes tels que Hou Hsiao-Hsien ou Edward Yang).

En 1989, le palmarès du festival de Locarno annonce finalement la place d'honneur qui sera réservée au cinéma asiatique durant toutes les années 1990. La grande majorité des prix sont décernés à *Où est la maison de mon ami ?* (« *Khāneh doust kojāst ?* ») d'Abbas Kiarostami et à *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'Est ?* (« *Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun* ») de Yong-Kyun Bae. Ce dernier est unanimement salué comme une œuvre contemplative, dont l'hermétisme séduit bien au-delà du public friand d'expériences zen et new age¹²⁰. Mal reçu à Cannes, ce long-métrage distribué par Trigon-Film (voir note 58, p. 269 et notice en p. 356) connaît un énorme succès dans les salles après sa diffusion à Locarno, en attirant presque

¹¹⁸ Des films victimes de la censure ont été montrés dès 1987 à la Berlinale, qui devance Locarno comme lieu de redécouverte du cinéma de l'Est (JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Nicolai, 2000, pp. 335-338). À noter également l'organisation en 1990 à Venise d'une rétrospective consacrée au cinéma soviétique d'avant le réalisme socialiste, pensée en binôme avec le programme mis en place un an plus tard à propos du cinéma américain pré-Code Hays.

¹¹⁹ BROSSARD Jean-Pierre, « À Locarno 90 : à l'Est toute ! », *L'Impartial*, 04.08.1990, p. 19.

¹²⁰ GREEN Ronald S., *Buddhism Goes to the Movies*, Londres, Routledge, 2013, pp. 88-104.

100 000 spectateur-rices en Suisse¹²¹. Son rythme méditatif et la beauté de ses paysages contribuent grandement à sa réputation, puisque la dimension esthétique de « films du tiers-monde » aussi différents que *Le Sorgho rouge* («*Hóng Gāoliáng*») de Zhang Yimou ou *Le Collier perdu de la colombe* («*Tawk al hamama al mafkoud*») de Nacer Khemir concentre la majorité des louanges qui leur sont adressées, un peu à la manière des reportages du *National Geographic*.

À plusieurs titres, *Bodhi-Dharma* incarne la nouvelle dynamique du FFL, qui donne une seconde chance à des œuvres déjà présentées dans d'autres festivals et qui vise, à travers la programmation d'un long-métrage, à « faire découvrir une région éloignée et méconnue »¹²². Pour David Streiff, le cinéma permet de saisir la réalité de pays extra-occidentaux et de faire connaître par exemple « la culture arabe ou [les] pensées intimes du Japon »¹²³. Cette tendance à rechercher dans des fictions une dimension documentaire fait dissenter les critiques sur la condition féminine au Maroc à travers *Badis* de Mohamed Abderrahaman Tazi, ou sur la corruption en Inde par le biais de *Catastrophe* («*Halodhia Choraye Baodhan Khai*») de Jahnu Barua. Ce dernier remporte deux prix dont la critique précise, tout comme pour *Le Troupeau* (voir pp. 271-272), qu'ils récompensent davantage sa dimension politique que ses qualités formelles.

Les « films du tiers-monde » continuent donc à être envisagés à travers un prisme eurocentrique. L'organisation en 1989 d'une Semaine africaine (qui contribue à l'appréhension du continent comme un tout homogène alors que cette section est d'habitude réservée à des cinématographies nationales) trahit cette persistance. Certains commentateurs s'émeuvent d'y découvrir que l'Afrique n'est pas entièrement rurale, tout en mettant à distance leurs propres préjugés en précisant que « les thèmes abordés par les films africains à Locarno peuvent sembler banals, trop simples, voire insignifiants aux yeux des Occidentaux, alors qu'ils revêtent une importance considérable, en termes de lutte, de modèle et d'espoir »¹²⁴. Au Tessin en particulier, la critique peine à dépasser les poncifs sur la fraîcheur et l'exotisme de longs-métrages comme

¹²¹ Entretien avec Martial Knaebel, 04.11.2025 ; LOH, « Weniger Kinoeintritte in der Schweiz », *NZZ*, 19.07.1991, p. 23.

¹²² BROSSARD Jean-Pierre, « Entre culture et tourisme », *L'Impartial*, 10.08.1991, p. 6.

¹²³ DUPLAN Antoine, « Ouvrir les fenêtres de l'âme », *L'Hebdo*, 22.08.1991, p. 61.

¹²⁴ « *I temi che le pellicole africane a Locarno possono all'occhio occidentale presentarsi scontati, troppo semplici, addirittura banali, mentre invece hanno un enorme significato, di lotta, di esempio, di speranza* ». DIGNOLA Matteo, « L'Africa presenta i suoi problemi, le sue speranze », *Libera Stampa*, 08.08.1989, p. 5.

Tilai d'Idrissa Ouedraogo, lui aussi présenté comme «un témoignage à la fois naturaliste et ethnographique sur une histoire tribale africaine typique»¹²⁵

Le FFL connaît néanmoins un repositionnement sur ces questions, puisqu'il refuse la proposition de la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) consistant à diviser la compétition entre les «pays développés» d'un côté, et les cinématographies émergentes de l'autre¹²⁶. Craignant qu'une telle dichotomie n'entraîne une «ghettoisation»¹²⁷, David Streiff renonce à toute catégorisation géographique au profit d'une compétition consacrée au «cinéma marginal de tous les pays»¹²⁸, dans une acception qui s'apparente au concept plus tardif de Sud global¹²⁹. Cette approche lui permet de visibiliser les populations immigrées ou marginalisées d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord avec des films tels qu'*Haitian Corner* de Raoul Peck, *Voyage vers l'espoir* («*Reise der Hoffnung*») de Xavier Koller, *Cheb* de Rachid Bouchareb ou même *Boyz n the Hood* de John Singleton.

Jugeant que trop d'importance a été accordée par le passé à l'origine des longs-métrages, l'approche du directeur contribue à mettre fin aux innombrables scandales et polémiques qui ont marqué l'histoire du festival. D'ailleurs, au même titre que les «films de l'Est» ou les «films du tiers-monde» – des dénominations dont la presse helvétique reconnaît désormais le caractère réducteur –, les œuvres traitant des questions de genre et de sexualité, toujours bien présentes au FFL dans les années 1980, ne suscitent plus de froncements de sourcils. Tout au plus, les programmeur·rices rencontrent quelques difficultés en s'ouvrant à un nouveau type de cinéma, et ce via une section intitulée TV Movies.

Cette initiative portée par le scénariste et producteur Gian Carlo Bertelli (1935-2017), qui génère un certain nombre de débats sur la définition et l'avenir du médium cinématographique, est éphémère (1983-1987). À travers elle, les organisateur·rices du FFL tentent de ne pas se laisser dépasser par le festival vidéo Viper de Bâle ou le VideoArt Festival créé à Locarno par un

¹²⁵ «Un rendiconto tra il naturalistico e l'etnografico di una tipica vicenda tribale africana». BORELLI Sauro, «Un'Africa cevra di esotismi nell'ultima opera di Ouedraogo», *Eco di Locarno*, 04.08.1990, p. 29.

¹²⁶ ASCT, 3.1.15, V21 : PV du comité exécutif du FFL, 01.10.1981.

¹²⁷ ASCT, 3.1.15, V21 : FFL à la FIAPF, 17.12.1982.

¹²⁸ ASCT, 3.1.15, V19 : FFL à la FIAPF, 26.08.1982.

¹²⁹ DIRLIK Arif, «Global South: Predicament and Promise», *The Global South* 1(1), 2007, pp. 12-23 ; BERGER Tobias, «The "Global South" as a Relational Category: Global Hierarchies in the Production of Law and Legal Pluralism», *Third World Quarterly* 42(9), 2021, pp. 2001-2017.

groupe de personnes indépendantes en 1980¹³⁰. La section TV Movies n'est pas que le fruit d'une concurrence, mais elle est aussi rendue possible par le nouveau règlement de la FIAPF, qui n'oblige plus les festivals à ne sélectionner que des films destinés aux salles de cinéma. Grâce à la conjonction de facteurs internes et externes, la pression se relâche autour du FFL, qui dispose de plus d'espace et de liberté pour promouvoir une vision plus ouverte du 7^e art.

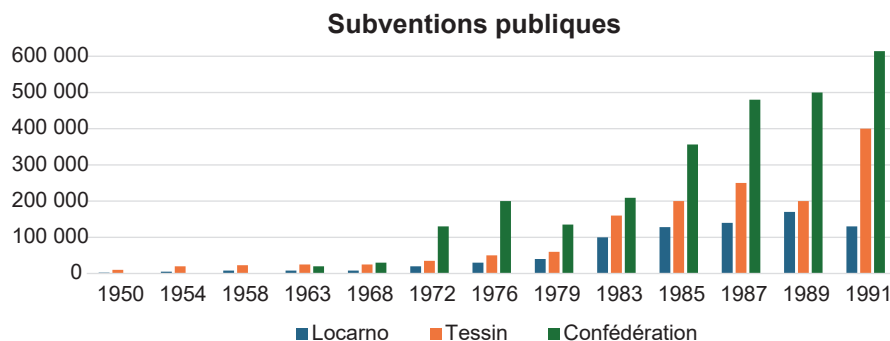
Le festival, en tant que manifestation touristique contrainte à rentabiliser les infrastructures de la Piazza Grande pendant dix jours, mais devant aussi contribuer au développement d'une culture cinématographique dans la région et en Suisse, est toujours soumis à différentes injonctions. Toutefois, celles-ci ne sont plus forcément contradictoires. Cinéma indépendant états-unien, films antitotalitaires de l'Est et nouveau cinéma chinois cohabitent de façon complémentaire. Presque quarante-cinq ans après sa création, le FFL se résout à ne pas trancher « entre une sincère volonté cinéphilique de la part de ses organisateurs, et un calcul trop directement économique (le tourisme) opéré par les autorités régionales de tutelle »¹³¹. Cette dualité s'incarne tout au long des années 1980 à travers la séparation géographique, temporelle et administrative du festival.

Small is beautiful

Entre 1981 et 1982, la fermeture des salles de cinéma du Kursaal, du Pax puis du Rialto contraint le FFL à se reposer uniquement sur le cinéma Rex (plus récent) pour diffuser dans le centre-ville un nombre croissant de films. Dos au mur, les dirigeant-es pérennisent l'usage de la Morettina comme lieu de projection, une solution qui devait au départ être provisoire et qui atteint donc rapidement ses limites. Cela est d'autant plus problématique qu'à partir de 1983, le programme du festival est scindé en deux : tous les films en compétition sont désormais projetés à la Morettina en après-midi – pour leur garantir une égalité des chances – tandis que la Piazza Grande est réservée en soirée aux œuvres déjà distribuées ou sélectionnées dans d'autres manifestations. Pendant que Cannes inaugure son nouveau palais des congrès, Locarno n'est pas près d'accueillir à nouveau le Marché du film

¹³⁰ BOVIER François et MEY Adeena (eds.), *Videoart Festival Locarno: A Prospective*, Lausanne ; Minusio, ECAL ; Elisario, 2019 ; BOVIER François et MEY Adeena, *Le VideoArt Festival Locarno*, Dijon, Presses du Réel, 2025.

¹³¹ LE PÉRON Serge, « Auteurs, où êtes-vous ? », *Cahiers du cinéma* 341, 1982, p. III.

Figure C. Évolution des subventions publiques accordées au FFL (en francs suisses)

réclamé par les exploitants et les distributeurs. Celui-ci se tient donc à Baden depuis deux ans¹³².

Malgré ces problèmes d'infrastructures, les années Streiff marquent une indéniable professionnalisation du festival. Parce que son directeur passe une large partie de l'année en prospection à l'étranger, la gestion administrative et technique du FFL est prise en main par un secrétariat général qui coordonne différents organes. Plusieurs d'entre eux, comme le service de presse, connaissent une progressive féminisation (voir p. 343). Cette réorganisation accompagne la croissance fulgurante du festival en matière de fréquentation, de budget et d'exposition médiatique.

En matière d'affluence, le nombre de spectateur·rices, qui augmente assez peu jusqu'aux années 1980, atteint à peine 20 000 personnes en 1982. Puis, dès l'année suivante, sa croissance est exponentielle : passant de 25 000 à 60 000 festivalier·ères entre 1983 et 1985, la fréquentation dépasse la barre symbolique des 100 000 visiteur·euses en 1989. Cette explosion est notamment permise par l'augmentation de la capacité de la Piazza Grande : de 2 500 spectateur·rices à la fin des années 1970, celle-ci passe à plus de 5 000, puis 8 000 personnes au milieu et à la fin des années 1980. Après un pic à presque 10 000, une jauge à 6 500 est fixée à partir de 1991 pour des raisons de sécurité. La progression est également alimentée par la réouverture

¹³² Le Marché est ramené à Locarno par Beki Probst en 1985, une propriétaire de cinémas à Berne et membre de la commission de sélection du FFL qui met en place en 1988 l'*European Film Market* de la Berlinale : elle le dirigera jusqu'en 2014.



Le FEVI lors d'une projection en 1999. © Locarno Film Festival.

des trois salles du cinéma Rialto en 1986, et surtout l'inauguration en 1988 du Palazzetto Fevi, une salle polyvalente disposant de 3 300 places assises¹³³.

Avec cette poussée de croissance, Locarno trouve sa place parmi les festivals de taille moyenne. Dans les médias, le directeur et le président insistent souvent sur sa qualité d'événement « à hauteur d'homme », sachant éviter les écueils du gigantisme¹³⁴. En privé, ceux-ci comparent régulièrement la manifestation à ses rivaux européens, dont les moyens sont trois à cinq fois supérieurs¹³⁵. Au début des années 1990, ils déplorent par exemple que le budget de Locarno ne culmine qu'à 3,5 millions de francs suisses, soit un tiers de celui de la Mostra de Venise¹³⁶. Toutes proportions gardées, les années 1980 marquent néanmoins un accroissement massif de ses ressources financières.

¹³³ En 1990, la rénovation du Kursaal participe également à cette dynamique.

¹³⁴ REZZONICO Raimondo, « La parole au président du Festival », catalogue de l'édition de 1985, p. 5.

¹³⁵ ASCT, 3.1.15, K9: R. Rezzonico à l'Office fédéral des affaires culturelles, 14.11.1982.

¹³⁶ AFS, E3010B#1998/156#128: FFL à l'Office fédéral de la culture, 03.03.1993.



La croissance du festival suscite des critiques à la fin des années 1980. Ici, un graffiti sur les murs de la Morettina s'en prend au « festival international de la consommation ». *L'Eco di Locarno* (11.08.1987, p. 21) précise que l'auteur-riche visait vraisemblablement le « consumérisme ». © La Regione.

Sous la direction de David Streiff (1982-1991), le budget du FFL franchit rapidement la barre du million (en 1984), puisqu'il passe en dix ans de 700 000 à 2 300 000 fr.¹³⁷ Même si 70 % de ses subventions proviennent du secteur public, cette décennie marque l'arrivée croissante de sponsors tels que Migros et Swissair, à hauteur de plusieurs dizaines de milliers de francs suisses¹³⁸. Les organisateur-rices s'enorgueillissent auprès du Département fédéral de l'intérieur de ces résultats, qu'ils présentent comme « la preuve des efforts réalisés par le Comité afin de ne pas surcharger de manière trop lourde les finances fédérales »¹³⁹. Ces succès reviennent avant tout au président Raimondo Rezzonico, au vice-président Aldo Torriani (responsable de la succursale locarnaise de l'Union des banques suisses ou UBS) (voir pp. 350-351) et à Marco Solari (voir pp. 353-354), des hommes d'influence insérés dans de nombreux réseaux politiques et économiques au Tessin et en Suisse alémanique. Le redressement et la consolidation du FFL en tant qu'institution culturelle suisse d'ampleur internationale passent donc aussi par son recours à des financements privés.

¹³⁷ ASCT, 3.1.15, V29 : PV du comité exécutif du FFL, 24.01.1984.

¹³⁸ Ces soutiens privés, qui s'élèvent à 130 000 fr. en 1987, grimperont surtout dans les années 1990, en atteignant un total de 750 000 fr. en 1992. AFS, E3010B#1998/156#128 : FFL à l'Office fédéral de la culture, 03.03.1993.

¹³⁹ *Idem.*

Ce virage n'est pas sans risque. Même si aucun logo d'entreprise n'est (initialement) toléré sur les écrans du festival, plusieurs organisations déplorent les choix de parrainage des dirigeant-es. Ces protestations concernent notamment UBS, qui devient le sponsor principal de Locarno et dont les liens avec l'Afrique du Sud sont dénoncés par des mouvements antiapartheid¹⁴⁰. De même, le soutien apporté au FFL par l'industrie du tabac (Philip Morris et Barclay) est contesté, en particulier par l'Association suisse des non-fumeurs¹⁴¹. Plusieurs de ces grandes sociétés sponsorisent des récompenses remises aux films en compétition¹⁴², dont les montants rivalisent sans peine avec les prix attribués jusque-là par des entités publiques¹⁴³. Constatant que « le public a un peu l'impression que le Festival est financé uniquement par UBS et Barclay », la direction tente de corriger le tir en communiquant sur le fait que « le soutien essentiel vient des autorités »¹⁴⁴. Quant au Léopard d'honneur (*Pardo d'onore*), il fait grincer des dents lors de sa création en 1989, puisque les 10 000 fr. qui l'accompagnent sont remis au compositeur (bien établi) Ennio Morricone.

Ces enjeux politiques, qu'on pourrait résumer par la formule « à grand pouvoir, grandes responsabilités », sont d'une nature différente que par le passé. Ils signalent à quel point le FFL acquiert une dimension nouvelle au sein du débat public. Chaque année, la présence du président de la Confédération et d'autres personnalités politiques de haut rang, souvent italiennes, renforce la médiatisation du festival. En 1989, il n'est donc pas surprenant qu'un militant du Groupe pour une Suisse sans armée choisisse de déployer, sous le regard de Jean-Pascal Delamuraz, une large banderole devant l'écran de la Piazza Grande. Ce happening en faveur d'une initiative populaire soumise à la votation quelques mois plus tard récolte les applaudissements de la foule, mais vaut à son protagoniste une arrestation musclée.

Désormais, ce sont davantage les succès que les échecs de Locarno qui engendrent les réactions les plus fortes. La portée politique des films au programme est quant à elle beaucoup moins commentée. Après plusieurs éditions mettant à l'épreuve les capacités des dirigeant-es à faire face à une

¹⁴⁰ AFS, E4320-05C#1995/234#629 : rapport de la police cantonale tessinoise, 30.09.1988.

¹⁴¹ AFS, E2023A#2003/421#2892 : *Associazione Svizzera non fumatori* à Flavio Cotti (chef du DFI), 30.07.1993.

¹⁴² Les prix remis par des entreprises privées comme Barclay (1988-1990), Philip Morris (1991-1993) et UBS (1994-1996) interviennent surtout au tournant des années 1980 et 1990.

¹⁴³ Après l'attribution d'un prix improvisé en espèces en 1982, la municipalité de Locarno décide d'octroyer chaque année une récompense pour attirer de jeunes réalisateur-rices : 10 000 fr. pour le premier prix, 5 000 fr. pour le deuxième, 3 000 fr. pour le troisième, et 2 000 fr. pour une mention du jury.

¹⁴⁴ ASCT, 3.1.15, MF63 : PV du comité exécutif du FFL, 21.11.1988.

affluence inédite¹⁴⁵, David Streiff réfléchit à freiner « artificiellement sa croissance »¹⁴⁶, pour ne pas devenir un « mega-Festival »¹⁴⁷. Démissionnaire en 1991, le directeur fait donc passer Locarno du « plus petit des grands » au « plus grand des petits » festivals internationaux de cinéma¹⁴⁸.

Tout est pardonné

À partir des années 1980, l'idée d'un déplacement du FFL dans une autre ville suisse, angoisse consubstantielle à la manifestation, disparaît totalement. Cette victoire s'explique par le fait que la manifestation, dont l'apport à l'économie locale est évalué entre 4 et 5 millions de francs suisses¹⁴⁹, n'est plus tiraillée entre les intérêts de ses différentes parties prenantes. Outre le fait que plusieurs autres manifestations participent à la festivalisation de la culture dans les années 1980 et 1990, l'industrie du tourisme tessinois évolue elle aussi. À l'instar du Monte Verità¹⁵⁰, le canton se transforme peu à peu en une terre d'artistes et une destination d'affaires, un processus au sein duquel Marco Solari joue un rôle central (à travers par exemple le développement de lignes aériennes par la compagnie Crossair)¹⁵¹. Ce dernier entretient des liens étroits avec le journaliste politique Frank A. Meyer, membre de la direction générale du groupe de médias Ringier, qui organise lors du festival de Locarno des « dîners républicains » mettant en relation des politicien·nes, des intellectuel·les et des artistes. Dans ce contexte, la Piazza Grande, réservée à des films plutôt attractifs pour le grand public, offre tous les gages nécessaires aux promoteurs touristiques. Comme le résume Raimondo Rezzonico, « la ville a finalement “digeré” la manifestation »¹⁵².

¹⁴⁵ ASCT, 3.1.15, C10 : rapport de D. Streiff sur l'édition 1985 du FFL.

¹⁴⁶ ASCT, 3.1.15, V33 : demande de subvention du FFL à l'*Ente turistico di Brissago*, 29.01.1986.

¹⁴⁷ REZZONICO Raimondo, « La parole au président du Festival », catalogue de l'édition de 1990, p. 10.

¹⁴⁸ L'invention de cette formule, habituellement attribuée au critique et producteur Tullio Kezich, est revendiquée par un autre critique (Alberto Farassino) dans un film réalisé à l'occasion des 40 ans du FFL (BELLINELLI Matteo, *L'internazionale involontaria del cinema giovane (Locarno 1946-1987)*, 83 min, RSI/TSR, 1987).

¹⁴⁹ ASCT, 3.1.15, MF58 : rapport de D. Streiff sur l'édition 1986 du FFL.

¹⁵⁰ ALBERTONI Nicolo, *L'evoluzione della rappresentazione del Monte Verità nella stampa quotidiana ticinese nel corso del Novecento*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2024.

¹⁵¹ SOLARI Marco et GISLER Omar, *Marco Solari: Unverzichtbares Tessin*, Zurich, elfundzehn Verlag, 2023.

¹⁵² « La città ha finalmente “digerito” la manifestazione », NC, « Sulle tracce del Pardo nelle strade della città », *Eco di Locarno*, 13.08.1991, p. 17.

Il en va de même pour les distributeurs et les exploitants. Ceux-ci sont satisfaits que leurs produits phares bénéficient d'une exposition de premier plan au cœur de la ville, à l'écart des critiques plus sévères réservées au reste de la programmation à la Morettina. Plusieurs projections, telles que *La notte di San Lorenzo* («*La Nuit de San Lorenzo*») de Paolo et Vittorio Taviani en 1982, *Paris, Texas* de Wim Wenders en 1984, *Nuovo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore en 1989 ou *Barton Fink* des frères Coen en 1991, marquées par des moments de grâce largement commentés par les médias, laissent de vives traces dans la mémoire collective : elles contribuent à écrire la légende dorée de Locarno en tant que fête populaire du cinéma.

Les recettes réalisées par les longs-métrages montrés sur la Piazza Grande font l'objet de longues négociations avec les distributeurs. Finalement, à partir de 1990, celles-ci leur sont en partie reversées pour combler leur manque à gagner sur le reste du territoire helvétique. Les organisateur·rices du FFL peuvent alors sereinement écrire aux associations professionnelles que « notre Festival est devenu à nouveau votre Festival »¹⁵³, sans que cela ne soit vécu par les milieux cinéphiles comme un aveu d'échec. La même année, exploitants et distributeurs se rassemblent d'ailleurs dans une nouvelle association faîtière : Procinéma. Tout en conservant la confiance des habitué·es, David Streiff prend un grand soin de ne pas faire de la célébration du cinéma d'auteur « un ghetto réservé aux “happy few” »¹⁵⁴, mais au contraire de lui donner l'image « du plus ouvert des [festivals] exigeants »¹⁵⁵.

Le cadre studieux de la Morettina, à l'écart de l'agitation et des mondanités, représente toujours un espace de rencontre et de discussion privilégié pour les cinéphiles. À ce titre, rien n'illustre mieux les lettres de noblesse (re)gagnées par Locarno au cours des années 1980 que la réconciliation du directeur de la Cinémathèque suisse Freddy Buache avec la manifestation. Celui qui raillait encore, en 1984, le soutien apporté au FFL par son « papa bernois »¹⁵⁶, exprime au président Raimondo Rezzonico sa « sympathie retrouvée » trois ans plus tard¹⁵⁷. Ce « nouvel ami »¹⁵⁸, qui participe aux différentes commémorations autour du quarantième anniversaire de Locarno en 1987 (voir p. 300), fait beaucoup pour que le festival gagne, à la fin de

¹⁵³ ASCT, 3.1.15, MF43 : FFL à l'ASCR, juin 1988.

¹⁵⁴ STREIFF David, « La parole au directeur du Festival », catalogue de l'édition 1986, p. 7.

¹⁵⁵ « *Das offenste der anspruchsvollen* ». ZAUGG Fred, « Die Ausnahme: Offen für alle und anspruchsvoll », *Der Bund*, 13.08.1988, p. 5

¹⁵⁶ Cin, fonds institutionnel de la Cinémathèque (CSL001), 35/4 : F. Buache à R. Rezzonico, 20.09.1984.

¹⁵⁷ ASCT, 3.1.15, MF58 : F. Buache à R. Rezzonico, 20.08.1987.

¹⁵⁸ Cin CSL001, 35/5 : R. Rezzonico à F. Buache, 21.09.1988.

la décennie, la réputation de savoir « concilier [l'] inconciliable : la cinéphilie et la popularité »¹⁵⁹. L'adoubement de l'événement, « après dix-sept ans de volontaire et significative absence »¹⁶⁰, par celui qui incarne la principale institution de la culture cinématographique en Suisse, lui assure une certaine bienveillance de la part de la critique. Comme l'écrit Pascal Baeriswyl dans *La Liberté* : « Jouant sur une sorte de grand écart entre la manifestation cinéphilique et l'ouverture au grand public, le Festival de Locarno est arrivé à un point d'équilibre. »¹⁶¹

Sur le plan fédéral, en plus d'une conjoncture favorable, la direction du festival de Locarno bénéficie d'une confiance presque totale de la part de Berne, son principal soutien financier qui se garde désormais de lui transmettre des « directives gouvernementales » ou de restreindre sa « liberté d'expression »¹⁶². Le FFL continue à entretenir des liens étroits avec le nouveau chef de la section cinéma Christian Zeender, qui remplace Alex Bänninger en 1984. Critique du *Journal de Genève* ayant couvert la manifestation durant de longues années, Zeender est également réalisateur à la Télévision suisse romande, où il a créé l'émission *Spécial Cinéma*. Là aussi, « l'heure n'est plus aux polémiques enflammées d'antan »¹⁶³.

Les années 1980 connaissent aussi une nette pacification des relations du Festival avec le canton du Tessin et les communes environnantes. Le *Giornale del Popolo* reconnaît à ce titre que « la confrontation entre les partisans et les détracteurs du festival », qu'il résume à « l'acceptation ou le rejet d'une culture "autre" que la "nôtre", s'est pratiquement dissipée »¹⁶⁴. Cela s'explique en partie par la quasi-absence au programme de films vraiment subversifs, peu prisés par le directeur, mais également par un soin nouveau apporté aux relations avec les autorités régionales. Lors de la nomination de nouveaux membres au comité exécutif, les discussions sont très stratégiques. Une place de choix est ainsi réservée aux représentant-es des principales forces politiques du canton (libéraux et conservateurs). Comme le rappelle en 1982 le président Rezzonico, il s'avère « utile et opportun – étant donné

¹⁵⁹ ASCT, 3.1.15, MF58 : F. Buache à R. Rezzonico, 20.08.1987.

¹⁶⁰ LANDRY Freddy, « Les 40 ans de Locarno », *L'Impartial*, 19.08.1987, p. 24.

¹⁶¹ BAERISWYL Pascal, « Mieux qu'un septennat », *La Liberté*, 19.08.1991, p. 3.

¹⁶² « Staatlichen Vorgaben oder Sprechverboten ». Échanges d'emails avec D. Streiff, 14.04.2021.

¹⁶³ GEORGES Christian, « En quête d'auteurs », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 04.08.1988, p. 1.

¹⁶⁴ « Praticamente s'è dissolta la contrapposizione tra i fronti dei festivalieri e degli antifestivalieri che, in sostanza, stava a sintetizzare un concetto più diffuso : ossia l'accettazione o la resistenza verso una cultura "altra" rispetto alla "nostra" ». AMBROSIONI Dalmazio, « Festival alla prova dei tempi nuovi », *Giornale del Popolo*, 14.08.1990, p. 1.

qu'il nous faut très souvent l'appui de l'Autorité cantonale – que les deux partis politiques majoritaires soient représentés au sein de notre Comité »¹⁶⁵.

À l'international, l'institution qui a causé le plus de désagréments au festival de Locarno à ses débuts, la FIAPF, passe du statut d'adversaire à celui de partenaire. Ne cherchant plus à regagner la prestigieuse catégorie A, le FFL creuse son propre sillon sans se frotter aux géants de Cannes, de Berlin ou de Venise comme il tentait de le faire dans les années 1970. Quelques tensions se font brièvement ressentir avec le Festival de Cannes, qui recherche de plus en plus de jeunes auteur·rices, non seulement pour sa section Caméra d'or (créée en 1978), mais aussi en compétition internationale, comme l'illustre la Palme d'or remise à *Sexe, Mensonges et Vidéo* (« *Sex, Lies, and Videotape* ») de Steven Soderbergh en 1989. Toutefois, la programmation non compétitive, sur la Piazza Grande, d'œuvres déjà diffusées ou récompensées dans d'autres festivals assure à la manifestation une visibilité et une attractivité dont elle se satisfait. Son ancienneté, loin de représenter un handicap, constitue un gage de sérieux au sein du circuit des festivals.

Ainsi, à l'orée des années 1990, s'il ne jouit pas d'une autonomie totale vis-à-vis de l'industrie du tourisme, du marché du film, des milieux cinéphiles ou des autorités politiques, le FFL manie un art du compromis très helvétique, qui lui vaut d'être enfin reconnu par toutes ses parties prenantes comme une institution culturelle légitime.

Conclusion

« [Le FFL] a su concilier des exigences esthétiques et des impératifs économiques en apparence inconciliables : satisfaire les spécialistes sans faire fuir le grand public, attirer le quidam en vacances sans transiger sur la qualité. De ghetto cinéphilique, le Festival est devenu un événement de masse. »¹⁶⁶

Après une transition vers les années 1980 peu prometteuse, le Festival de Locarno trouve enfin la stabilité grâce à un directeur qui réussit à ménager les intérêts de ses différents partenaires dans un environnement régional,

¹⁶⁵ ASCT, 3.1.15, V21 : rapport du président au comité exécutif du FFL, 23.11.1982.

¹⁶⁶ EGGER Michel, « Léopards à vendre », *Construire*, 29.07.1992, p. 26.

national et global reconfiguré, et donc beaucoup plus favorable. D'une part, d'importants investissements dans le domaine de la culture permettent à plusieurs institutions (telles que les musées locarnais Casa Rusca et Casorella) de voir le jour au Tessin¹⁶⁷. D'autre part, le FFL, qui est jusqu'alors « toujours resté un petit festival »¹⁶⁸, à cause notamment d'un « manque de soutien » des autorités politiques¹⁶⁹, connaît une croissance fulgurante dans les années 1980. Le soutien de l'administration fédérale au cinéma en Suisse s'accroît significativement, et l'attractivité de la manifestation lui vaut même d'être plébiscitée par « une large tranche de public qui de cinéma ne comprend rien »¹⁷⁰. À travers une restructuration permettant un renforcement de ses liens avec les milieux politiques et économiques grâce à des figures comme Marco Solari et Raimondo Rezzonico, le festival trouve enfin une formule qui lui vaut une reconnaissance quasi unanime. Son succès est tel qu'il suscite des convoitises à l'international, comme le démontre l'incident de 1982. Désormais, son caractère d'institution culturelle fait consensus.

Le FFL participe, à travers sa programmation de « films du tiers-monde », à la curation d'une altérité familière dont la dimension politique est généralement thématisée et valorisée lorsqu'il s'agit de dénoncer des régimes autoritaires non occidentaux. Au moment où l'étiquette de *world cinema* est en train de s'imposer à travers le monde comme un label commercial, Locarno participe au mariage, de plus en plus commun dans les industries créatives, entre culture légitime et culture populaire¹⁷¹. Le succès du FFL repose aussi sur le nombre limité de films au programme, qui sont diffusés à plusieurs reprises durant le festival et qui bénéficient d'un effet de bouche à oreille. De plus, son statut de festival de catégorie B lui permet de donner une seconde chance à des œuvres passées peu ou prou inaperçues dans d'autres manifestations (comme *Stranger than Paradise* en 1984). Ainsi, David Streiff réussit à trouver un équilibre alliant exigence et popularité :

« En général, j'ai toujours pensé qu'un festival devait montrer des choses extraordinaires et non pas des choses mainstream. Mes programmes n'ont pas non plus été complètement fous. Mais ce dont je suis le plus fier, ce sont bien

¹⁶⁷ VALSANGIACOMO Nelly, « Stato e politiche culturali nel Ticino dal 1970 a oggi », *Archivio storico ticinese* 157, 2015, pp. 85-98.

¹⁶⁸ CHAMPION Claude, « Locarno : cinéma d'art et de dollars », *L'Hebdo*, 12.08.1982, p. 44.

¹⁶⁹ « *Mangelhafte Einsatz* ». ZAUGG Fred, « Metamorphose oder endgültige Konzeption? », *Der Bund*, 13.08.1977, p. 43.

¹⁷⁰ ASCT, 3.1.15, MF58 : rapport de D. Streiff sur l'édition 1987 du FFL.

¹⁷¹ FABIANI Jean-Louis, « Peut-on encore parler de légitimité culturelle? », in DONNAT Olivier et TOLILA Paul (éd.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 305-317.

des programmes les plus fous. *The Reflecting Skin* ou *Wild at Heart* sur la Piazza, et Kieslowski [avec] *A Short Film About Killing*, c'était peu commun.»¹⁷²

Même si le développement du FFL ne permet pas de combler «les insuffisances de la distribution de films au Tessin» tout au long de l'année¹⁷³, sa popularité fait de l'événement une véritable fenêtre sur le monde qui offre au public l'opportunité de «se comparer sérieusement à des cultures et des langages qui dépassent frontières et idéologies»¹⁷⁴. Ni les «films de l'Est», ni les «films du tiers-monde», ni les «films immoraux» ne provoquent plus de polémiques à Locarno¹⁷⁵. Comme beaucoup d'autres manifestations internationales, le FFL contribue plutôt à la standardisation du «film de festival», c'est-à-dire un long-métrage dramatique plutôt long, au sujet difficile et au style austère ou minimaliste¹⁷⁶.

Bien entendu, s'il semble avoir trouvé la formule pour plaire au plus grand nombre, le festival continue à susciter, de part et d'autre, des critiques portant sur sa «conception dépassée d'un pseudo "cinéma d'auteur"»¹⁷⁷. Mais l'engouement autour de la direction de David Streiff pousse toutes ses parties prenantes à en dresser un bilan généralement positif. Tant l'association faîtière de la branche Cinésuisse (créée en 1986) que l'*Ente turistico di Locarno e Valli* et les autorités politiques y trouvent leur compte. Personne n' imagine plus que la manifestation puisse être déplacée hors de Locarno. D'un côté comme de l'autre de la Sarine et du Gothard, les milieux cinéphiles se félicitent que le FFL ait définitivement réussi à briser le climat «d'enfermement culturel» qui a marqué ses débuts¹⁷⁸, tout en reconnaissant le caractère excessif de

¹⁷² «Grundsätzlich bin ich der Meinung gewesen, dass ein Festival außerordentliche Sachen zeigen soll und nicht das, was dem Mainstream entlang funktioniert. Ganz verrückt sind meine Programme auch nicht gewesen. Aber ich bin am stolzesten über die verrückten Programme. *The Reflecting Skin* oder *Wild at Heart* auf der Piazza, und Kieslowski [mit] *A Short Film About Killing*, das war ungewöhnlich». Entretien avec D. Streiff, 19.08.2021.

¹⁷³ BLASER Françoise, «Les films que vous verrez à Locarno», *Gazette de Lausanne*, 23.07.1983, p. 16.

¹⁷⁴ ASCT, 3.1.15, K9: D. Streiff à P. Arnold (président de la Migros), 17.03.1982.

¹⁷⁵ Si certaines thématiques qui occupent le débat helvétique dans les années 1980 (comme la psychiatrie, les drogues et la jeunesse) sont plus présentes au sein du programme du FFL que d'autres (comme les mouvements pour une Suisse sans armée ou la lutte antinucléaire), aucune ne génère de scandale comparable à ceux des années 1970.

¹⁷⁶ WONG Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2011, pp. 65-75.

¹⁷⁷ TESSIER Max, «Locarno», *La Revue du cinéma* 432, 1987, p. 75.

¹⁷⁸ «Der kulturellen Eingeschlossenheit». SCHLAPPNER Martin, «Das Filmfestival von Locarno und der Tourismus», *NZZ*, 12.03.1987, p. 71.

leurs propres prises de position lors de ses « années d’or [ponctuées par des] engueulades puissantes »¹⁷⁹.

Quant à David Streiff, décidant en 1989 de laisser la barre de cet « assez grand paquebot » à un autre¹⁸⁰, il devient en 1991 le second directeur (trente-trois ans après Riccardo Bolla) à quitter le festival de Locarno sans pertes ni fracas : une manière de boucler la boucle d’une histoire politique menée durant quatre décennies en eaux troubles.

¹⁷⁹ LANDRY Freddy, « Locarno, ou les mémoires d’un quadragénaire », *L’Impartial*, 27.08.1987, p. 48.

¹⁸⁰ « *Ziemlich großer Dampfer* ». Entretien avec D. Streiff, 19.08.2021.

Épilogue

« Personne ne remet en cause la manifestation. »¹

À la télévision suisse, l'image du festival de Locarno a d'abord été celle d'une fête du cinéma (1946-1959), puis d'un rendez-vous culturel (1960-1971). Dans les années 1970 et 1980, ces deux visions se réconcilient dans des reportages qui recourent de plus en plus au micro-trottoir pour recueillir les impressions des festivalier·ères. On ne parle plus seulement de l'attrait touristique ou de la qualité des programmes, mais on vise à rendre compte d'expériences plurielles, en croisant les points de vue des organisateur·rices et du public (critiques et spectateur·rices lambda). La segmentation de l'événement apparaît aussi de plus en plus clairement : de la cérémonie d'ouverture au château jusqu'au palmarès sur la Piazza Grande, en passant par les conférences de presse à la Sopracenerina, des séquences médiatiques rythment les dix jours de la manifestation. Cette routinisation et cette mise en perspective collective de la manifestation sur petit écran sont symptomatiques de sa dimension familière et patrimoniale au sein du paysage médiatique helvétique.

En effet, après une période de reconstruction et de stabilisation à travers de nombreuses négociations avec ses parties prenantes, le Festival de Locarno parachève son institutionnalisation et sa professionnalisation au cours des années 1980. En se spécialisant dans un certain cinéma d'auteur, il revendique

¹ MAIRE Frédéric, « Croisière du Titanic », *Journal du Jura*, 17.08.1989, p. 25.

une expertise et une place particulière au sein du circuit des festivals, tout en insistant sur la continuité de la ligne défendue par Vinicio Beretta au début des années 1960. Pour reprendre les termes de Julien Meimon, il connaît une phase de « technicisation du discours et des présentations professionnelles de soi »². Cette trajectoire, aussi influencée par les différents groupes en présence que par le contexte politique et social global, permet une reconnaissance quasi unanime de sa légitimité.

Réconcilié avec l'industrie du tourisme depuis son arrivée sur la Piazza Grande, le Festival de Locarno s'ouvre également sur l'outre-Gothard. Ce mouvement s'opère à la fois en direction des professionnels du marché du film, de l'administration fédérale et des milieux de la cinéphilie alémaniques. D'une certaine manière, il acquiert donc une dimension nationale seulement après avoir réussi à assurer son rayonnement international. Sa contribution au développement d'une culture cinématographique en Suisse se concrétise par un nombre croissant d'événements, de publications et de sections spéciales, et ce en parallèle de l'augmentation au Tessin d'investissements publics et privés dans le domaine culturel.

Sur le plan politique et social, cette période durant laquelle la radicalité a mauvaise presse est notamment marquée par la promotion d'une cinéphilie un peu moins hétéronormative, mais toujours très masculine. Elle met par exemple à l'honneur des cinéastes comme Rainer Fassbinder ou Daniel Schmid, sans le revendiquer ouvertement comme un acte militant. Comme s'en souvient David Streiff : « Quand je suis arrivé, c'était clair, tout le monde le savait sans qu'on en parle. »³ Avant même la *Gay New Wave* des années 1980 et les festivals qui l'accompagnent à Los Angeles (1982), Ljubljana (1984), Freiburg (1985) ou Turin (1986)⁴, le FFL contribue donc de différentes manières à la visibilisation de minorités sexuelles sur grand écran.

En revanche, ce qui semble en 1975 s'annoncer comme une vague de films réalisés par des femmes s'essouffle assez rapidement. En dehors de quelques habituées telles que Márta Mészáros et Judit Elek pour l'Europe de l'Est, Danièle Huillet, Marguerite Duras et Chantal Akerman pour l'Europe de l'Ouest, ainsi que Patricia Moraz et Jacqueline Veuve pour la Suisse, très peu de réalisatrices participent au FFL entre 1976 et 1984 (11 %). Leur nombre augmente entre 1985

² MEIMON Julien, « Sur le fil. La naissance d'une institution », in LAGROYE Jacques, OFFERLÉ Michel (éd.), *Sociologie de l'institution...*, p. 123.

³ « Als ich dann ins Spiel kam war das ja auch klar, alle wussten es, ohne dass man darüber sprach ». Entretien avec D. Streiff, 19.08.2021.

⁴ LOIST Skadi, « Crossover Dreams: Global Circulation of Queer Film on the Film Festival Circuits » *Diogenes* 62(1), 2015, pp. 57-72.



Cérémonie de clôture 1981 : à gauche le réalisateur Paul Morrissey, et à droite la réalisatrice et autrice Assia Djebar (membres du jury international), entourant le comédien Udo Kier, interprète du film *Narcisse et Psyché* («*Nárcisz és Psyché*») de Gábor Bódy, lauréat du prix Ernst Artaria. © Roberto Pellegrini / ProLitteris Zürich.

et 1991, surtout dans les sections de courts-métrages (voir pp. 336-337), où elles occupent 22 % des programmes. La création des *Léopards de demain* (*Pardi di domani*) en 1991 rend cette tendance particulièrement saillante, puisque 31 % des films qui y sont diffusés ont été réalisés par des femmes (en particulier Mona Hoel, Christine Carrière et Anka Schmid).

Le fait que de jeunes cinéastes soient ainsi encouragées mais qu'elles n'accèdent que très difficilement à la compétition internationale révèle l'existence d'un plafond de verre à Locarno. Ce sont généralement des réalisatrices plus confirmées, telles que Gabriella Rosaleva ou Isa Hesse-Rabinovitch, qui y concourent avec des longs-métrages. Certaines exceptions demeurent, comme Patricia Plattner – qui présente en 1987 *La Dame de pique* (Information suisse) avant de remporter un succès avec *Piano panier ou la recherche de l'Équateur* en 1989 – ou encore Gertrud Pinkus, figurant

dans la Semaine FIPRESCI en 1980 avec *Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen* avant d'être sélectionnée en compétition avec *Anna Göldin, letzte Hexe* en 1991.

Dans la production commémorative du festival, les réalisatrices sont peu à peu prises en compte, notamment dans le film réalisé par Matteo Bellinelli (*L'internazionale involontaria del cinema giovane*), dans lequel sont interviewées Věra Chytilová et Zuzana Hojdová. De même, dans la grande émission produite en direct du Grand Hôtel lors du jubilé de 1987 – dont le caractère national est mis en avant par trois plateaux en français, en italien et en allemand animés par Christian Defaye, Michele Fazioli et Madeleine Hirsiger –, la parole est donnée aux actrices Mimsy Farmer et Myriam Mézières. La chanteuse Milva, qui interprète plusieurs chansons, y déclare à plusieurs reprises sa passion pour le cinéma : elle sera invitée un an plus tard à siéger au sein du jury international.

Sur le plan organisationnel, la féminisation du festival s'opère surtout dans des secteurs tels que les services de presse ou de décoration. Elle se fait de manière plus discrète pour les sélectionneur-euses, parmi lesquelles figure notamment la réalisatrice Augusta «Pupa» Riva-Forni en 1984. Membre de la commission artistique jusqu'en 1992, celle-ci sera rejointe dans les années 1990 par Ruth Waldburger et Beki Probst (voir note 131, p. 286). Presque totalement invisibilisées dans les médias jusqu'ici, certaines de ces collaboratrices sont alors mentionnées dans la presse. Cristina Schweiger (secrétaire permanente), Isabella Huser (coordinatrice) et Nadia Dresti (responsable des accréditations) figurent par exemple dans un article du *Corriere del Ticino* de 1987. Illustré par une photo montrant le secrétariat central géré par plusieurs femmes, celui-ci porte toutefois comme titre : «Les voici, tous les hommes du Festival.»⁵

⁵ «Eccoli, tutti gli uomini del Festival», *Corriere del Ticino*, 11.08.1987, p. 8.

Conclusion

«Le Festival du film de Locarno n'est pas vraiment un festival de films. Il s'agit plutôt d'une tentative de concilier une manifestation cinématographique ambitieuse avec un besoin d'événement de premier plan dans cette région touristique, tout en affirmant la présence culturelle de la minorité italophone.»¹

Contrairement à la légende qu'il a lui-même participé à construire, la particularité du Festival de Locarno (FFL) n'est pas d'avoir été en avance sur son temps ou d'avoir fait des choix avant-gardistes contre vents et marées. En précisant cela, la présente étude a permis de rectifier certaines idées reçues, souvent reprises par les *film festival studies* par manque de ressources fiables. Ce travail a insisté sur le fait que l'histoire politique d'une manifestation internationale durant la guerre froide ne se limite pas à sa dimension diplomatique. Contrairement à beaucoup d'autres festivals nés à la même époque, l'enjeu pour Locarno ne consiste pas à s'émanciper de la tutelle de son gouvernement ou à servir de chambre d'écho pour la politique étrangère de son pays. Pour autant, il n'est pas non plus une pure création cinéophile. Cas particulier, mais pas à part, le FFL permet de faire un pas de

¹ «Das Filmfestival von Locarno ist eigentlich gar kein Filmfestival. Es ist vielmehr der Versuch, mit einem Spagat einen ambitionierten cinematografischen Anlass mit dem Bedürfnis nach einem Top-Event in der Tourismus-Region zu verbinden und gleichzeitig die kulturelle Präsenz der Italienisch sprechenden Minderheit zu markieren». ORELLI Giovanni et al., «Locarno zum Beispiel: das Kino und sein Ort», *Du* 7(778), 2007, p. 31.

côté pour repenser le schéma élaboré par Marijke de Valck à propos des trois principales phases d'évolution des festivals de films (voir p. 36).

Au-delà du champ spécifique des *film festival studies*, cette histoire du festival de Locarno a été pensée comme une contribution à l'histoire de la Suisse, de sa politique culturelle, de son fédéralisme et de son multilinguisme. Elle a démontré à quel point les attentes et les pratiques des pouvoirs publics diffèrent au niveau local, cantonal et national, d'autant plus lorsqu'il est question d'un événement d'ampleur internationale. Cette étude a également mis en exergue les relations délicates du Tessin avec l'outre-Gothard ainsi que les passerelles qui y ont été développées avec la Suisse romande, tout en mettant en lumière les antagonismes, évolutifs, entretenus d'un côté et de l'autre de la Sarine. Ainsi, le festival de Locarno a servi de loupe pour observer les interactions entre des groupes sociaux, politiques et économiques s'affrontant pour définir le rôle et la place d'une institution culturelle.

Reposant sur les acquis des recherches menées sur l'histoire des politiques et des cultures cinématographiques en Suisse ces dernières années, ce travail s'est focalisé sur une fraction des multiples échanges entre l'administration fédérale, les milieux cinéphiles et les associations professionnelles du marché du film, qui attendent d'autres travaux plus approfondis.

La conférence de Locarno

Pour reprendre les mots de Julien Meimon, il a été question dans cet ouvrage d'un processus d'institutionnalisation envisagé comme «un rapport de forces complexe entre diverses entreprises de fonctionnalisation auxquelles prennent part agents de l'institution, concurrents directs, médias, responsables politiques, etc.»² Il s'agissait en cela de rediscuter et d'actualiser la thèse avancée par Guglielmo Volonterio dans son ouvrage de 1977, selon laquelle l'histoire du festival de Locarno a incarné l'évolution d'un rapport dialectique entre les intérêts contradictoires de la culture et du commerce. Dans *Per uno spazio autonomo*, l'auteur concluait sur la nécessité pour la Confédération de garantir, face à cet affrontement, l'existence au Tessin d'un espace autonome, propre à la culture cinématographique³. Sans verser dans une lecture trop mécaniste du

² MEIMON Julien, «Sur le fil. La naissance d'une institution», in LAGROYE Jacques, OFFERLÉ Michel (éd.), ..., p. 105.

³ VOLONTERIO Guglielmo, *Per uno spazio autonomo: Festival internazionale del film di Locarno*, Locarno, Festival international du film, 1977, p. 208.

passé, il reste aujourd'hui pertinent d'interpréter les quarante-cinq premières années du FFL comme une période de luttes entre des groupes aux intérêts divergents, au sein desquelles les autorités occupent une place croissante. Pour reprendre les termes de deux conseillers fédéraux, le Festival a, jusqu'aux années 1980, « dû se défendre contre de nombreuses attaques », et apprendre à « vivre ses contradictions »⁴, en les acceptant au final comme des éléments consubstantiels au monde cinématographique et au fédéralisme helvétique.

L'enjeu principal consistait pour Locarno à acquérir une légitimité dans un champ de production culturelle, c'est-à-dire à gagner une autorité reconnue au sein d'un espace relationnel de positions. Ces quatre décennies n'ont pas vraiment permis son autonomisation « par rapport à la demande idéologique et économique »⁵. En effet, la manifestation se situe toujours en fin de compte à l'intersection du tourisme, de l'art et de l'industrie. Elle remplit un rôle commercial (promotion à la fois de la région et des films), politique (démocratisation de l'accès à la culture) et culturel (en tant que lieu de débats, de découvertes et d'échanges)⁶. Sa reconnaissance comme institution cinématographique suisse est donc conditionnée par des facteurs endogènes et exogènes, et par des groupes qui endossent, de façon changeante, le rôle d'adversaires ou de soutiens en fonction du contexte.

Initiative portée essentiellement par l'industrie du tourisme, avec qui il se confond à ses débuts, le festival n'a pas vraiment de crédibilité auprès des milieux cinéphiles dans l'immédiat après-guerre. Face à la mainmise des professionnels du marché du film sur l'événement, les organisateur·rices cherchent à obtenir dans les années 1950 une marge de manœuvre de deux manières : en sélectionnant des œuvres en marge des circuits commerciaux (les « films de l'Est »), et en obtenant l'appui de la Confédération pour développer des contacts hors du giron des distributeurs helvétiques. Peu à peu, Locarno gagne ses lettres de noblesse auprès de la critique et collabore avec des institutions culturelles telles que la Cinémathèque.

Néanmoins, cette stratégie se retourne contre le festival au début des années 1960, lorsque le SLV et le FVV, courroucés de voir leurs prérogatives

⁴ Archivio di Stato del canton Ticino (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), C10 : discours d'Hans-Peter Tschudi au FFL, 06.08.1972 (première citation) ; Archives fédérales suisses (AFS), E2023A#1998/212#2171 : discours de Pierre Aubert au FFL, 07.08.1987 (deuxième citation).

⁵ SAPIRO Gisèle, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques. Revue des sciences sociales sur les arts, la culture et les idées* 4, 27.06.2019, <https://doi.org/10.4000/bssg.327>, p. 20, consulté le 06.05.2026.

⁶ SAPIRO Gisèle, « The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals », *Poetics* 59, 2016, p. 13.

remises en question, jouent sur l'anticommunisme suisse pour dénoncer sa politisation. Leur offensive porte ses fruits et conduit l'État à placer la manifestation sous une tutelle informelle, au moment où entre en vigueur la première loi fédérale sur le cinéma. Désormais soumise à des impératifs ouvertement politiques, celle-ci perd à nouveau toute crédibilité auprès des milieux cinéphiles. Locarno laisse derrière lui sa particularité sur la scène internationale : son indépendance des autorités gouvernementales. Cela pousse ses dirigeants à rechercher une nouvelle manière de se distinguer, en misant cette fois-ci sur le « jeune cinéma ».

La prise en main du FFL par des figures reconnues de la cinéphilie à la fin des années 1960 marque un changement d'échelle paradoxal. D'une part, elle acte une rupture avec les intérêts locaux et une ouverture à un autre horizon, grâce notamment à la programmation de « films du tiers-monde ». De l'autre, elle entraîne une focalisation sur un public plus jeune et plus politisé, et donc plus restreint. Concrètement, cette parenthèse, boudée par Berne, révèle l'impossibilité pour Locarno de se transformer en un lieu de pure animation culturelle sur le modèle des ciné-clubs. D'autres événements spécialisés à Nyon et à Soleure parviennent, en se reposant sur d'autres réseaux et en remplissant d'autres fonctions, à suivre une voie qui s'en rapproche davantage.

Le retour du tourisme au cœur du FFL dans les années 1970 apparaît pour les milieux cinéphiles comme un contresens historique, tant le circuit des festivals semblait en passe de devenir un réseau de diffusion alternatif. Actant le refus de la manifestation de se couper de l'une ou l'autre de ses parties prenantes, la nouvelle direction tente de collaborer, pour la première fois de son histoire, en bonne intelligence avec chacune d'entre elles. Malgré cela, les compromis sont vécus comme des compromissions, et, en voulant contenter un peu tout le monde, le FFL ne satisfait personne. À l'image des « films immoraux » diffusés à cette période, le programme divise : certains attirent les foules, d'autres passionnent les cinéphiles, mais aucun ne convainc les autorités, et chaque groupe accuse les autres de trahir ce qu'il considère comme le véritable esprit de Locarno.

Ce qui pourrait ressembler à un retour à la case départ au début des années 1980 est en réalité un grand bond en avant. En scindant le festival en deux (compétition et Piazza Grande), les organisateur-rices refusent de trancher « entre le Scylla du grand public et le Charybde de la critique »⁷. Grâce à une nouvelle entente avec le marché du film (décartellisé), l'administration

⁷ « Zwischen der Skylla Publikumsgeschmack und der Charybdis Kritikeranspruch ». MEYER Frank A., « Das unbequeme Festival », *Basler Magazin*, 30.07.1977, p. 3.

fédérale (dont les chefs de service en matière de cinéma lui sont acquis) et l'industrie du tourisme (pilotee au Tessin par un proche du festival), la manifestation séduit un public de plus en plus nombreux. Un recours croissant aux sponsors privés permet d'accueillir ce dernier dans de nouvelles infrastructures à la mesure des ambitions internationales du FFL.

Ainsi, entre 1946 et 1991, trois phases se succèdent. La première est celle du monopole exercé sur le festival par un groupe dominant (les professionnels du marché du film), qui juge et sélectionne les films selon leur rentabilité (logique de marché). La deuxième est celle de la contestation par le groupe dominé (les milieux cinéphiles), qui aboutit à une « coupure avec le public des profanes au nom de l'autonomie, en faisant valoir le désintéressement du jugement esthète des détenteurs de capital culturel »⁸. La troisième est celle de la reconnaissance, par ses partenaires, du domaine de compétences du festival en tant qu'instance de consécration spécifique, dont est admise la légitimité à élever des biens matériels en biens symboliques à travers un cérémoniel codifié⁹.

Durant cette période, les principales crises traversées par le festival révèlent les intérêts divergents de ses parties prenantes. Aux annulations des années 1950, conséquences de l'ascendant exercé par les distributeurs, succède la mise en place au début des années 1960 d'une commission de sélection nationale, qui entérine un interventionnisme politique inédit des exploitants et de l'administration fédérale. Les coups d'éclat des « années 68 » sont autant de tentatives des milieux cinéphiles de se libérer des logiques commerciales pour « chasser les marchands du temple »¹⁰. Puis, au début des années 1970, l'industrie du tourisme pèse à nouveau de tout son poids et restaure l'attractivité de la manifestation auprès du grand public avec des projections en plein air. Au terme de ces manœuvres, et après que chaque groupe a cherché à conformer l'événement à ses désirs, celui-ci se stabilise dans un format hybride, comme un morceau d'argile passé entre les mains de plusieurs sculpteurs.

Même sans avoir réalisé d'étude prosopographique détaillée¹¹, la transformation du festival de Locarno s'observe aisément à travers la

⁸ SAPIRO Gisèle, « Repenser le concept d'autonomie » ..., p. 37.

⁹ DENIS Benoît, « La consécration », *COnTEXTES* 7, 2010, <https://doi.org/10.4000/textes.4639>, consulté le 06.05.2026.

¹⁰ DELEAU Pierre-Henri (éd.), *Cinéma en liberté : la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, 1969-1993*, Paris, La Martinière, 1993, p. 30.

¹¹ L'ouvrage publié par le FFL à l'occasion de ses 40 ans mentionne 176 personnes ayant siégé au sein du comité exécutif (ou comité de direction) du festival, et 71 personnes au sein de la commission de sélection (ou commission de programmation, voire commission artistique). COSANDEY Roland et al., *Festival internazionale del film Locarno: 40 anni. Cronique et filmographie*, Locarno, Festival international du film, 1988.

composition de son comité exécutif et de son comité de direction. Jusqu'en 1972, ceux-ci rassemblent surtout des membres de Pro Locarno et des figures de la bourgeoisie locale, ainsi que des exploitants et des distributeurs. Peu à peu s'y ajoutent des politiciens tessinois exerçant des mandats nationaux. Ce n'est que dans les années 1970 qu'y sont intégrées des personnalités du monde culturel et surtout des milieux cinéphiles. Cette transformation est plus graduelle pour la commission de sélection (aussi appelée commission des programmes ou commission artistique). Issus essentiellement des rangs du SLV et du FVV entre 1946 et 1959, les programmeurs sont ensuite de plus en plus recrutés au sein des critiques spécialisé-es, puis, à partir de 1972, parmi des personnalités suisses et internationales du cinéma au sens large (cinéastes, animateur·rices culturel·les, technicien·nes, etc.).

À travers ces reconfigurations, les organisateur·rices parviennent à faire valoir leur propre système d'attribution de valeurs aux œuvres, mais sans réussir à écarter totalement les critères extra-cinématographiques. Autrement dit, la tentative des élites culturelles, dominées par les élites économiques et politiques, de fermer l'événement sur lui-même pour renverser la situation en leur faveur, n'aboutit pas entièrement. La lutte pour prendre le contrôle de la manifestation, définir sa nature et en délimiter les compétences témoigne toutefois d'un accord minimal de ses partenaires sur leur intérêt commun à son existence. Appréhendée ainsi, l'histoire du FFL apparaît autant comme la conquête d'une autonomie que comme le renoncement à l'idée d'indépendance.

Une cinéphilie politique

Malgré sa situation particulière en Suisse («le plus méditerranéen des festivals nordiques et le plus allemand des festivals latins»¹²) et sa réputation au sein du circuit des festivals («le plus libre des grands festivals»¹³), le FFL n'est pas, en dépit de certaines initiatives pionnières¹⁴, un cas exceptionnel.

¹² «*Il più mediterraneo dei festival nordici e il più Tedesco dei festival latini*». Marco Müller cité par AMBROSIONI Dalmazio, *Locarno città del cinema: i cinquant'anni del Festival internazionale del film*, Locarno, Armando Dadò, 1998, p. 7.

¹³ «*Il più libero tra i grandi festival*». Irene Bignardi citée par LUCCHINI Domenico et CATELLA Gregory, *Un festival libero: una storia del cinema attraverso i film del Festival di Locarno*, Milan, Il Castoro, 2004, p. 66.

¹⁴ Par exemple, l'organisation de rétrospectives et la publication de catalogues dédiés, ou la composition de jurys composés essentiellement de réalisateur·rices.

D'autres manifestations, comme celles d'Oberhausen ou d'Édimbourg, peuvent se vanter d'avoir été des lieux où «les Occidentaux découvrirent les talents de l'Europe de l'Est»¹⁵. D'autres événements, tels que ceux de Leipzig, Karlovy Vary et Porretta Terme, se sont distingués par leur «effort particulier pour faire connaître les pays du tiers- monde»¹⁶. De même, à peu près tous les festivals majeurs ont accueilli une vague de films subversifs, abordant des thématiques tabous ou proposant des expériences esthétiques radicales au lendemain des «années 68».

En revanche, le festival de Locarno garde la particularité d'être la seule manifestation cinématographique internationale née au sortir de la Seconde Guerre mondiale sans intervention gouvernementale. Cela ne le rend pas moins politique pour autant. Au contraire, cette donnée de base lui fait suivre une trajectoire singulière, de collaboration toujours plus étroite avec l'État, dont les dépenses en matière de culture, de loisirs et de sports augmentent significativement entre 1950 et 1989 (de 7 à 215 millions)¹⁷. Or, dans un pays fédéraliste, intervenant très peu dans le domaine culturel (et cinématographique), les relations de la Confédération avec le Tessin, empreint d'un «sentiment d'infériorité culturelle et politique»¹⁸, sont caractérisées par une méfiance du canton quant à une potentielle perte d'autonomie.

Dans le champ du cinéma, cette situation n'est pas non plus inédite. Comme l'écrit Julien Duval :

«Si l'autonomisation de certaines activités artistiques est passée par une rupture avec l'État, elle s'est souvent opérée, dans le cas du cinéma, avec le concours, direct ou indirect, de ce dernier. [...] Le cinéma est peut-être un univers de production culturelle qui ne peut paradoxalement se libérer des exigences du marché qu'en se rendant dépendant d'un autre pouvoir externe.»¹⁹

Malgré les frictions des années 1960 et 1970, Berne participe tout au long de son histoire à développer un environnement favorable au festival de Locarno. Au sein de la Commission fédérale du cinéma et de la section cinéma, mais aussi dans le *Cinébulletin* (soutenu par le DFI), des échanges entre les

¹⁵ PARENTI Claire, «Locarno 1972», *Positif* 147, 1973, p. 52.

¹⁶ ASCT, 3.1.15, C26 : F. Buache à J. Bressane, 26.08.1968.

¹⁷ Statistique historique de la Suisse (HSSO), 2012. Tab. U.16. hssso.ch/2012/u/16.

¹⁸ «Kulturellen und politischen Minderwertigkeitsgefühl». BALTS Livio, «Bestätigung der Oeffnung», *NZZ*, 17.08.1974, p. 21.

¹⁹ DUVAL Julien, *Le Cinéma au xx^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS, 2016, pp. 262-263.

différents pôles du cinéma se font désormais « sur un ton parfois vif, mais [...] ouvertement, et plus dans les établissements publics ou des bureaux de Zurich et de Berne »²⁰. En 1992, presque logiquement, le festival de Locarno reçoit le prix Max-Petitpierre – décerné pour la première fois à une institution et non à une personnalité – pour sa contribution au rayonnement de la Suisse dans le monde. Dès lors, vingt ans après son premier ouvrage, Guglielmo Volonterio met en garde contre un risque d'ingérence de l'administration fédérale « dans la sphère autonome du festival »²¹.

Sur le plan sociopolitique, les polémiques qui ont marqué ces quatre décennies à propos des « films de l'Est », des « films du tiers-monde » ou des « films immoraux », peuvent être analysées comme un reflet des tensions liées à la guerre froide, aux décolonisations et aux nouveaux mouvements sociaux de la Suisse des Trente Glorieuses. Elles mettent en exergue la dimension double du cinéma, qui nourrit un intérêt pour l'autre et l'ailleurs²², tout en rappelant au public helvétique que des personnages qui ne leur ressemblent pas « mangent comme nous, s'habillent comme nous et pensent comme nous sur certaines questions »²³. Locarno fonctionne à cet égard comme une fenêtre ouverte sur d'autres réalités.

À un autre niveau, celui de la sociologie de la culture, les polémiques peuvent être interprétées comme des processus propres à la (re)composition du champ cinématographique helvétique. À divers degrés, les trois catégories de films susmentionnés ont servi au FFL à se faire reconnaître comme une instance de consécration spécifique, disposant d'une autorité suffisante pour évaluer des œuvres selon des critères qui ne reposent pas sur leur valeur marchande. Les débats suscités par le festival de Locarno trahissent à ce titre les contradictions qui travaillent un champ au sein duquel se fait ressentir un manque d'institution légitime en matière de culture cinématographique. Comme l'écrit Micheline Béguin au moment où le FFL semble en passe de s'imposer dans ce domaine :

« Les cinéphiles suisses ne sont pas très heureux, car ils doivent se contenter des seuls films fournis par le circuit commercial. Peu ou pas de salles

²⁰ LANDRY Freddy, « La vie cinématographique suisse », *L'Impartial*, 10.04.1976, p. 2.

²¹ « Nell'area autonoma del festival ». VOLONTERIO Guglielmo, *Dalle suggestioni del parco alla grande festa del cinema: storia del Festival di Locarno, 1946-1997*, Venise, Marsilio, 1997, p. 360.

²² FRIEDBERG Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.

²³ « Taluni anzi hanno espresso la meraviglia che uomini d'oltre cortina mangino come noi, vestano come noi e su taluni problemi la pensino come noi ». « Si concluderà oggi il Nono Festival internazionale del film », *Eco di Locarno*, 16.07.1955, p. 2.

d'Art, de Répertoire et d'Essai (comme en France); peu de manifestations extraordinaires; peu ou pas de circuits parallèles (scolaires ou autres); une cinémathèque certes assez riche, mais si pauvre comparée à d'autres... Seul, une fois l'an [...], le festival de Locarno vient combler ces lacunes.»²⁴

Cependant, il serait simpliste de considérer les choix des organisateur·rices du festival comme des actes purement cinéphiles, déconnectés de tout ancrage idéologique. Ceux-ci doivent aussi être envisagés comme une réponse au conservatisme de la société helvétique, auquel les dirigeant·es ne sont nullement imperméables.

Cette triple fonction culturelle, politique et sociale se comprend d'autant mieux en prenant en compte la nature des autres organisations revendiquant le statut de défenseurs de la cinéphilie en Suisse. Le *Schweizerischer Verband zur Förderung der Filmkultur* (Association suisse pour la promotion de la culture cinématographique) fondée en 1953 à Berne, affiche par exemple l'ambition de devenir l'organisation faîtière de la branche en faisant valoir son apolitisme. Or, cette organisation est une création de l'Union centrale des associations patronales suisses et de l'Union suisse des arts et métiers, autrement dit, des milieux économiques proches des élites politiques. Avec le soutien des associations professionnelles du cinéma et de l'Association populaire catholique suisse, elle cherche à damer le pion à la Centrale suisse d'éducation ouvrière en matière d'éducation cinématographique²⁵.

De même, le *Schweizerischer Filmbund*, l'«organisation faîtière de la culture et de la politique cinématographiques» en Suisse, moins marquée politiquement et plus éloignée du marché du film²⁶, est l'un des instruments de la campagne anticommuniste ciblant Vinicio Beretta au début des années 1960. Cet esprit est partagé par la *Schweizerische Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmrecht* (Société suisse d'études et de droit du cinéma) créée entre autres par Martin Schlappner en 1960 afin de développer des recherches cinématographiques pouvant, selon ses propres termes, servir la défense nationale spirituelle²⁷. Face à un environnement largement dominé par des groupes conservateurs, voire réactionnaires, les initiatives portées par les organisateur·rices du festival de Locarno apparaissent d'autant plus

²⁴ BÉGUIN Micheline, «Le XVI^e Festival international du film de Locarno», *L'Impartial*, 17.07.1963, p. 9.

²⁵ «Nachlese zum Thema "Filmkultur"», *Der Filmberater* 19, 1953, pp. 81-83; BK, «Vom sogenannten "Schweizerischen Verband für Förderung der Filmkultur"», *VHTL-Zeitung*, 03.12.1954, p. 2.

²⁶ SDA, «Schweizerischer Filmbund», *NZZ*, 04.07.1973, p. 13.

²⁷ GERBER Adrian, «Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie». *Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908-1972*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2010, p. 35.

connotées idéologiquement. Le FFL ne s'est donc pas imposé comme un pilier de la culture cinématographique suisse en s'enfermant dans une conception de la cinéphilie comme une pratique érudite défendant « l'art pour l'art ». Il l'a fait en menant des combats politiques dans un paysage qui lui a longtemps été hostile, et qu'il a contribué à refaçonner en tissant des alliances et en maniant un art du compromis très helvétique.

La fin de l'histoire ?

Si le départ sous les applaudissements de David Streiff en 1991 représente une étape importante de l'histoire du festival, il ne marque pas pour autant la fin de son évolution. Durant les années 1990 et 2000, Locarno continue à se profiler comme une manifestation consacrée au jeune (ou nouveau) cinéma avec la création de plusieurs sections telles que Cinéastes du présent (1994) ou Cinéma de notre temps (1995). Il poursuit également son ouverture au cinéma extra-occidental avec la création en 1992 de la fondation Montecinemaverità et le lancement en 2003 du programme *Open Doors* (en partenariat avec la direction du développement et de la coopération du Département fédéral des affaires étrangères), pour soutenir la production et la distribution dans les pays du Sud. Ainsi, il participe à la définition de tendances au sein des cinématographies émergentes promues par le Nord global²⁸, et dont tout un pan ne circule à travers le monde que grâce aux festivals²⁹.

Cette orientation s'affirme dans les années 1990 à 2010 sous la direction de Marco Müller (sinologue et directeur du Festival de Rotterdam), d'Irène Bignardi (critique de *La Repubblica* et directrice du festival *MystFest*), de Frédéric Maire (critique et animateur culturel) puis d'Olivier Père (critique des *Inrockuptibles* et délégué général de la Quinzaine des réalisateurs), qui font regagner à Locarno sa place en catégorie A. Aux côtés des pays de l'ex-URSS et de l'Iran, ceux-ci accordent une place de choix aux cinéastes de l'espace chinois (République populaire de Chine, Taïwan et Hong Kong) et d'Asie, tout en programmant de nombreux films à grand spectacle sur la Piazza Grande.

²⁸ TZOUFLAS Konstantinos, « Films from Countries in Crisis and Switzerland: The *New Argentine Cinema*, *Greek New Wave* and Swiss Film Institutions », *Cinergie* 11(22), 2022, pp. 69-82.

²⁹ FALICOV Tamara, « Migrating from South to North: the Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video », in ELMER Greg et al. (eds.), *Locating Migrating Media*, Lanham, Lexington Books, 2010, pp. 3-21 ; RASTEGAR Roy, « Difference, Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals », *Screen* 53(3), 2012, pp. 310-317.



Au-delà des discours officiels et du battage médiatique, les coulisses du festival regorgent d'histoires qu'il reste à écrire. Ici, des spectatrices profitent d'une vue privilégiée sur la Piazza Grande en 1988. © Locarno Film Festival.

La formule trouvée dans les années 1980, légèrement remaniée, continue donc d'assurer le succès de la manifestation, avec quelques ajouts glamour et mondains depuis une quinzaine d'années. Devenu très populaire sous la présidence tutélaire de Raimondo Rezzonico puis de Marco Solari (1981-2023), le festival recourt de plus en plus aux sponsors privés (Swatch, UBS, Swisscom), parfois un peu «trop voyants»³⁰. Le FFL, dont la langue officielle est aujourd'hui l'anglais, est désormais considéré comme *too big to fail*. Un lustre après la pandémie de covid-19, cela semble se confirmer, puisque les polémiques ne menacent plus sa stabilité. Néanmoins, comme le disait Livio Vacchini à propos de la Piazza Grande en 1991, l'absence de polémique trahit peut-être l'existence d'une crise plus profonde, celle d'«une idée éculée [qui a] besoin d'être réinventée»³¹.

³⁰ BAERISWYL Pascal, «Locarno pense à son futur, mais toute solution a son (vrai) prix...», *La Liberté*, 06.08.1999, p. 7.

³¹ «Un'idea stanca [...] Bisogna di nuovo reinventarlo». FRANCIOLA Riccardo, «20 anni di Piazza Grande», *Qui Locarno '91* (RSI), 07.08.1991, <https://lanostrastoria.ch/documents/01k818bg4wpta9d71a5x0b94xx>, consulté le 06.05.2026.

Au-delà des attaques populistes de la Ligue des Tessinois (*Lega dei Ticinesi*) dans les années 1990 et 2000, les scandales locarnais du début du XXI^e siècle sont liés à des questions de moralité. Dix ans après le *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, en 2010, le *L. A. Zombie* de Bruce LaBruce, film d'horreur queer, donne même lieu à un débat télévisé entre le président du FFL Marco Solari et l'éditeur Armando Dadò. L'invitation à Locarno quatre ans plus tard de Roman Polanski, condamné pour le viol d'une jeune fille de 13 ans dans les années 1970 et arrêté en 2009 lors de sa venue au festival de Zurich, suscite un tollé. Le réalisateur renonce finalement à sa venue sur la Piazza Grande. Mais dans les médias, les organisateur·rices et les milieux cinéphiles regrettent que « l'esprit de Locarno ait été piétiné »³². Comme l'a récemment confirmé l'actrice Judith Godrèche³³, dans la capitale mondiale du cinéma d'auteur – qui fut un temps celle du « quinquagénaire noceur engoncé dans un smoking de location et chassant “la douce et l'innocente proie” »³⁴ –, on continue donc à vouloir séparer l'homme de l'artiste au nom d'une certaine conception de l'art et de la culture détachée des réalités du monde social³⁵.

Outre la parenthèse des années 1970, les questions de genre ont été assez peu thématiques au festival de Locarno, qui est pour la première fois en 2000 dirigé (officiellement) par une équipe féminine (Irène Bignardi, Teresa Cavina et Doris Longoni). Plusieurs figures majeures de l'histoire du FFL restent, comme Erika de Hadeln, dans l'ombre des commémorations organisées depuis des décennies. Par exemple, à chaque anniversaire, les médias rappellent les mêmes anecdotes autour de la cabine de projection imaginée par l'architecte Livio Vacchini en 1971. Or, toute l'infrastructure des projections en plein air a depuis été entièrement revue et adaptée par Patricia Boillat et Elena Gugliuzza. Bien connues des collaborateur·rices du FFL, celles-ci demeurent presque totalement absentes du matériel rétrospectif consacré à la manifestation.

Le consensus qui s'est créé autour de Locarno depuis la fin des années 1980 a contribué à rigidifier le discours historique autour de quelques personnalités marquantes et de certaines anecdotes plus ou moins vérifiées. Après l'institutionnalisation du festival a commencé sa patrimonialisation,

³² « *Der Geist von Locarno wurde mit den Füßen getreten* ». SOLARI Marco et GISLER Omar, *Marco Solari: Unverzichtbares Tessin*, Zurich, elfundzehn Verlag, 2023, p. 199.

³³ ASSEMBLÉE NATIONALE, *Judith Godrèche est auditionnée, à l'Assemblée nationale, sur les violences dans le secteur culturel*, 55 min 48 s, YouTube, 19.12.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=EG3TvJa49As>, consulté le 06.05.2026.

³⁴ AMIGUET Jean-François, « Le Festival de Locarno... nouvelle formule », *La Liberté*, 04.08.1973, p. 3.

³⁵ SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

c'est-à-dire la valorisation de son passé comme une ressource à sauvegarder et à transmettre ; sa transformation en un héritage commun à tous·tes les Suisse·sses et aux spectateur·rices du monde entier. Les visions les plus critiques, telles que celle de Guglielmo Volonterio, qui cherchait à déconstruire le récit mythique du FFL, ont peu à peu été étouffées sous le poids des publications officielles³⁶. Il faudrait donc à présent analyser en profondeur comment les cinéphiles, les managers de la culture, les sponsors et les pouvoirs publics ont réussi à imposer leur point de vue lors des jubilé célébrés ces trente-cinq dernières années.

Au-delà des luttes d'influence, il reste aussi à écrire l'histoire d'autres transformations de fond, telles que le développement du Palazzo del cinema (nouveau siège du FFL) et de la Rotonda (lieu de festivités). Il en va de même pour des moments plus fugaces, comme les nuits de fête au Grand Hôtel et dans d'autres milieux interlopes. Pour saisir cette dimension plus sociale et locale du festival – une histoire « par le bas » –, le projet collaboratif que nous avons lancé avec Joséphine Métraux sous l'appellation de *piazza nostra* doit permettre de faire entendre de nouvelles voix³⁷. Du secrétariat aux cabines de projection, en passant par les espaces de maquillage et les bars clandestins, les entretiens que nous avons menés avec d'ex-collaborateur·rices du FFL constituent une première tentative de mettre en évidence le rôle joué par tous·tes ceux qui ont façonné le festival non seulement sous le feu des projecteurs, mais aussi dans les coulisses.

³⁶ Archives fédérales suisses (AFS), E9510.6-01#2005/322#2451 : G. Volonterio à Pro Helvetia, 23.07.1995 ; Pro Helvetia à G. Volonterio, 08.04.1999.

³⁷ Voir piazzanost.ra.ch

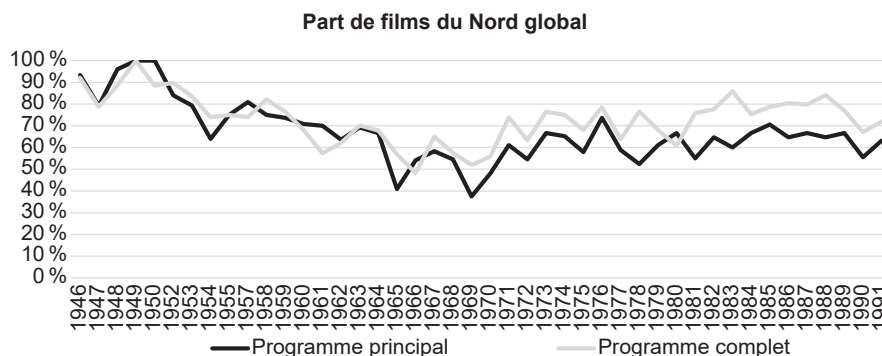
Annexes

Figures.....	316
<i>Composition des programmes</i>	316
<i>Palmarès</i>	326
<i>Juré-es</i>	330
<i>Répartition genrée</i>	336
Portraits.....	344
<i>Direction</i>	345
<i>Présidence</i>	348
<i>Vice-présidence</i>	350
<i>Administration fédérale et monde politique</i>	351
<i>Milieus cinéphiles</i>	354

Figures¹

1.1. Composition des programmes²

Nord global³



Malgré la réputation du Festival du film de Locarno (FFL) en tant que vitrine du bloc de l'Est, puis du tiers-monde dans les années 1950 et 1960, les pays occidentaux et le Japon représentent presque toujours (au

¹ Sauf mention contraire, ces analyses statistiques sont fondées sur les données relevées (et parfois corrigées) dans les ouvrages rétrospectifs publiés pour les 40 et les 50 ans du FFL (COSANDEY Roland et al., *Festival internazionale del film Locarno: 40 anni. Chronique et filmographie*, Locarno, Festival international du film, 1988 ; MAIRE Frédéric, *10 ans 1988-1997 : Chronique et filmographie*, Locarno, Festival international du film, 1997). Elles ne prennent pas en compte les catégories ponctuelles ni les rétrospectives, ce qui aurait généré des effets de surreprésentation. Des éléments concernant ces sections figurent dans les pages qui suivent, et dans la liste des ouvrages en voir p. 369-373. À noter également que la composition de la section documentaire de 1949 n'a pas pu être reconstituée. Par « programme principal », il est ici entendu les longs-métrages en compétition officielle.

² Étant donné que la caractérisation de certains longs-métrages au programme comme « immoraux » repose sur des critères entièrement subjectifs, contrairement à l'origine géographique d'un film, j'ai renoncé à quantifier leur présence au FFL.

³ Malgré les limites du concept de Nord global (MÜLLER Martin, « In Search of the Global East: Thinking between North and South », *Geopolitics* 25(3), 2020, pp. 734-755), cette expression est utilisée pour renvoyer ici aux pays riches situés dans l'hémisphère nord (à l'exception de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie), car dans la perspective adoptée dans ce travail, les régions que la critique occidentale appréhende de manière politique sont par-dessus tout le « bloc de l'Est » et le « tiers-monde ». Pour plus de détails sur les pays concernés, voir pages suivantes.

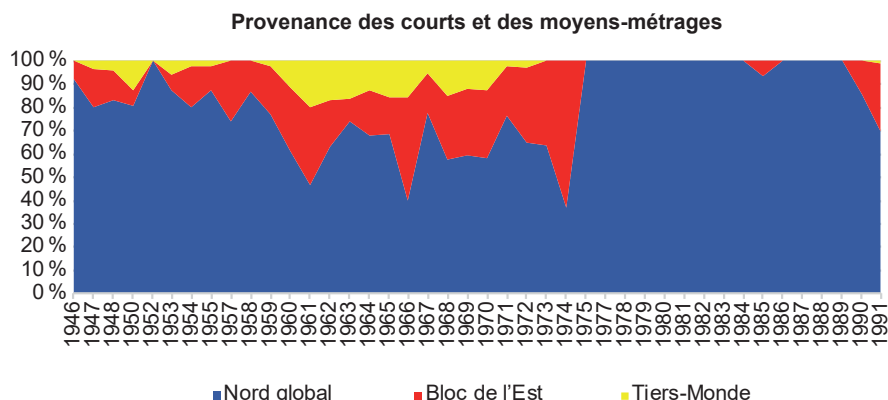
moins) la moitié des films au programme entre 1946 et 1991. L'ouverture progressive du festival à d'autres cinématographies, sous l'impulsion notamment de Vinicio Beretta (voir p. 345), initie une claire tendance à la baisse à partir des années 1950 et jusqu'à la fin des années 1960. Celle-ci se manifeste davantage dans le programme principal. À partir du milieu des années 1960, une part importante des œuvres produites dans le Nord global et diffusées à Locarno relèvent du « jeune cinéma », des Nouvelles Vagues et de productions indépendantes ou d'avant-garde. Leur provenance géographique n'est donc qu'un indice partiel de l'orientation prise par le FFL.

Jusqu'en 1974, la tendance est la même pour les courts et les moyens-métrages⁴. Ensuite, à deux exceptions près⁵, les pays de l'Est et du tiers-monde ne sont plus du tout représentés jusqu'à la création de la section Léopards de demain en 1991. Alors, sur les nonante œuvres présentées, vingt-six proviennent de pays de l'Est (URSS, Pologne et Hongrie en premier lieu), et une d'Égypte (*La Digue* [«*El Saad*»] de Saber Akeed).

Durant les deux premières décennies du FFL, on retrouve parmi les États qui envoient des films de format réduit à Locarno des pays ouest-européens disposant d'une industrie de taille moyenne, comme la Hollande, l'Autriche, le Portugal, la Belgique, le Danemark ou la Grèce. À partir du milieu des années 1950, se joignent à eux quelques régimes socialistes comme la Tchécoslovaquie, la Pologne, la Hongrie, ou encore la République populaire de Chine. Il en va de même pour les pays d'Afrique et d'Amérique latine dans les années 1960. Ces productions moins coûteuses permettent à certaines cinématographies naissantes de participer ponctuellement au festival de Locarno, telles que le Pakistan, les Philippines ou le Nigeria. Néanmoins, le principal pays producteur de courts et de moyens-métrages entre 1946 et 1991 à Locarno est la Suisse, avec 249 œuvres parmi les 1 091 recensées dans le cadre de ce travail, soit un peu plus d'un cinquième du total (voir ci-dessous).

⁴ Les informations à propos de cette catégorie de films sont très lacunaires, en particulier pour les premières années du festival.

⁵ *Trains spéciaux* («*Specijalni vlakovi*»), un documentaire réalisé en 1972 par le réalisateur croate Krsto Papić, est diffusé en 1985 à Locarno. En 1990, il s'agit du film *Syndrom*, réalisé par le cinéaste suisse Jörg Bühlmann à l'école de cinéma de Łódź (Pologne).

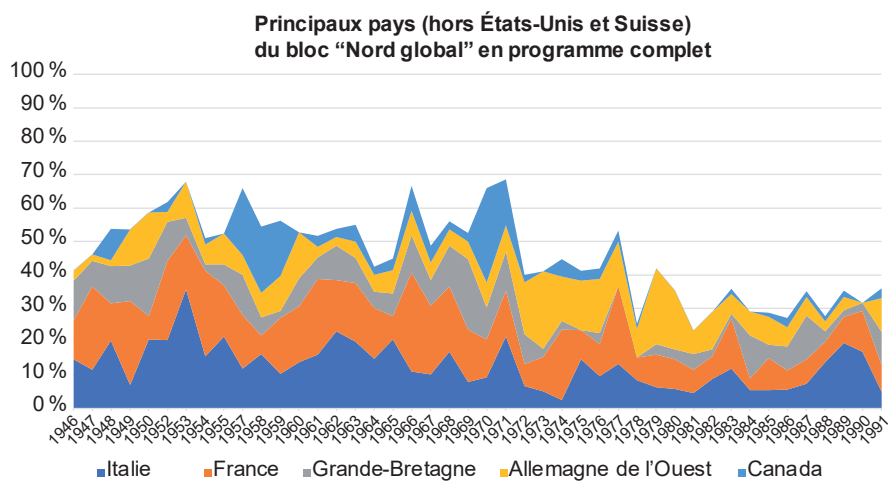
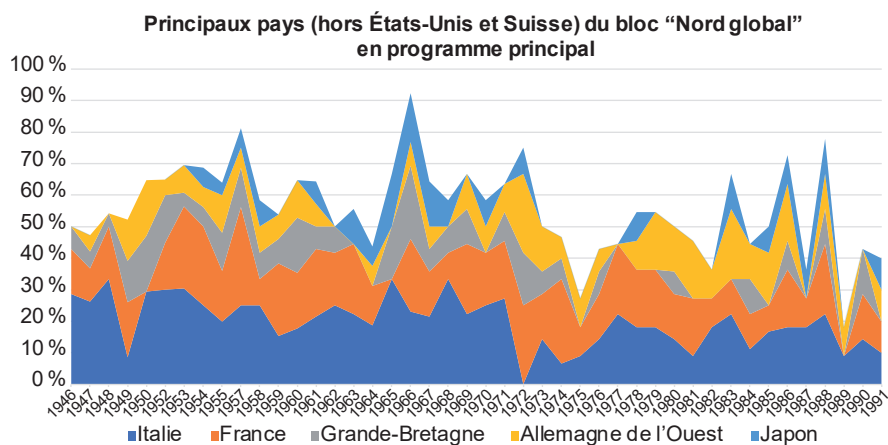


En programme principal (voir p. 320), ce sont l'Italie et la France qui présentent la majorité des films provenant du Nord global à Locarno (36 %)⁶. Situé dans une région italophone, le festival entretient des liens étroits avec l'industrie italienne (20 %), qui s'affaiblit toutefois sous la direction de Moritz et Erika de Hadeln entre 1972 et 1977 (11 %). La France, deuxième pays dont le FFL est très proche, tient une place presque aussi importante jusqu'en 1981 (17 %), un chiffre qui décroît ensuite légèrement sous la direction de David Streiff (11 %). La présence des autres principaux pays producteurs est beaucoup moins régulière, mais il est notable que le Japon y figure dès 1955 : à partir de ce moment-là, environ 5 % des films du Nord global en compétition à Locarno proviennent de ce pays. Le creux important qui s'observe en 1975 correspond à une présence très importante de « films de l'Est » en programme principal. Celui de 1989 relève d'une programmation très diversifiée en matière de provenance des longs-métrages (Espagne, Portugal, Autriche, Pays-Bas, Canada) et à l'absence de productions française ou britannique en compétition.

⁶ Les pourcentages présentés dans ces deux paragraphes renvoient à la part occupée au sein du bloc « Nord global » uniquement : il ne s'agit donc pas d'un calcul réalisé toutes nationalités confondues. Le but est de fournir des précisions sur cette vaste catégorie qui recouvre des réalités très différentes et qui ne rend pas forcément compte des rapports de force entre les pays susmentionnés (voir note 3, p. 316).

Les mêmes tendances s'observent pour le programme complet (voir page suivante), mais le Japon ne figure pas parmi les pays les plus représentés du Nord global, contrairement au Canada. Ce dernier s'y fait particulièrement remarquer entre 1957 et 1959 (19 %) avec des films d'animation de Norman McLaren, des programmes destinés à la jeunesse produits par l'Office national du film du Canada et des documentaires de Colin Low et Douglas Wilkinson. Entre 1970-1971 (21 %), ce sont plutôt des cinéastes expérimentaux comme Bob Cowan et David Rimmer qui se distinguent. Par ailleurs, entre 1972 et 1980, l'Allemagne de l'Ouest occupe une place importante à Locarno (16 %) grâce au Nouveau Cinéma allemand (*Neue Deutsche Film*), qui est quasi systématiquement programmé en Tribune libre, hors compétition ou dans la Semaine de la FIPRESCI. Il s'agit principalement de cinéastes tels que Werner Schröter (7 films), Rainer Fassbinder et Wim Wenders (3 films chacun), ainsi que Rosa von Praunheim et le couple Danièle Huillet/Jean-Marie Straub (2 films chacun·e). À noter également l'importance au programme d'une section Regard sur le cinéma italien en 1989 et 1990.

Au-delà des principaux pays producteurs, plusieurs cinématographies du Nord de l'Europe ont une présence plus discrète mais constante à Locarno entre 1946 et 1991, telles que la Belgique, les Pays-Bas, la Suède et le Danemark. À l'inverse, au gré du contexte sociopolitique, certains pays méditerranéens se font remarquer pendant une courte période au programme du FFL, puis disparaissent presque complètement. C'est notamment le cas de l'Espagne entre 1953 et 1964 (essentiellement avec des courts-métrages dans un premier temps), du Portugal entre 1957 et 1964 (en particulier avec les œuvres de Manoel de Oliveira) puis de la Grèce entre 1966 et 1988 (avec notamment les films de Níkos Panayotópoulos et Theo Angelopoulos). Quant à l'Australie, ses premiers longs-métrages sont programmés à Locarno en 1985, au moment où leur production nationale remporte un succès croissant à l'étranger.



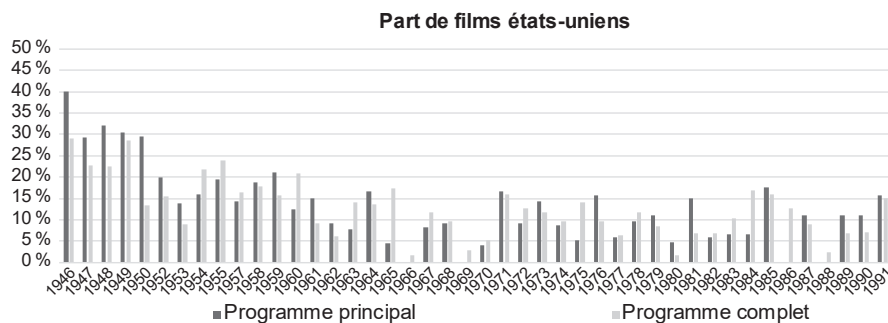
États-Unis

Les films états-uniens représentent une part importante du programme du FFL durant les premières années du festival, lorsqu'il est entièrement piloté par Pro Locarno et soumis à la volonté des distributeurs suisses. Ensuite, leur présence connaît un recul significatif jusqu'à la fin des années 1960, ce qui signale la volonté croissante des organisateur·rices de se diriger vers d'autres cinématographies et d'autres objectifs. Toutefois, au début des années 1960, Vinicio Beretta déploie de grands efforts pour en obtenir davantage. Il organise même deux rétrospectives dédiées aux réalisateurs King Vidor (1962) et John Ford (1963) afin de démontrer son intérêt pour le cinéma états-unien. Hollywood fait son grand retour au FFL lorsque les projections en plein air reprennent au début des années 1970, afin d'attirer un public plus large. Dans les années 1980, ce sont surtout les jeunes réalisateur·rices indépendant·es états-unien·es qui sont programmé·es à Locarno, le plus souvent après leur passage dans d'autres festivals, mais parfois aussi en compétition (Sean Penn, Gregg Araki, Todd Haynes).

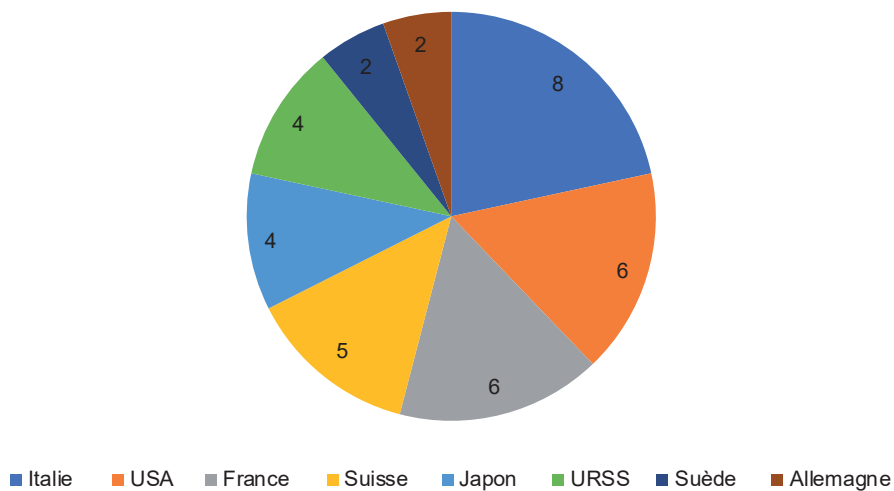
Entre 1946 et 1991, le FFL programme 361 productions états-uniennes. Celles-ci sont donc plus nombreuses, proportionnellement, que les 260 films français, les 258 films italiens, les 163 films (ouest-) allemands et les 139 films britanniques également sélectionnés. Ces pays font aussi l'objet de la majorité des rétrospectives et des hommages organisés en collaboration avec la Cinémathèque suisse. En dehors des principaux pays producteurs, la cinématographie la plus représentée à Locarno, en termes purement numériques, est très largement la Suisse (498 films). Viennent ensuite le Canada (87 films), le Japon (38 films), l'Espagne et la Suède (28 films chacune), l'Autriche et la Belgique (23 films chacune), les Pays-Bas (22 films), la Grèce (19 films) et le Portugal (18 films).

Les rétrospectives n'entrant pas dans les catégories ci-dessus sont consacrées à des thématiques transversales, comme le cinéma documentaire et muet (1950), le cinéma ethnographique (1955), ou Cinéma et Résistance (1971).

DÉSACCORDS À LOCARNO

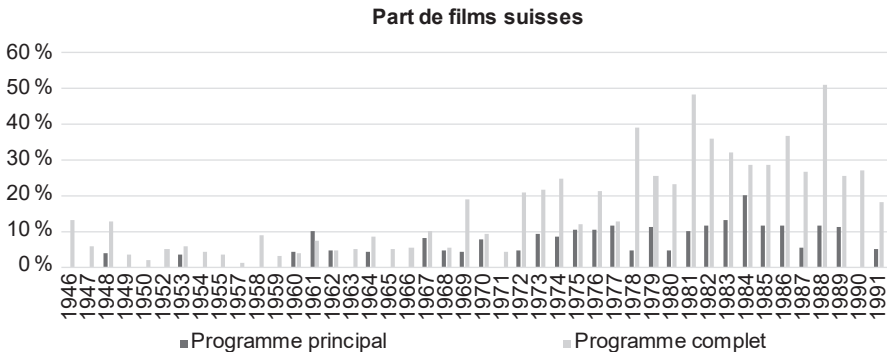


Nombre de rétrospectives dédiées à une cinématographie ou une figure nationale



Suisse

En prenant en compte tous les avant-programmes, films d'actualité, dessins animés, films pédagogiques ou touristiques et autres courts-métrages figurant au programme du FFL, la Suisse apparaît comme le pays le mieux représenté à Locarno. Cependant, en considérant uniquement les longs-métrages, le cinéma helvétique en est le parent pauvre, avec une première œuvre de fiction seulement en 1960, juste avant la percée du Nouveau cinéma suisse⁷. Son rayonnement à l'international pousse les organisateur·rices à lui consacrer une section dédiée entre 1969 et 1972, puis entre 1976 et 1991 (Information suisse jusqu'en 1988, puis Nouveaux films suisses). C'est là que figurent la plupart des films helvétiques, en nombre croissant à partir de 1972, et dans une mesure significative dans les années 1980. Entre-temps, les Journées cinématographiques de Soleure (créées en 1966) s'imposent comme le principal festival consacré au cinéma suisse : c'est la raison pour laquelle ce dernier ne concourt pas en compétition à Locarno. Il n'en reste pas moins que Locarno renforce ainsi son rôle dans le développement d'une culture cinématographique suisse en Suisse.

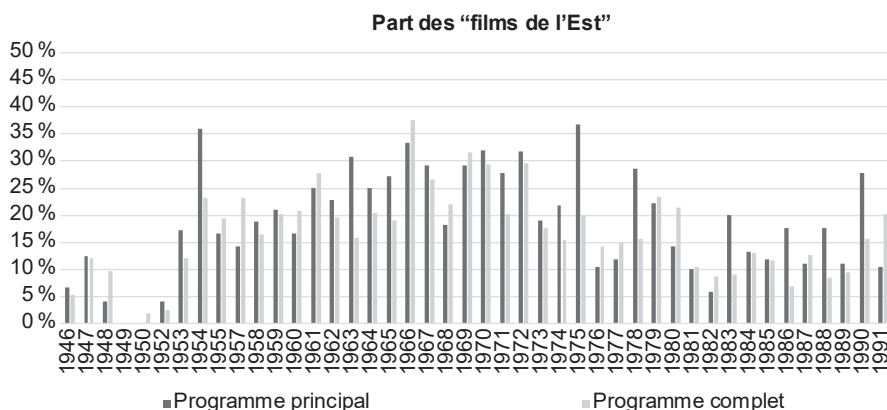


⁷ Les deux autres longs-métrages au programme principal sont des documentaires : *Combat sans haine* d'André Michel en 1948 (à propos des Jeux olympiques de Saint-Moritz), et *Ferdinand Hodler : face à l'homme* d'Herbert Meyer en 1953 (consacré au peintre suisse).

« Films de l'Est »

L'ouverture du FFL aux films produits dans des régimes socialistes débute clairement au début des années 1950⁸, lorsque les organisateur·rices cherchent à s'émanciper des distributeurs helvétiques et à se distinguer au sein du circuit naissant des festivals internationaux de cinéma. Leur présence au programme connaît un pic sous la direction de Sandro Bianconi et Freddy Buache, durant les « années 68 », en sus de deux rétrospectives consacrées à Andrzej Munk (1964) et au cinéma soviétique (1967). Globalement, l'importance de ces cinématographies à Locarno décline ensuite jusqu'à la fin de la guerre froide, malgré l'organisation de rétrospectives dédiées à Boris Barnet (1985), à Lev Koulékhov et aux films interdits des années 1960 (1990), ainsi que d'un hommage à la cinéaste Kira Mouratova (1987) et de semaines nationales consacrées à la Pologne (1980) et à la Yougoslavie (1985).

Entre 1946 et 1991, l'URSS (avec 97 films), la Pologne (90 films) et la Hongrie (83 films) participent à presque chaque édition du festival. Les autres pays socialistes sont mis à l'honneur sur des périodes plus restreintes, telles que la Tchécoslovaquie (avec 87 films, surtout entre 1953 et 1972), la Bulgarie (24 films, surtout entre 1966 et 1980), la RDA (23 films répartis entre 1954-1957, puis 1968-1975), et la Yougoslavie (42 films, principalement entre 1965 et 1980).



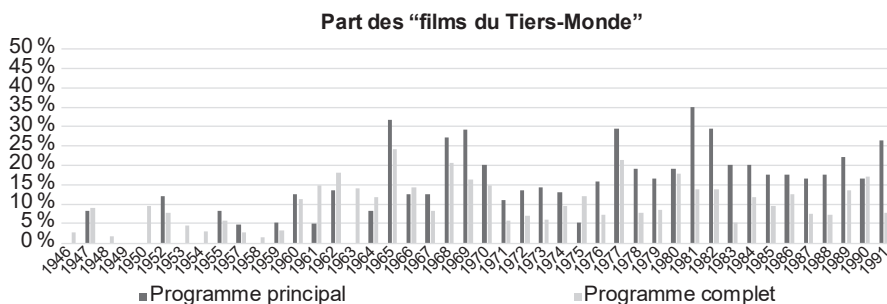
⁸ Cette catégorisation comprend la République populaire de Chine, Cuba et la République démocratique du Vietnam, dont les productions sont analysées par la presse occidentale sous l'angle de la propagande communiste.

« Films du tiers-monde »

Avant la deuxième vague de décolonisation de la fin des années 1950, les seuls pays dits du tiers-monde régulièrement représentés à Locarno sont l'Inde et le Mexique. Tous deux conservent une présence faible mais constante durant les quarante-cinq premières années du FFL, avec respectivement 54 et 30 films au programme. Ces deux pays font également l'objet d'une rétrospective en 1968 (dédiée à Satyajit Ray, le cinéaste indien le mieux connu et le plus célébré en Occident) et d'une Semaine nationale en 1982 (consacrée au cinéma mexicain, où figurent deux œuvres d'Arturo Ripstein). Leur présence à Locarno démontre l'existence de liens entre les institutions cinématographiques ouest-européennes et ces cinématographies déjà bien établies plus qu'elle n'indique une orientation spécifique donnée à la manifestation.

A contrario, les années 1960 sont marquées à Locarno par l'arrivée des cinématographies latino-américaines, qui représentent la majorité des pays du tiers-monde entre 1946 et 1991. Ces productions, qui relèvent généralement du *Tercer Cine*, correspondent tout à fait aux objectifs du festival à cette période : mettre à l'honneur de « jeunes cinématographies » pour contester l'hégémonie du premier et du deuxième cinéma (le divertissement hollywoodien et le cinéma d'auteur européen). Le Brésil est le plus représenté avec 29 films (bien qu'il soit totalement absent entre 1972 et 1976), suivi de près par l'Argentine (27 films). Dans une moindre mesure, on retrouve aussi au programme le Venezuela, le Chili et la Bolivie (avec 18 films à eux trois).

Malgré ses efforts au lendemain des « années 68 », Moritz de Hadeln ne parvient qu'à obtenir très peu de films africains avant la deuxième moitié des années 1970. De même, les pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord restent presque totalement absents du programme si l'on omet quelques productions sélectionnées à la fin des années 1960. L'apparition, au même moment, de festivals entièrement consacrés à ces régions (à Ouagadougou et à Carthage notamment) explique en partie ces difficultés à attirer des cinéastes « du tiers-monde » à Locarno. Enfin, grâce notamment aux possibilités accrues pour les programmeur·rices de réaliser des voyages de prospection à travers le monde, le FFL accueille davantage de films asiatiques à partir des années 1980, en particulier en provenance de l'espace chinois (9 films de la République populaire et 6 films de Taïwan entre 1985 et 1991) mais aussi d'Iran (8 films entre 1986 et 1991).



1.2. Palmarès

En raison des pressions des professionnels du marché du film en Suisse, il n’y a pas au festival de Locarno de compétition ni de jury entre 1946 et 1948, ni entre 1950 et 1957⁹. L’orientation prise par la manifestation à la fin des années 1960, qui tend plus vers de l’animation culturelle, conduit également à la suppression du concours entre 1966 et 1967. L’année suivante, le jury officiel se retire au profit du jury des jeunes en raison du contexte politique international. Enfin, en 1982, celui-ci choisit de ne pas attribuer de prix.

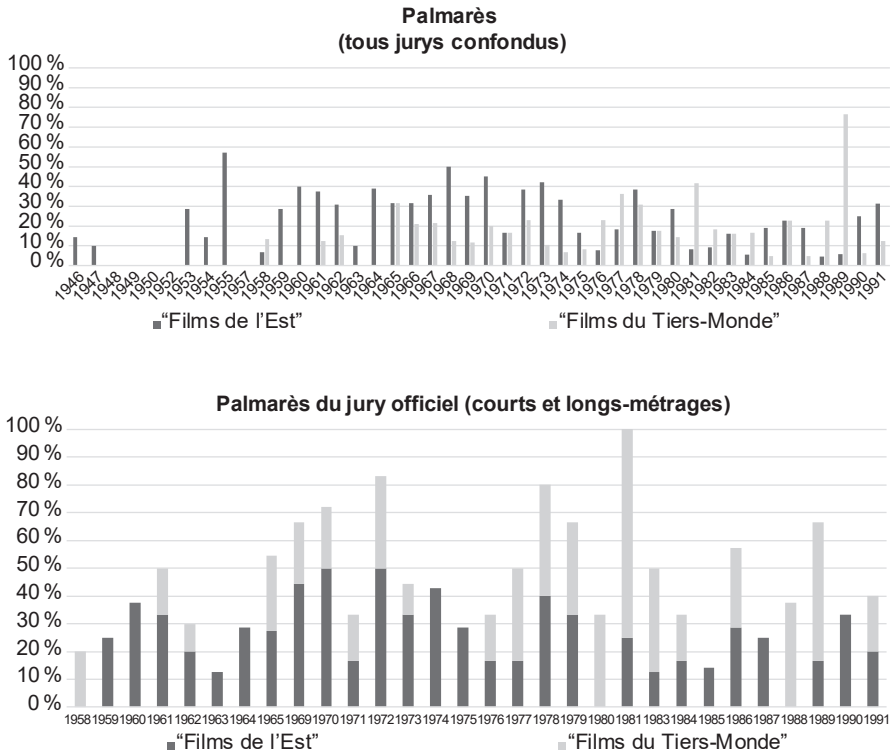
Durant ses quarante-cinq premières années, le FFL connaît plusieurs jurys non officiels : des jurys internationaux de journalistes (1946-1948, 1950-1954), le jury de la Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI) (1958-1991), le jury œcuménique (1973-1991), et le jury de la Confédération internationale des cinémas d’art et d’essai (CICAE) (1980, 1982-1983, 1984-1991).

Dès leur arrivée au programme du FFL, les « films de l’Est » y obtiennent des récompenses. En revanche, il faut attendre 1958 pour que les « films du tiers-monde » reçoivent également des prix à Locarno. Cela pourrait s’expliquer par l’existence d’a priori de la part des jurys, très occidentaux, quant à ce qui relève de la qualité ou de l’innovation cinématographique, jusqu’à l’arrivée croissante des pays du Sud sur la scène géopolitique et cinématographique internationale. Des personnalités d’Europe de l’Est, mais aussi d’Asie, d’Amérique latine et d’Afrique, participent notamment au jury FIPRESCI, de manière sporadique, dès 1961 (voir p. 330 sqq). Leur présence devient régulière dès la fin des années 1960 (pour le premier groupe), et dès la fin des années 1970 (pour le

⁹ En 1949, le jury est entièrement helvétique, puisque le FFL n’est pas encore reconnu par la FIAPF.

second). À noter le triomphe en 1989 de trois films qui récoltent la majorité des prix et qui annoncent une décennie tournée vers l'Asie : *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'orient ?* («*Dharmaga tongjoguro kan khadalgun*») de Yong-Kyun Bae, *La Naissance* («*Piravi*») de Shaji N. Karun et *Où est la maison de mon ami ?* («*Khāneh-ye doust kojāst ?*») d'Abbas Kiarostami.

Entre 1958 et 1965, un jury officiel est instauré par le FFL pour juger les courts-métrages. Sur les 30 prix que celui-ci remet, 22 vont à des pays d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord (dont 9 pour la France), 5 à des régimes socialistes, et 3 à des pays dits du tiers-monde (Inde, Venezuela et Sénégal)¹⁰. Entre 1969 et 1970, un seul jury officiel récompense à la fois les courts et les longs-métrages. Après cela, il n'y a plus de courts ou de moyens-métrages en compétition à Locarno.



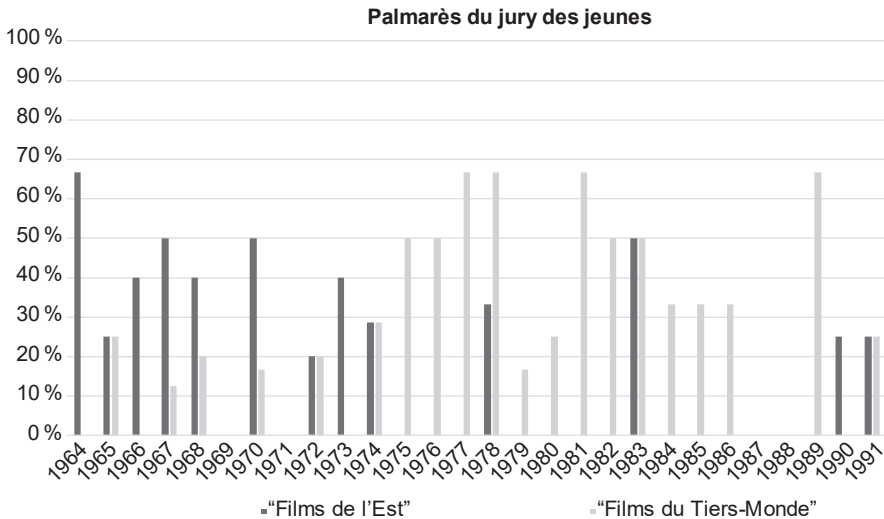
¹⁰ Les films concernés sont respectivement *Rabindranath Tagore* en 1961, *Los zamuros* en 1962 et *Niayes* en 1965.

Jurys non officiels

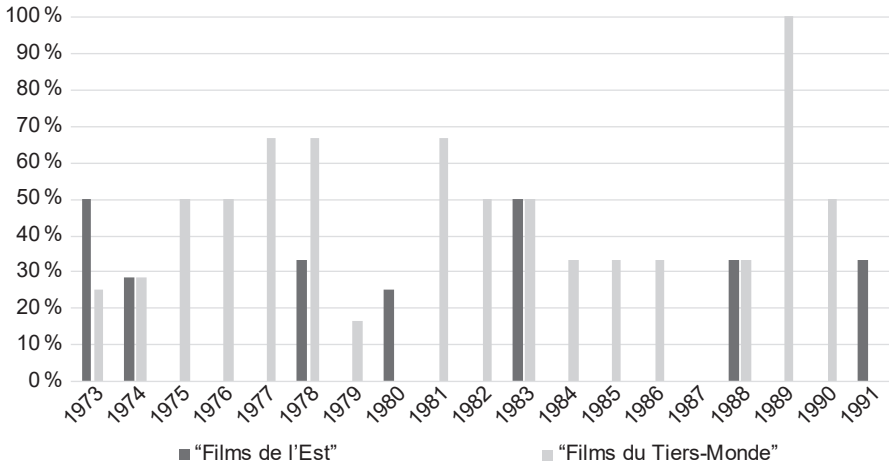
En comparant le palmarès officiel aux palmarès officieux, il apparaît que le jury des jeunes (composé quasi uniquement de Suisse-ses) et le jury œcuménique (très majoritairement ouest-européen) récompensent davantage les « films du tiers-monde ».

Mis en place de manière pionnière sous la direction de Moritz de Hadeln, dont certains choix de programmation sont vertement critiqués par les milieux catholiques tessinois, le jury œcuménique réunit des membres de l'Office catholique international du cinéma (OCIC) et de l'organisation internationale protestante pour le cinéma Interfilm.

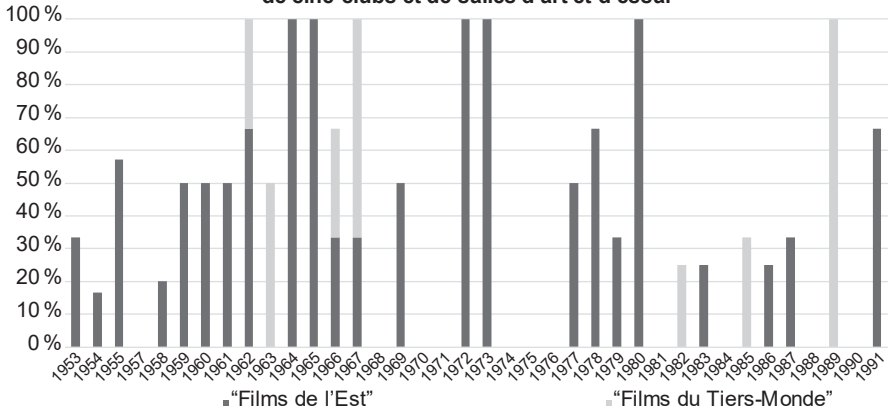
Quant aux jurys mis en place par les milieux cinéphiles (ci-dessous), ils récompensent davantage de « films de l'Est », auxquels ils attribuent à plusieurs reprises la totalité des prix.



Palmarès du jury oecuménique



Prix et récompenses attribués par des jurys de critiques, de ciné-clubs et de salles d'art et d'essai



1.3. Juré-es

À partir des années 1960, les jurys du FFL comptent des membres non occidentaux, surtout sur l'impulsion de la FIPRESCI¹¹. Dans un premier temps, ce sont majoritairement des juré-es tchécoslovaques qui sont invité-es à Locarno. Sur le temps long, les Polonais-es, les Soviétiques et les Hongrois-es sont les plus représenté-es pour le bloc de l'Est. Il n'y a pas de tendance aussi marquée pour les pays dits du tiers-monde, si ce n'est une légère surreprésentation de juré-es brésilien·nes et israélien·nes¹².

Asie, Afrique et Amérique latine

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1959	Joaquim Novais-Teixeira (écrivain et critique)	Brésil	Jury international des longs-métrages
1961-1965, 1970			Jury FIPRESCI
1961	Carlos Fuentes (écrivain)	Mexique	Jury international des longs-métrages
1961 et 1965	Josef Sryck (critique)	Israël	Jury FIPRESCI
1964	Devendra Kumar (critique)	Inde	Jury FIPRESCI
	Mary Ghadban (critique)	République arabe unie	
1965	Luis Alcoriza (réalisateur, scénariste)	Mexique	Jury international des longs-métrages (président)
	Agustin Salmón (critique)	Mexique	Jury FIPRESCI

¹¹ À la fin des années 1960, Sandro Bianconi et Freddy Buache tentent d'inviter des journalistes d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, mais ils ne trouvent pas de fonds pour cela. Archivio di Stato del canton Ticino (ASCT), fonds du FFL (3.1.15), V14 : S. Bianconi à L. Boissonnas (Pro Helvetia), 25.01.1968.

¹² Bien qu'Israël ne soit pas un pays traditionnellement perçu comme faisant partie du tiers-monde, il est notable que des jurés de cette région «extra-européenne» soient régulièrement invités à Locarno.

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1970	Désiré Écaré (réalisateur)	Côte d'Ivoire	Jury international
1971	David Neves (réalisateur et scénariste)	Brésil	Jury international
1973	Nabil Maleh (réalisateur, scénariste)	Syrie	Jury international
1973-1974, 1976, 1982, 1986-1987	Jean-Claude Robert (ecclésiastique)	Liban	Jury œcuménique
1977	Nelson Pereira dos Santos (réalisateur)	Brésil	Jury international
1977-1978, 1983, 1985, 1989	Dan Fainaru (critique)	Israël	Jury FIPRESCI (présidence en 1985)
1978	Jean-Pierre Dikongué- Pipa (réalisateur)	Cameroun	Jury international
1978	Joanny Nana (ecclésiastique)	Haute-Volta	Jury œcuménique
1979	Bianca Jagger (comédienne, activiste)	Nicaragua/ Grande-Bretagne	Jury international
1980	Carlos Diegues (réalisateur)	Brésil	Jury international
	Richard de Medeiros (réalisateur)	Bénin	
1981	Assia Djebar (écrivaine, réalisatrice)	Algérie	Jury international
1982	Slah Dhaoui (distributeur ?)	Tunisie	Jury CICAÉ
1982-1983, 1985-1986, 1988-1989	Soliman Fawzi (critique)	Égypte	Jury FIPRESCI (présidence en 1988)
1983	Cosme Alves Netto (conservateur)	Brésil	Jury international
1983	Amadou Soumana (réalisateur)	Niger	Jury œcuménique
1983-1984 ; 1988	Matthew Kuzhippallil (critique)	Inde	Jury œcuménique

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1984-1985	Azzedine Mabrouki (critique)	Algérie	Jury FIPRESCI
1984 et 1987	Sergio Michael (comédien ?)	Israël	Jury FIPRESCI
1988	Maria Rita Galvão (historienne)	Brésil	Jury international
	Daniel Warth (critique)	Israël	Jury FIPRESCI
1989	Aruna Vasudev (critique)	Inde	Jury international
	Gaston Kaboré (réalisateur)	Burkina Faso	
1990	Abbas Kiarostami (réalisateur)	Iran	Jury international
	Mrinal Sen (réalisateur)	Inde	
1991	Ashley Ratnavibhushana (critique)	Sri Lanka	Jury FIPRESCI

Avec vingt-huit occurrences, les pays du Moyen-Orient et du Maghreb sont, avec l'Amérique latine (16 participations), les régions les plus représentées au sein de ce panel. L'Afrique subsaharienne (6 jurés) et l'Asie (6 jurés dont 4 Indien-nes) y occupent une place moins importante.

Europe de l'Est

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1961	Bogumil Drozdowski (critique)	Pologne	Jury FIPRESCI
	Jan Novy (critique)	Tchécoslovaquie	
1962	František Goldschneider (critique)	Tchécoslovaquie	Jury FIPRESCI
1962 et 1964	Guéorgui Kapralov (scénariste)	URSS	

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1963	Jiří Weiss (réalisateur)	Tchécoslovaquie	Jury international des longs-métrages
	Alicja Helman (historienne du cinéma)	Pologne	Jury FIPRESCI
	Ivan Jeřábek (critique)	Tchécoslovaquie	
1964	Jerzy Stefan Stawiński (réalisateur)	Pologne	Jury international des longs-métrages
	Ladislav Tunys (critique)	Tchécoslovaquie	Jury FIPRESCI
	Tadeusz Kowalski (réalisateur, scénariste)	Pologne	
1965	Grigori Tchoukhraï (réalisateur)	URSS	Jury international des longs-métrages
	Boris Galanov (critique)	URSS	Jury FIPRESCI
	Janusz Gazda (critique)	Pologne	
	András Rajk (critique)	Hongrie	
	Otakar Váňa (critique)	Tchécoslovaquie	
1968	Puriša Đorđević (réalisateur, scénariste)	Yougoslavie	Jury international
	Jiří Menzel (réalisateur)	Tchécoslovaquie	
1969	István Gaál (réalisateur)	Hongrie	Jury international
	Lucian Pintilie (réalisateur)	Roumanie	
1970	Matiaž Klopčič (réalisateur, scénariste)	Yougoslavie	Jury international
	Vladimir Naoumov (réalisateur, scénariste)	URSS	
	Branko Belan (réalisateur, critique)	Yougoslavie	Jury des rencontres internationales du cinéma de Sorrento (président)

DÉSACCORDS À LOCARNO

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1971	Sergei Bondartchouk (réalisateur, comédien)	URSS	Jury international
1972	Andreï Tarkovski (réalisateur, scénariste)	URSS	Jury international
	Egon Günther (réalisateur, écrivain)	RDA	
	Yvette Bíró (critique, scénariste)	Hongrie	Jury FIPRESCI
	Andrzej Werner (critique)	Pologne	
1973	István Szabó (réalisateur)	Hongrie	Jury international
1974	Imre Gyöngyössy (réalisateur, écrivain)	Hongrie	Jury international
	Iouli Raïzman (réalisateur)	URSS	
	Krzysztof Zanussi (réalisateur, scénariste)	Pologne	
	Jan Olszewski (critique)	Pologne	Jury FIPRESCI
1975	Vladimir Dmitriev (conservateur)	URSS	Jury international
	Zsuzsa Pongrácz (écrivaine, scénariste)	Hongrie	Jury FIPRESCI
1975, 1977	Aleksander Halka-Ledóchowski (critique)	Pologne	
1976	Georgi Stoyanov (Réalisateur, scénariste)	Bulgarie	Jury international
	Wiesław Gwiżdż (ecclésiastique)	Pologne	Jury œcuménique
	Maria Oleksiewicz (critique)	Pologne	Jury FIPRESCI
1976, 1978, 1980 et 1984	István Zsugán (critique)	Hongrie	Jury FIPRESCI

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1977	István Dósai (directeur de Hungarofilm)	Hongrie	Jury international
	Gabriella Székely (critique)	Hongrie	Jury FIPRESCI
	Ivaklo Znepolski (critique)	Bulgarie	
1978	Márta Mészáros (réalisatrice)	Hongrie	Jury international
	Tone Freljh (critique, réalisateur)	Yougoslavie	Jury FIPRESCI
	Jerzy Płazewski (critique)	Pologne	
1979	Pál Gábor (réalisateur)	Hongrie	Jury international
	Daniel Olbrychski (comédien)	Pologne	
1980	Alexander Jackiewicz (critique)	Pologne	Jury FIPRESCI
1981	Andrzej Żuławski (réalisateur)	Pologne	Jury international
1982	Judit Elek (réalisatrice, scénariste)	Hongrie	Jury international
	Vera Létay (critique)	Hongrie	Jury FIPRESCI
1984	Pál Erdöss (réalisateur)	Hongrie	Jury international
	Maria Kornatowska (critique)	Pologne	Jury FIPRESCI (présidente)
1985	Kalio Kijask (réalisateur, comédien)	URSS	Jury international
	Anri Vartanov (critique)	URSS	Jury CICAÉ
1986	Krzysztof Kieślowski (réalisateur, scénariste)	Pologne	Jury international
	Jana Mjartanová (critique)	Tchécoslovaquie	Jury FIPRESCI
	Tadeusz Sobolewski (critique)	Pologne	

Éditions	Nom et métier	Nationalité	Jury
1987	Kita Mouratova (réalisatrice, scénariste)	URSS	Jury international
	Victor Bojovich (critique)	URSS	Jury FIPRESCI
1988	Nina Zarkhi (critique)	URSS	Jury FIPRESCI
1989	Alexandre Askoldov (réalisateur)	URSS	Jury international
	Zsolt Kézdi-Kovács (réalisateur)	Hongrie	
	Andreï Plakhov (critique)	URSS	Jury FIPRESCI
	Lee Karahan (critique)	URSS	
1990	Alexandre Sokourov (réalisateur)	URSS	Jury international
	Tamás Barabás (metteur en scène ?)	Hongrie	Jury FIPRESCI
	Waldemar Chłódowski (critique)	Pologne	
	George Littera (critique)	Roumanie	
	Pavel Melounek (producteur)	Tchécoslovaquie	
1991	Svetlana Proskourina (réalisatrice)	URSS	Jury international
	Neja Zorkaja (critique)	URSS	
	Sergei Trimbach (critique)	URSS	Jury FIPRESCI

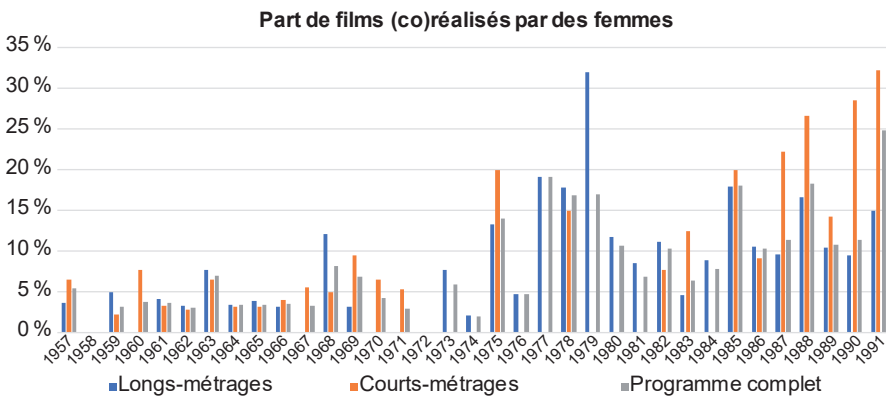
1.4. Répartition genrée

Programmes

Jusqu'en 1957, aucun film (co)réalisé par une femme n'est programmé au FFL. Cette situation se reproduit à deux reprises (en 1958 et en 1972) au programme général, et à quatre reprises en programme principal. Avant 1975,

très peu de longs-métrages (douze) et plusieurs courts-métrages (vingt-sept) de réalisatrices figurent au programme principal du FFL (pour les programmes spéciaux, voir le deuxième tableau ci-dessous). Leur nombre augmente peu à peu à partir de 1973, surtout dans la section Tribune libre et au sein de la Semaine FIPRESCI, plus ouvertes à un cinéma considéré comme marginal. Ce n'est qu'en 1975, décrétée Année internationale de la femme par l'ONU, que des réalisatrices, exploitantes ou critiques de cinéma sont intégrées à la commission de sélection du festival. Treize de ses cent neuf membres entre 1946 et 1991 sont des femmes : celles-ci n'y restent en moyenne qu'entre deux et trois ans¹³. Dans les années 1980, la progression à la hausse des films réalisés par des femmes à Locarno se confirme. Néanmoins, ceux-ci sont majoritairement programmés hors compétition, puisqu'il s'agit souvent de courts-métrages.

L'historiographie retient à tort le fait qu'en 1963, Linda Wertmüller a été la première réalisatrice à figurer au palmarès du FFL, puisque Hermina Týrlová a déjà été distinguée en 1959 (voir page suivante)¹⁴. Par rapport à leur faible présence au programme, les réalisatrices reçoivent un nombre notable de récompenses à Locarno (voir le premier tableau à la page suivante).



¹³ Marlies Graf (réalisatrice), Erika de Hadeln (voir p. 347), Catherine Gautier (comédienne), Patricia Moraz (réalisatrice), Theres Scheres (exploitante), Paule Muret (réalisatrice), Augusta Riva-Forni (réalisatrice), Beki Probst (exploitante), Silvia Voser (productrice), Ruth Waldburger (exploitante et productrice), Rosa Robbi, Pia Horlacher (critique) et Tania Stöcklin (scénariste et réalisatrice).

¹⁴ À noter que Márta Mészáros a été la première réalisatrice à recevoir l'Ours d'or à la Berlinale en 1975 pour *Adoption* (« Örkbefogadás »), que Margarethe von Trotta a été la première lauréate du Lion d'or à Venise en 1981 pour *Les Années de plomb* (« Die bleierne Zeit ») et que Jane Campion a été la première cinéaste féminine à recevoir la Palme d'Or à Cannes en 1993 pour *La Leçon de piano* (« The Piano »).

Palmarès

Sur les trente-sept prix ou mentions attribués à des œuvres (co)réalisées par des femmes, huit sont remis à des cinéastes d'Europe de l'Est, essentiellement dans les années 1960, puis dans les années 1980. Par ailleurs, huit récompenses (dont cinq mentions) reviennent à des productions helvétiques. Aucune réalisatrice du Sud global n'est primée durant les quarante-cinq premières années du FFL.

Édition	Titre	(Co)réalisatrice	Pays producteur	Prix
1959	<i>Le Nœud au mouchoir</i> (« <i>Uzel na kapesníku</i> »)	Hermína Týrlová	Tchécoslovaquie	Prix technique (jury des courts-métrages)
1961	<i>The Connection</i>	Shirley Clarke	USA	Prix de la meilleure première œuvre (jury international)
1963	<i>Les Basilischi</i> (« <i>I basilischi</i> »)	Linda Wertmüller	Italie	Voile d'argent Prix de la FIPRESCI
	<i>L'Abrivade</i>	Jacqueline Grigaut-Lefèvre, Denys Colomb de Daunant Olivier Gendebien	France	Voile d'or du jury des courts-métrages
1964	<i>Exemple : Étretat</i>	Monique Lepeuve	France	Voile d'or du jury des courts-métrages
	<i>Les Rabatteurs</i> (« <i>Naganiacz</i> »)	Eva et Czesław Petelski	Pologne	Prix spécial du jury
1965	<i>Petites perles au fond de l'eau</i> (« <i>Perlicky Na Dne</i> »)	Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec et Evald Schorm	Tchécoslovaquie	Prix de la FIPRESCI Prix du jury des jeunes
1966	<i>Le Panier à viande</i>	Jacqueline Veuve et Yves Yersin	Suisse	Signalé par le jury des jeunes

Édition	Titre	(Co)réalisatrice	Pays producteur	Prix
1968	<i>Où finit la vie ?</i> (« <i>Meddig él az ember</i> »)	Judit Elek	Hongrie	Léopard d'argent Prix spécial du jury des jeunes
	<i>Les Corbeaux</i>	Gisèle et Ernest Ansorge	Suisse	Mention du jury des jeunes
1969	<i>Fantasmatic</i>	Gisèle et Ernest Ansorge	Suisse	Prix du meilleur film d'animation
1975	<i>Legacy</i>	Karen Arthur	USA	Prix pour une première œuvre Prix de la FIPRESCI
	<i>Épouses</i> (« <i>Hustruer</i> »)	Anja Breien	Norvège	Mention du jury international Mention du jury œcuménique
1976	<i>Les Noces de Shirin</i> (« <i>Shirins Hochzeit</i> »)	Helma Sanders-Brahms	RFA	Prix de la FIPRESCI
1977	<i>Les Indiens sont encore loin</i>	Patricia Moraz	Suisse	Mention du jury international Mention du jury œcuménique
1978	<i>Fluchtweg nach Marseille</i>	Ingemo Engström et Gerhard Theuring	RFA	Prix du jury des femmes
1979	<i>Letzte Liebe</i>	Ingemo Engström	RFA	Prix de la critique internationale
	<i>Der Eintänzer</i>	Rebecca Horn	RFA	Pomme d'or du jury des femmes
1980	<i>Peut-être demain</i> (« <i>Majd holnap</i> »)	Judit Elek	Hongrie	Prix de la FIPRESCI

DÉSACCORDS À LOCARNO

Édition	Titre	(Co)réalisatrice	Pays producteur	Prix
1982	<i>Parti sans laisser d'adresse</i>	Jacqueline Veuve	Suisse	Prix du jury œcuménique Prix du jury CICAÉ
1984	<i>Something about Amelia</i>	Randa Haines	USA	Deuxième prix, Œil du léopard d'argent (jury TV Movies)
1985	<i>Finnegan Begin Again</i>	Joan Micklin Silver	Grande-Bretagne	Deuxième prix, Œil du léopard d'argent (jury TV Movies)
1987	<i>De longs adieux</i> (« <i>Dolgie provody</i> »)	Kira Mouratova	URSS	Prix de la FIPRESCI
	<i>Avril brisé</i>	Liria Bégéja	France	Premier prix du jury des jeunes
1988	<i>Eden Miseria</i>	Christine Laurent	France	Troisième prix du jury des jeunes
1990	<i>Valse accidentelle</i> (« <i>Slouchainij vals</i> »)	Svetlana Proskourina	URSS	Léopard d'or Grand Prix du Festival Grand Prix de la Ville de Locarno
	<i>Hush-a-Bye Baby</i>	A) Emer McCourt (actrice) B) Margo Harkin (réalisatrice)	Irlande du Nord	A) Léopard de bronze Prix spécial B) Prix du jury œcuménique
	<i>L'Homme imaginé</i>	Patricia Bardon	France	Troisième prix du jury des jeunes
1991	<i>Anna Göldin, letzte Hexe</i>	Gertrud Pinkus	Suisse Allemagne	Mention spéciale du jury œcuménique

Sections spéciales

Vingt-six réalisatrices voient leurs films sélectionnés dans des sections spéciales du FFL entre 1946 et 1991, surtout à partir des années 1980 : cinq d'entre elles vivent dans le bloc de l'Est, tandis qu'Assia Djebar et Mariama Hima sont les seules qui ne proviennent pas du continent européen.

Édition	Titre	(Co)réalisatrice	Pays producteur	Section
1957	<i>Assunta spina</i>	Francesca Bertini et Gustavo Serena	Italie	Rétrospective
1971	<i>La Dernière Étape</i> (« <i>Ostatni etap</i> »)	Wanda Jakubowska	Pologne	Rétrospective
1980	<i>Acteurs de province</i> (« <i>Aktorzy prowincjonalni</i> »)	Agnieszka Holland	Pologne	Semaine polonaise
1981	<i>La Nouba des femmes du mont Chenoua</i>	Assia Djebar	Algérie	Semaine algérienne
1986	<i>Les chemins de l'amour se perdent dans la nuit</i> (« <i>Oi dromoi tis agapis einai nyhterinoi</i> »)	Frieda Liappa	Grèce	Semaine grecque
	<i>Topos</i>	Antoinetta Angelidi		
	<i>Lumière</i>	Jeanne Moreau	France	Hommage à François Simon
	<i>François Simon : la présence</i>	Ana Simon et Louis Mouchet		
1987	<i>Brèves rencontres</i> (« <i>Korotkie Vstretchi</i> »)	Kira Mouratova	URSS	Hommage à Kira Mouratova
	<i>Les Longs Adieux</i> (« <i>Dolgie Provody</i> »)			
	<i>The Connection</i>	Shirley Clarke	USA	Rétrospective
	<i>Cati</i> (« <i>Eltavozott Nap</i> »)	Márta Mészáros	Hongrie	

Édition	Titre	(Co)réalisatrice	Pays producteur	Section
1988	<i>Business as Usual</i>	Lezli-Ann Barrett	Grande-Bretagne	Semaine britannique
	<i>Dreaming Rivers</i>	Martina Attille		
	<i>Framed Youth: The Revenge of the Teenage Perverts</i>	Rose Collis, Jeff Cole et Trill Burton		
	<i>Girl Zone</i>	Carola Klein		
	<i>Rocinante</i>	Anne et Eduardo Guedes		
	<i>When the Dog Bites</i>	Penny Woolcock		
	<i>Behind Closed Doors</i>	Anna Thew		
	<i>The Hidden Wisdom</i>	Patricia Diaz Michelle McIntosh		
	<i>Uranium Hex</i>	Sandra Lahire		
1989	<i>Rien ne se jette</i> (« Baabu Banza »)	Mariama Hima	Niger	Semaine africaine
	<i>L'Aluminium</i> (« Falaw »)			
	<i>Le Tonneau</i> (« Toukou »)			
	<i>Mignon est partie</i> (« Mignon è partita »)	Francesca Archibugi	Italie	Regard sur le cinéma italien
1990	<i>Lundi matin</i> (« Ponedelnik sutrin »)	Irina Aktasheva et Christo Piskov	Bulgarie	Films interdits des années 1960
	<i>Lungo il fiume</i>	Vanna Paoli	Italie	Regard sur le cinéma italien
1991	<i>Le Jour des rois</i>	Marie-Claude Treillhou	France	Hommage « Les Films du Losange »

Organisation

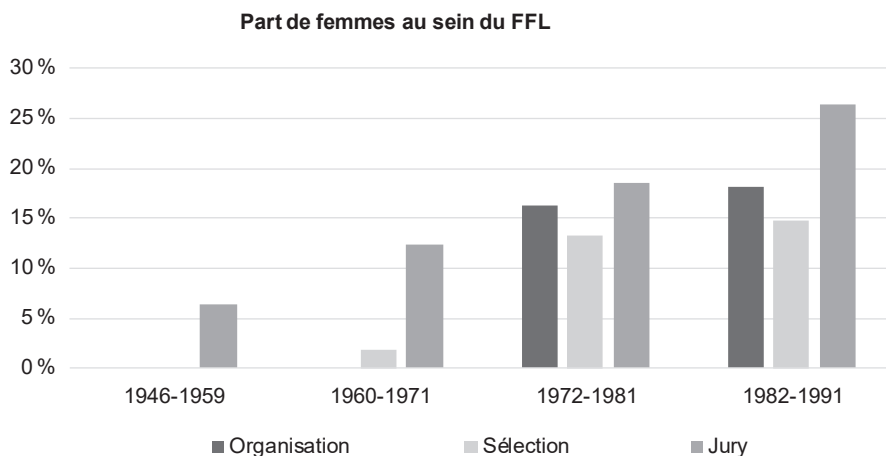
L'intitulé, la composition et la fonction des différentes entités gérant le festival de Locarno ont souvent évolué entre 1946 et 1991, au gré des changements de directeur·rices. Sur le graphique ci-dessous, l'expression « organisation » est employée pour désigner à la fois le comité/la commission exécutif·ve – aussi appelé·e comité d'organisation à ses débuts (en 1946 et 1950) –, le conseil/comité/la commission de direction (constitué·e à certains moments de crise) ainsi que les groupes distingués à partir de 1972 sous les noms de « direction », « secrétariat » et « organisation ». De la même manière, l'expression « sélection » renvoie aussi bien à la commission de sélection (ainsi désignée entre 1948 et 1971) qu'à la commission des programmes (1973-1978) et la commission artistique (dès 1979), ainsi qu'aux responsables de sections spéciales telles que la Tribune libre, les rétrospectives, les semaines nationales ou *Cinema e Gioventù*.

Des femmes sont invitées à participer aux jurys du FFL à partir de la fin des années 1950, d'abord pour les courts-métrages (1957-1961)¹⁵. Ensuite, elles figurent surtout dans le jury FIPRESCI et le jury des jeunes (au cours des années 1960, puis dans les années 1980), ainsi que dans le jury œcuménique (dans les années 1970 et 1980). En 1971, la comédienne Francesca Romana Coluzzi est la première femme à siéger au sein du jury international. En 1978 et 1979, un jury féminin (entièrement suisse) est mis en place de manière éphémère, sans soutien de la part du FFL. À partir de ce moment-là, leur présence au sein du jury international devient plus régulière.

Si les secrétaires du festival avant 1970 n'apparaissent pas dans les ouvrages rétrospectifs publiés à l'occasion des 40 ans de la manifestation, plusieurs autres membres féminines du comité d'organisation y sont mentionnées à partir de la fin de la décennie, principalement en tant que responsables du secteur hospitalité, du service de presse ou de décoration, puis dans le comité de rédaction du *Pardo News* (bulletin du festival).

Quant à la commission artistique (ou commission des programmes), seules deux femmes y figurent avant 1978, dont la codirectrice Erika de Hadeln (1976-1977). Dix autres rejoignent l'équipe de programmation entre 1978 et 1991 (voir note 12, p. 337), souvent de manière ponctuelle ou pour quelques éditions seulement.

¹⁵ À noter qu'il n'a pas été possible de reconstituer la composition des jurys entre 1950 et 1957 et en 1966, ni celle du jury des jeunes de 1983. Il en va de même pour le jury FIPRESCI entre 1958 et 1960, en 1967 et en 1973.



2. Portraits



Raimondo Rezzonico (à gauche) et Vinicio Beretta (à droite) lors de l'édition 1962 du festival. Tous deux ont, à des niveaux différents, largement contribué à la légitimation et à l'institutionnalisation du festival au cours du XX^e siècle. © Locarno Film Festival.

2.1. Direction

Riccardo Bolla (1891-1970) – Directeur de 1946 à 1959

Après des études à l'école de commerce de Bellinzzone et en Angleterre, Riccardo Bolla part travailler pour l'entreprise Borsalino à Alessandria. Revenu à Locarno en 1930, il prend la direction de Pro Locarno et contribue à l'élaboration de la première loi cantonale sur les taxes de séjour (1934). Très impliqué dans la promotion de sa commune, il est notamment membre du comité du *Circolo di cultura* dans les années 1940 et milite pour le passage des îles de Brissago en mains publiques. Officiellement secrétaire du FFL jusqu'à son autonomie juridique en 1949, il est le frère du directeur de la *Gazzetta ticinese* Fulvio Bolla, de la directrice de l'école professionnelle de jeunes filles de Lugano Ines Bolla, et du juge fédéral Plinio Bolla.

Vinicio Beretta (1920-1972) – Directeur de 1960 à 1965

Né à Lugano de nationalité italienne, Vinicio Beretta effectue son service militaire dans son pays d'origine pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce passionné de cinéma et de sport se lance dans le journalisme après avoir perdu un œil, contraint d'abandonner sa profession de typographe. Il fonde la revue *Cinema* (avec Vinicio Salati et Fabio Jegher) et l'Association des journalistes sportifs tessinois. Il écrit pour l'*Eco di Locarno* et la *Radio della Svizzera italiana*, où il dispose d'une rubrique consacrée au cinéma (*Gazzettino del cinema*) et à la vie régionale (*Orizzonti ticinesi*). Participant à la fondation du FFL, il en est le présentateur des cérémonies officielles et membre du comité exécutif. Il en devient le secrétaire en 1953, et peu à peu l'âme artistique, surtout lorsqu'il prend la tête de sa commission de sélection en 1958. Il accède finalement à sa direction entre 1960 et 1965. Il est également secrétaire général de la Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI) à partir de 1960. Après son départ, il tente en vain de lancer une autre manifestation cinématographique à Lugano. Membre du Parti socialiste, il reste identifié par les services de police helvétiques comme un ancien sympathisant fasciste. Pour cette raison, et à cause de la porte qu'il ouvre aux « films de l'Est » au FFL, les autorités suisses n'acceptent sa demande de naturalisation qu'à la fin des années 1950. Il est marié et divorcé trois fois : à Jolanda Coderey (1929-2010) en 1945, à Graziella Balestra (1928-2012) en 1958, et à Farida Salimovna Gismatoullina (1944-2022) en 1969.

*Sandro Bianconi (*1933) – Codirecteur de 1966 à 1970*

Fils du poète Giovanni Bianconi (1891-1981) et neveu de l'écrivain Piero Bianconi (1899-1984), Sandro Bianconi soutient en 1962 une thèse de linguistique à l'Université de Fribourg. Proche des milieux de gauche sans jamais rejoindre aucun parti, il fréquente le ciné-club de Locarno (*Circolo del cinema*) dirigé par Virgilio Gilardoni (voir notice ci-dessous), dont il prend la direction en 1963. Engagé à l'École normale de Locarno (la Magistrale), il participe à l'organisation du programme *Cinema e Gioventù* au sein du FFL avec Bixio Candolfi (voir notice ci-dessous). Il intègre ensuite la commission exécutive de la manifestation, dont il prend finalement la direction avec Freddy Buache (1924-2019)¹⁶, avec pour objectif d'y faire davantage participer la jeunesse helvétique. Constatant l'impossibilité de mener à bien son projet, il claque la porte du FFL et reprend sa carrière d'enseignant-chercheur tout en relançant dans les années 1980 quelques activités ponctuelles liées au cinéma (rubrique dans l'*Eco di Locarno*, opération *L'altro cinema*, etc.).

*Moritz de Hadeln (*1940) – Codirecteur de 1972 à 1977*

Né à Exeter et ayant grandi à Florence, Moritz de Hadeln s'établit à Gland après avoir rencontré Erika von dem Hagen en 1963. Auteur de deux documentaires projetés au FFL (*Le Pelé* en 1964 et *Ombres et mirages* en 1967), il professionnalise, avec l'aide de son épouse et d'autres cinéphiles, le festival du film amateur de Rolle, qui devient en 1969 le Festival international de cinéma de Nyon. En 1971, celui-ci fait forte impression en programmant une sélection de films d'Ouzbékistan. L'année suivante, il est nommé à la direction du FFL, qui recherche un nouveau souffle en reprenant les projections en plein air et en développant une collaboration étroite avec la section cinéma du Département fédéral de l'intérieur. À travers la Société suisse des festivals internationaux du film, le couple dirige les deux manifestations à la fois. Cette situation délicate tient jusqu'en 1977, lors de la rupture de confiance entre Moritz, le comité d'organisation local de Locarno et la section cinéma. Après son départ, de Hadeln prend la tête de la Berlinale (1979-2001) puis du Festival de Venise (2001-2003).

¹⁶ À propos de Freddy Buache, voir notamment BUACHE Freddy, *Derrière l'écran: entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet*, Lausanne, L'Âge d'Homme, [1995] 2009; RUSCONI Andrea, « La Cinémathèque, c'est moi! » : Freddy Buache e la Cinémathèque suisse (1948-1975): progetti culturali e dibattiti ideologici, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2007 et MOREROD Adèle, « Laisser cartouchières et pistolets au vestiaire ». Les activités de diffusion de la Cinémathèque suisse : une histoire de relations (1948-1973), thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2024.

Erika de Hadeln (1941-2018) – Codirectrice de 1972 à 1977

Issue d'une famille poméranienne ayant fui l'Armée rouge vers Hambourg, Erika von dem Hagen étudie à Freiburg, à Paris et à la Freie Universität de Berlin. Après avoir épousé Moritz de Hadeln en 1968, qu'elle assiste sur le tournage de son film *Ombres et mirages* puis à la tête du festival de Nyon, elle enseigne l'allemand dans la région lémanique. De 1972 à 1977, elle gère la direction administrative de la Société suisse des festivals internationaux du film, aussi bien dans la sélection et la programmation des films que dans les relations des deux manifestations avec les cinéastes, les pays producteurs et les médias. Malgré l'équilibre parfois précaire du partage de sa vie professionnelle et personnelle avec Moritz, Erika continue à collaborer étroitement avec lui à la tête des festivals de Berlin, puis de Venise (1979-2003), en introduisant de manière pionnière l'utilisation de l'informatique à la tête d'un festival international. Entre 1980-1993, elle dirige le Festival international du film documentaire de Nyon, où elle fait notamment entrer la vidéo.

*Jean-Pierre Brossard (*1945) – Directeur de 1978 à 1981*

Jurassien, Jean-Pierre Brossard quitte Saignelégier pour suivre des études commerciales à La Chaux-de-Fonds, puis pour effectuer des stages à l'étranger. Il fonde en 1960 le ciné-club des Franches-Montagnes et anime la Guilde du film de la Métropole horlogère. Critique de cinéma pour divers journaux neuchâtelois et français, il devient attaché de presse du Festival de Nyon puis du FFL au milieu des années 1970. Il est alors nommé secrétaire général de la Fédération internationale des ciné-clubs. En parallèle de ses activités à Locarno, il siège notamment au sein de la Commission nationale suisse de l'UNESCO. Après son départ, il est nommé délégué culturel de la ville de La Chaux-de-Fonds, puis directeur de la radio neuchâteloise RTN 2001.

*David Streiff (*1945) – Directeur de 1982 à 1991*

David Streiff, né dans l'Oberland zurichois, étudie l'histoire de l'art à Zurich, puis à Vienne, où il soutient sa thèse de doctorat en 1972. À son retour en Suisse un an plus tard, il prend la succession de son collègue Hans-Ulrich Schlumpf (*1939) à la tête du Centre suisse du cinéma. Développant de nombreux contacts dans les milieux cinématographiques suisses et dans des festivals comme Rotterdam et New York, il est invité par Moritz de Hadeln à développer avec This Brunner (*1945) et Theres Scherer (*1941) la section Tribune libre (1973-1979). Celle-ci devient une sorte de

«salon des refusés» très en vue¹⁷. Membre de la commission artistique sous la direction de Jean-Pierre Brossard (1978-1981), il prend la tête du FFL en posant plusieurs conditions aux organisateurs : améliorer les techniques de projection, donner une véritable identité graphique à la manifestation, et écumer les festivals étrangers pour s'en inspirer. Durant les années 1980, il permet à l'événement de gagner un succès d'estime auprès des professionnels du cinéma et des cinéphiles, et il lui assure également une assise populaire, notamment auprès des touristes alémaniques. Après avoir accompagné la croissance fulgurante du FFL, il codirige pendant deux ans la Fondation suisse pour la photographie du Kunsthaus de Zurich (1992-1994), avant de devenir chef de l'Office fédéral de la culture (1994-2005).

2.2. Présidence

Camillo Beretta (1895-1970) – Président de 1946 à 1956

Après une scolarité à Locarno et à Lugano, Camillo Beretta étudie le droit à l'Université de Lausanne, dont il reçoit le titre de docteur en 1931. Très tôt engagé au sein du parti libéral, cet avocat et syndic de Muralto (1924-1932) fonde à la fin des années 1920 le quotidien *Il Cittadino* et participe à l'organisation de la conférence qui aboutit aux accords de Locarno en 1925. Il occupe par la suite plusieurs mandats politiques à Locarno et au Grand Conseil tessinois. Avec son épouse, Noride Varenna (1900-1981), il accueille des réfugié-es italien-nes pendant la Seconde Guerre mondiale. L'œuvre de sa vie est la création de Pro Locarno, qu'il préside pendant plus de quatre décennies, et avec laquelle il développe de nombreux événements culturels et économiques pour dynamiser la région. Impliqué dans plusieurs associations sportives et entreprises locales, comme la Birreria nazionale (créée par son père Efreim Beretta), il est le fondateur de l'Association Locarno-Venezia, qui milite en faveur du développement de voies fluviales pour briser l'isolement du Tessin et développer ses liens avec la Lombardie.

Enrico Franzoni (1920-2008) – Président de 1957 à 1962

Diplômé de l'Université de Berne et de l'Institut universitaire de hautes études internationales de Genève, Enrico Franzoni s'établit en tant qu'avocat et notaire à Locarno. Il exerce des mandats politiques sous la bannière du Parti

¹⁷ DASEN René, «Un festival à la carte», *Schweizer Film Suisse* 9, 1973, p. 19.

démocrate-chrétien à partir de la fin des années 1940 : au conseil municipal de Muralto (1948-1952) – dont il est syndic entre 1952 et 1963 – puis au Conseil national (1959-1975). Après l’annulation de l’édition 1956, il est nommé président dans l’espoir de faire gagner au FFL un meilleur soutien de la part des autorités fédérales. Poursuivant sa carrière politique en devenant notamment membre de l’Assemblée consultative du Conseil de l’Europe entre 1963 et 1970, il échoue à se faire élire au Conseil fédéral en 1973. Grand défenseur des intérêts tessinois à Berne, Franzoni préside le groupe parlementaire pour les transports, le tourisme et l’hôtellerie.

Fernando Gaja (1925-2016) – Président de 1963 à 1968

Avocat, *pretore* de Locarno (1954-1963), puis juge au tribunal de deuxième instance de Lugano, Fernando Gaja est membre du Parti radical-démocratique et actif dans diverses associations de loisirs au niveau régional (pêche et automobile). Président plutôt effacé sous la direction de Vinicio Beretta, il siège pour le FFL au sein de la Commission fédérale du cinéma après l’entrée en vigueur de la première loi en la matière en 1963. Il quitte sa fonction pour des raisons professionnelles.

*Luciano Giudici (*1938) – Président de 1969 à 1980*

Docteur en droit de l’Université de Berne, Luciano Giudici devient en 1964 substitut puis procureur général du Sopraceneri jusqu’en 1975, et ensuite de la Suisse italienne jusqu’en 1984. Membre du comité de direction du FFL depuis 1963 et membre de l’éphémère triumvirat qui succède à Vinicio Beretta en 1966, sa nomination à la présidence de la manifestation intervient au lendemain des éditions contestées de la fin des années 1960. Il siège au Grand Conseil tessinois de 1975 à 1995 et au Conseil national de 1983 à 1987 sous les couleurs du Parti radical-démocratique, dont il assume ensuite la vice-présidence (1987-1991).

Raimondo Rezzonico (1920-2001) – Président de 1981 à 1999

Luganais, Raimondo Rezzonico étudie à l’École normale de Locarno avant d’entrer en 1940 à la radio de la Suisse italienne comme présentateur et chroniqueur sportif : il y côtoie notamment Vinicio Beretta. Après avoir épousé Leila Carminati (1920-2008) en 1942, il reprend en 1950 la direction de la maison d’édition de son beau-père, Vito Carminati (1893-1970), société éditrice de *l’Eco di Locarno*. Il développe considérablement la portée de ce dernier, et acquiert le journal tessinois en langue allemande *Südschweiz*. Participant au FFL dès sa première édition, il figure parmi les membres de

son comité exécutif à partir des années 1950 et lui apporte un soutien décisif après la crise de la fin des « années 68 ». Il accompagne le retour du festival en plein air en devenant vice-président de 1972 à 1980. En 1981, il confie à son fils Giò (*1949) la direction de l'*Eco*, qui fusionne avec *Il Dovere* pour devenir *La Regione* (1992). Personnage charismatique et omniprésent, ce collectionneur d'art hérite du surnom de *presidentissimo*.

2.3. Vice-présidence

André Mondini (1897-1972) – Vice-président de 1947 à 1955

Né à Paris, André Mondini arrive à Locarno à l'âge de 7 ans et fréquente l'École de commerce de Bellinzzone avant d'être mobilisé durant la Première Guerre mondiale. À son retour en Suisse, il travaille comme comptable chez Swiss Jewel et épouse la fille de son employeur, Clara Mojonny (1900-1980). Amateur de sport et de cinéma, il devient dans les années 1930 propriétaire des trois cinémas de Locarno (Pax, Rialto et Kursaal), et figure parmi les fondateurs du FFL.

Dante Bertolini (1911-1998) – Vice-président de 1957 à 1971

Natif de Maroggia, Dante Bertolini suit un apprentissage de menuisier avant de passer son brevet d'enseignant au niveau primaire (1931), puis secondaire (1937). Il enseigne pendant vingt ans à Locarno, puis devient inspecteur scolaire (1951-1971). Espérantiste, traducteur, poète et écrivain multirécompensé, il est marié à Nora Varesi (1908-1998), fille du « médecin des pauvres » Giovanni Varesi¹⁸. Il rejoint le FFL au moment où celui-ci affirme son orientation culturelle. Membre libéral-radical du conseil communal de Locarno entre 1946 et 1955, puis de 1972 à 1979, il préside dans les années 1980 l'Association des retraités du canton du Tessin.

Pour Raimondo Rezzonico (vice-président de 1972 à 1980) : voir la notice ci-dessus.

*Aldo Torriani (*1934) – Vice-président de 1987 à 1999*

Le père d'Aldo Torriani, Guido (1901-1968), est directeur de la filiale locarnaise de l'Union des banques suisses (UBS) et responsable financier

¹⁸ SB, « Auguri a Nora Varesi-Bertolini », *Libera Stampa*, 20.02.1988, p. 5.

du FFL au début des années 1950. Né à Bâle, Aldo entre ainsi en contact avec le festival, dont il tient la caisse et pour lequel il travaille comme chauffeur dès 1952. Il occupe des postes de direction à l'UBS dans les années 1960, et en prend la tête au début des années 1970. Au même moment, il commence à occuper des mandats politiques au législatif puis à l'exécutif de sa commune d'Orselina sous l'étiquette libérale-radical, et ce pendant près de quatre décennies. Responsable des finances du FFL à partir de 1981, il en devient également le vice-président et fait de l'UBS son sponsor principal.

2.4. Administration fédérale et monde politique

*Hugo Mauerhofer (1904-1962)*¹⁹

Diplômé de l'Université de Berne en philosophie et psychologie, Hugo Mauerhofer envisage d'abord une carrière universitaire avant de travailler comme expert dans l'administration des postes, téléphones et télégraphes (PTT). Il rejoint le Département fédéral de l'intérieur en 1938, où il se spécialise dans les questions liées au cinéma. Durant ses années en tant que secrétaire de la Commission fédérale du cinéma (1942-1955) puis de la section cinéma (1955-1962), il est l'un des principaux artisans du premier article constitutionnel en la matière, au sujet duquel il négocie longuement avec les milieux économiques et culturels du cinéma. Dans les années 1950, il fait figure d'arbitre dans les conflits du FFL avec les associations professionnelles (distributeurs et exploitants).

Oscar Dübby (1904-1982)

Après avoir passé son brevet d'avocat à Berne, Oscar Dübby devient chef de section à la police fédérale des étrangers (1932-1943) – où il est chargé des émigré-es venu-es des milieux artistiques – puis au Département fédéral des finances (1943-1945). Il fonde la *Kulturfilmgemeinde* avant d'être nommé chef de production à la Praesens (1946-1950) et à Gloriafilm (1951-1954). Il intègre aussi le conseil d'administration du Schauspielhaus de Zurich. En tant que membre du comité de l'Association suisse des producteurs de films, il siège au sein de la Chambre suisse du cinéma et représente la Suisse au sein de la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF), dont il est le

¹⁹ Voir BOTTANI Alessia et JAKES Pierre-Emmanuel, « Hugo Mauerhofer, 1904-1962 », *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, mars 2017, <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/une-histoire-de-la-cinematheque-suisse/portraits/portrait-de-hugo-mauerhofer/>, consulté le 06.05.2026.

secrétaire général de 1959 à 1962. À ce titre, Düby représente un intermédiaire privilégié pour que les organisateur-rices du FFL résolvent leurs conflits avec la fédération. Après le décès d'Hugo Mauerhofer, il reprend le poste de chef de la section cinéma du Département fédéral de l'intérieur (1963-1969) au moment de l'entrée en vigueur de la première loi fédérale sur le cinéma. Il est régulièrement sollicité par Vinicio Beretta au sujet de la spécialisation du festival dans le « jeune cinéma » au début des années 1960, mais entretient une relation plus tendue avec Sandro Bianconi et Freddy Buache à la fin de la décennie, peu convaincu par l'orientation donnée à la manifestation. Après sa retraite, ce « social-démocrate conservateur » marié à la comédienne Stephanie Glaser (1920-2011) préside la Commission fédérale du cinéma (1970-1974)²⁰.

Frédéric Fauquex (1898-1976)

Syndic de la commune vaudoise de Riex (1926-1947), où il exerce une activité de vigneron, Frédéric Fauquex parle parfaitement allemand grâce à une scolarité passée en partie à Burgdorf. Ce conseiller national (1935-1945) préside le parti libéral vaudois durant son mandat au Conseil des États entre 1945 et 1963. Il devient ensuite président de la Commission fédérale du cinéma créée par la première loi fédérale sur le cinéma (1963-1969). Même si ce major d'artillerie est loin de s'enthousiasmer pour la programmation de « films de l'Est » au FFL, il tempère quelque peu les attaques anticomunistes dont sont victimes Vinicio Beretta et Freddy Buache au début des années 1960. Par ailleurs directeur du Théâtre du Jorat (1963-1973), il préside l'Association suisse pour la navigation du Rhône au Rhin (1961-1971) et siège au conseil d'administration de la *Gazette de Lausanne*.

Carlo Speziali (1921-1998)

Originaire de Gresso (dans la vallée de l'Onsernone), Carlo Speziali étudie à l'Université de Fribourg, dont il sort diplômé en 1948. Il enseigne ensuite à l'École normale de Locarno, exerce plusieurs mandats politiques locaux et tient le secrétariat du Département de l'instruction publique (1952-1962), avant de devenir syndic de Locarno (1961-1979). Nommé à la tête de la Magistrale en 1961, ce libéral catholique peu enclin aux concessions est l'une des principales cibles du « Mai 68 » tessinois, qui le pousse à la démission. Durant ces années, il refuse d'appuyer le FFL dirigé par Sandro Bianconi, qui enseigne au sein de son établissement, et dont il se situe politiquement

²⁰ « *Konservativen Sozialdemokraten* ». SCHLAPPNER Martin, « Zum Tod von Dr. Oscar Düby », *NZZ*, 11.01.1982, p. 12.

aux antipodes. En revanche, en tant que conseiller national (1971-1979), il milite pour la culture tessinoise en contribuant à obtenir de la Confédération un subside annuel pour la promotion et la défense de son italianité. Il est par la suite élu au Conseil d'État tessinois (1979-1986).

Guido Calgari (1905-1969)

Après des études à Florence, Rome et Bologne (où il soutient sa thèse de doctorat en philosophie), Guido Calgari revient enseigner au Tessin et prend la direction de la Magistrale de Locarno en 1940. Il y travaille jusqu'à sa nomination à la tête de la chaire de langue et de littérature italienne à l'École polytechnique fédérale de Zurich en 1952. Figure majeure de la vie culturelle tessinoise, cet écrivain et essayiste siège au comité directeur de Pro Helvetia et crée la revue *Svizzera italiana* (1941-1962) ainsi que l'Association suisse des écrivains de langue italienne (1944). Proche des fondateurs du FFL en 1946, il contribue à lui faire obtenir une reconnaissance politique au niveau fédéral dans les années 1950. Engagé au sein de la Nouvelle Société helvétique (dont il fonde la branche tessinoise), il collabore à la conception de publications emblématiques de la défense nationale spirituelle éditées par la Confédération, telles que le *Livre du soldat* (1957) et le manuel de la *Défense civile* (1969).

*Alex Bänninger (*1942)*

Alex Bänninger s'engage durant sa scolarité dans le mouvement des ciné-clubs. En 1961, il est l'initiateur des Semaines suisses d'études cinématographiques (*Schweizerischer Filmarbeitswoche*), qui permettent des rencontres et des débats entre gymnasien-nes de tout le pays. Il est rejoint en 1963 par Freddy Landry, qui prend la tête de l'événement en 1967. Durant ses études d'économie et de droit à l'Université de Zurich, il contribue régulièrement aux rubriques culture et médias de la *NZZ* (1964-1969). Il participe aussi à la fondation du groupe de travail pour la création d'un Centre suisse du cinéma, qui voit le jour en 1975. Il intègre la section film du DFI en 1969, dont il devient chef en 1971. Il la quitte en 1984 en protestant contre le manque de moyens et de cap clair en matière de politique cinématographique suisse. Il occupe par la suite diverses fonctions dans les médias, en particulier à la télévision suisse (dans le département « Culture et société »), avant d'exercer en tant que journaliste indépendant dans les années 1990.

*Marco Solari (*1944)*

Fils d'un père tessinois et d'une mère alémanique, Marco Solari étudie à Genève dans les années 1960, ce qui lui permet de maîtriser trois langues

nationales²¹. Après un passage dans l'agence de voyages Kuoni, il prend la tête de l'office du tourisme tessinois en 1972 et contribue à promouvoir le canton comme une « terre d'artistes » et une destination de tourisme culturel. Cette dynamique profite au FFL, dont il devient proche collaborateur à partir de la fin des années 1970, et qu'il encourage à recourir au sponsoring privé dans les années 1980. En 1991, il coordonne la célébration des 700 ans de la Confédération. Il occupe des postes de direction à la tête de la Fédération des coopératives Migros et du groupe de médias Ringier dans les années 1990, avant de devenir président du festival de Locarno (2000-2023).

2.5. Milieux cinéphiles

Virgilio Gilardoni (1916-1989)

Né à Mendrisio, Virgilio Gilardoni passe son brevet d'instituteur à la Magistrale de Locarno avant de suivre des études de philosophie à Milan jusqu'à son expulsion par le régime fasciste en 1939. Actif à ses débuts dans le monde du cinéma – en fondant notamment le ciné-club de Locarno (*Club del buon film*) –, il épouse l'actrice Lilian Hermann (1910- ?). Soutien du FFL dès ses débuts, il l'encourage à s'inscrire dans la vie culturelle tessinoise tout en gagnant une reconnaissance nationale. Proche du Parti du travail tessinois (*Partito Operaio e Contadino ticinese*), dont il est un contributeur régulier au périodique *Il Lavoratore* (1946-1949), il est nommé en 1950 inspecteur cantonal des musées et des fouilles. Dans un climat de « phobie de l'infiltration et de la contagion communiste » en Suisse, marqué par le licenciement de fonctionnaires fédéraux aux opinions politiques jugées non conformes²², cette décision est vivement contestée par la droite tessinoise. Animateur culturel et homme de lettres respecté, il publie de nombreux ouvrages d'histoire et d'histoire de l'art à propos du Tessin. Il est le fondateur de l'Œuvre suisse des monuments d'art (1962) et de la revue *Archivio storico ticinese* (1960), qu'il préside jusqu'à sa mort.

Giovanni Bonalumi (1920-2002)

Né à Muralto, Giovanni Bonalumi étudie à Fribourg, puis enseigne à l'École normale de Locarno (1950-1973) avant d'être nommé à la chaire de littérature

²¹ Voir SOLARI Marco et GISLER Omar, *Marco Solari: Unverzichtbares Tessin*, Zurich, elfundzehn Verlag, 2023.

²² RAUBER André, *Histoire du mouvement communiste suisse*, vol. 2, Genève, Slatkine, 2000, p. 121.

italienne de l'Université de Bâle (1973-1990). Écrivain, poète et traducteur, son roman autobiographique *Les Otages* («*Gli Ostaggi*»), qui raconte son expérience au séminaire de Lugano, fait grand bruit à sa sortie en 1954. En 1972, dans *Pour Louisa* («*Per Luisa*»), il revient sur l'impact des événements hongrois de 1956 sur un jeune intellectuel de gauche locarnais. Après avoir couvert le FFL pour la presse tessinoise et avoir été accusé de complaisance avec la critique de gauche par le bloc bourgeois, Bonalumi intègre la commission de sélection du Festival à la fin des années 1950, puis dans les années 1970. Cet animateur culturel fait partie des figures intellectuelles qui contribuent à donner une légitimité au FFL.

Bixio Candolfi (1919-2018)

Enseignant d'italien et d'allemand à l'école commerciale de Chiasso (1942-1967) après des études à Berne et à Lausanne, Bixio Candolfi entre en 1943 à la radio de la Suisse italienne. Il rejoint la télévision en 1964 et en devient chef du département culturel (1967-1977), puis directeur des programmes (1977-1984). Fondateur de l'Association tessinoise des journalistes sportifs et des ciné-clubs de Chiasso, puis de Lugano, il crée en 1960, avec l'appui du Département cantonal de l'instruction publique, le programme *Cinema e Gioventù* au FFL. Son important travail d'animation culturelle contribue à attirer un jeune public à Locarno et renforce également la légitimité culturelle de la manifestation auprès des milieux cinéphiles et des autorités politiques.

Martin Schlappner (1919-1988)

Ancien étudiant en germanistique et en histoire de l'art à l'Université de Berne, où il soutient une thèse en 1947, Martin Schlappner collabore avec la *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) dès 1950. Il en devient rédacteur régulier dès 1956 et y travaille jusqu'à sa retraite en 1984. Spécialiste des questions touristiques, médiatiques et gastronomiques, Schlappner devient surtout un expert reconnu en matière cinématographique. Auteur de plusieurs publications sur le sujet (notamment à propos du néoréalisme italien, en 1958), il donne des cours de cinéma aux Universités de Fribourg (1962-1964) et de Zurich (1976-1978). Très sollicité par les médias et diverses institutions actives dans la culture et le cinéma, il préside de 1963 à 1988 le jury des primes à la qualité du Département fédéral de l'intérieur et préside les Journées de Soleure de 1967 à 1977. À ce titre, ses prises de position à propos du FFL influencent énormément la manière dont est perçue la manifestation en Suisse. Il siège sous l'étiquette libérale au législatif de la ville de Zurich (1964-1969), puis du canton de Zurich (1969-1971).

Freddy Landry (1930-2019)

Né aux Verrières, Frédéric Alfred Landry étudie les mathématiques à Neuchâtel avant d'enseigner à l'école de commerce (dès 1953), puis au gymnase cantonal (dès 1961). Il crée le ciné-club de l'université (1950) et devient critique de cinéma pour la presse neuchâteloise au début des années 1960, tout comme sa première épouse, Micheline Béguin (1930-1980). Avec elle, il produit de jeunes cinéastes suisses via la maison de production Milos Films (créée en 1966). Animant le programme *Cinema e Gioventù* et le jury des jeunes du FFL à partir de 1962, il défend régulièrement la manifestation dans les médias face à ses détracteurs, même s'il s'en détourne quelque peu dans les années 1970. Dans les années 1960, il dirige également les Semaines d'études cinématographiques et siège dans la commission des programmes des Journées de Soleure.

Bruno Jaeggi (1942-2021)

Diplômé de l'Université de Bâle (1969), Bruno Jaeggi devient une figure centrale de la cinéphilie bâloise dans les années 1970 à travers ses activités au ciné-club Le Bon Film (1968-1977), par la création de la salle Camera (1977), pour ses chroniques pour le *Basler Nachrichten* et le *National-Zeitung*, ainsi que pour ses enseignements sur le cinéma. Impliqué dans la rédaction de la revue suisse *Cinema* (1974-1977) et la fédération des ciné-clubs Cinélibre (1973-1976), il rejoint la commission des programmes du FFL sous la présidence de Moritz de Hadeln (1972-1977), au moment où celui-ci cherche à attirer à Locarno des figures reconnues de la cinéphilie helvétique et à donner davantage de place aux cinématographies des pays du Sud. Spécialiste notamment des cinémas africains, Jaeggi fonde en 1988 Trigon-Film afin de distribuer en Suisse des films d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine. Travaillant en étroite collaboration avec le Festival de Fribourg dans les années 1980 et 1990, il dirige Trigon-Film jusqu'en 1999.

1. Archivio di Stato del Cantone Ticino (Bellinzone)

3.1.15 – Fonds *Festival internazionale del film di Locarno* (FFL)¹

2.2.80 – Fonds Alfonsito Varini (président de Pro Locarno de 1966 à 1980)
Rendiconti del Consiglio di Stato (comptes rendus du Conseil d'État tessinois)

2. Centre de recherche et d'archivage de la Cinémathèque suisse (Penthaz et Zurich)

CSL 001 – Fonds institutionnel de la Cinémathèque suisse

CSL 002 – Fonds Association cinématographique Suisse romande (ACSR)

CSL 008 – Fonds Moritz et Erika de Hadeln

CSL 011 – Fonds *Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband* (SLV)

CSZ 020 – Fonds Werner Sautter

CSZ 054 – Fonds Georges Grossfeld (vice-président de l'ALS)

CSL 063 – Fonds Association suisse des distributeurs de films (ASDF)

CSL 123 – Fonds Milos-Films SA (Freddy et Micheline Landry)

CSL 131 – Fonds Association des loueurs de films en Suisse (ALS)

FST1-AP-2001 à 2005 – Coupures de presse à propos du festival de Locarno

3. Archivio della città di Locarno

Verballi del Consiglio comunale (procès-verbaux du conseil communal de Locarno)

¹ Déplacé en 2022 à la Cinémathèque suisse, le fonds n'a pas encore été inventorié, mais des recherches peuvent être menées en utilisant les cotes créées par l'ASCT.

4. Archivio storico della città di Lugano

Fonds Pro Lugano, rassegna del film di Lugano

Archivio Amministrativo

5. Bibliothek des Seminars für Filmwissenschaft (Universität de Zurich)

Nachlass Martin Schlappner

6. Deutsche Kinemathek (Berlin)

Classeur IV. 1. Festivals – Coupures de presse à propos du festival de Locarno

7. Biblioteca Luigi Chiarini (Centre sperimentale di Cinematografia, Rome)

00 00002 03 à 38 – Fonds Guido Aristarco

8. Archiv für Zeitgeschichte (Zurich)

Nachlass Werner Rings (journaliste et photographe, chef du service de presse du FFL)

9. Archives fédérales suisses (Berne)

9.1. Festival de Locarno

E4320-01C#1996/203#156* – *Festival international du film de Locarno : Fischel* (1930-1990)

E3001B#1000/731#732* – *Festival international du film de Locarno* (1947-1948)

- E2001E#1967/113#16392* – *Festival international du film de Locarno* (1951)
- E2001E#1968/75#283* – *Festival international du film de Locarno* (1946-1948)
- E2001E#1970/1#1112* – *Festival international du film de Locarno* (1953-1954)
- E2003A#1970/115#1208* – *Festival international du film de Locarno* (1956-1957)
- E2003A#1971/44#933* – *Festival international du film de Locarno* (1958-1960)
- E4320-05C#1995/234#628* – *Festival international du film de Locarno* (1960-1980)
- E2003A#1974/52#1164* – *Festival international du film de Locarno* (1961-1963)
- E2200.144-01#1981/31#37* – *Festival international du film de Locarno* (1961-1965)
- E2200.53-05#1977/144#521* – *Festival international du film de Locarno* (1962-1965)
- E3011A#1980/108#911* – *Festival international du film de Locarno* (1963-1971)
- E2003A#1980/85#1475* – *Festival international du film de Locarno* (1967-1969)
- E2003A#1988/15#1190* – *Festival international du film de Locarno* (1973-1975)
- E2003A#1988/15#1191* – *Festival international du film de Locarno* (1974-1975)
- E3011A#1991/40#71* – *Festival international du film de Locarno* (1978-1980)
- E2023A#1991/39#2483* – *Festival international du film de Locarno* (1979)
- E4110B#1991/119#3109* – *Festival international du film de Locarno* (1979-1980)
- E3001C#1984/195#1536* – *Festival international du film de Locarno* (1980)
- E2023A#1991/39#2484* – *Festival international du film de Locarno* (1980-1981)
- E4320-05C#1995/234#629* – *Festival international du film de Locarno* (1981-1989)

- E2023A#1993/129#2155* – *Festival international du film de Locarno* (1982-1984)
- E3010B#1996/297#306* – *Festival international du film de Locarno* (1985-1986)
- E2023A#1998/212#2171* – *Festival international du film de Locarno* (1985-1987)
- E2023A#1999/138#2494* – *Festival international du film de Locarno* (1988-1990)
- E7800.1#1999/85#415* – *Festival international du film de Locarno* (1989)
- E2023A#2003/421#2892* – *Festival international du film de Locarno* (1991-1993)
- E3010B#1998/156#128* – *Festival international du film de Locarno* (1993)
- E9500.1#1978/34#212* – *Festival de Locarno «Cinema e Gioventù»* (1963-1964)
- E9510.6-01#2003/305#4168* – *Publikation '40 Jahre Filmfestival Locarno'* (1986-1989)
- E3011A#1980/108#956* – *Société suisse des festivals internationaux de cinéma* (1976)

9.2. Personnalités liées au festival

- E4320B#1980/77#1416* – *Raffaele Marzocchi* (1938-1959)
- E27#10000/721#10866* – *Raffaele Marzocchi* (1939-1945)
- E3011A#1979/105#158* – *Marzocchi Film Lugano* (1955-1962)
- E5330-01#1982/1#1008* – *Oreste Pisenti* (1946-1952)
- E8150A#1967/63#229* – *Armando Boldrini* (1946-1947)
- E7110#1967/32*44049* – *Max Stierli* (1949)
- E2200.37-02#1967/102#307* – *Max Stierli* (1949-1954)
- E4320B#1990/266#4884* – *Max Stierli* (1944-1959)
- E2001E#1968/78#8899* – *Max Stierli* (1946-1948)
- E2001E#1969/121#2520* – *Max Stierli* (1949-1954)
- E7110#1967/32#40235* – *Max Stierli* (1951)

E2001E#1969/121#2314* – *Max Stierli* (1952-1953)
 E2200.184-01#1973/14#147* – *Max Stierli* (1954)
 E4320C#1995/303#424* – *Max Stierli* (1960-1963)
 E4264#1000/842#25447* – *Virgilio Gilardoni* (1930-1939)
 E2001D#1000/1553#2781* – *Virgilio Gilardoni* (1939-1945)
 E3001A#1000/729#89* – *Virgilio Gilardoni* (1941-1943)
 E3001B#1000/730#597* – *Virgilio Gilardoni* (1942-1950)
 E4320#1978/121#739* – *Virgilio Gilardoni* (1949-1957)
 E3120B#1994/168#334* – *Virgilio Gilardoni* (1967-1977)
 E2001D#1000/1552#2868* – *Guido Calgari* (1934-1946)
 E4320B#1991/69#382* – *Guido Calgari* (1941)
 E3120B#1994/168#103* – *Guido Calgari* (1964-1969)
 E2001E#1969/121#3108* – *Alfredo Fanciola* (1949-1953)
 E4320B#1971/78#1332* – *Vinicio Beretta* (1941-1959)
 E4264#1985/196#24315* – *Vinicio Beretta* (1943)
 E4320C#1995/391#1456* – *Vinicio Beretta* (1960-1972)
 E4320B#1991/69#485* – *Camillo Beretta* (1942)
 E5001G#1980/30#571* – *Camillo Beretta* (1966)
 J1.258#1997/222#38* – *Enrico Franzoni* (1919-1971)
 E4320B#1991/69#468* – *Enrico Franzoni* (1942)
 E5561#1987/99#395* – *Enrico Franzoni* (1942-1958)
 E5001F#1000/1854#3086* – *Enrico Franzoni* (1951)
 J2.229#1996/423#285* – *Enrico Franzoni* (1960-1979)
 E4264#1000/842#7461* – *Ettore Belvederi* (1930-1939)
 E7160-07#1968/54#2422* – *Adolfo Janner* (1946-1960)
 E5561#1989/44#36* – *Franz Helbling* (1942-1963)
 E4320B#1980/77#1327* – *Claude Vallon* (1958)
 E1111A#2007/73#931* – *David Streiff* (1993-2005)
 E3001B#1970/126#495* – *Hugo Mauerhofer* (1942-1962)
 E2800#1967/59#430* – *Frédéric Fauquex* (1950-1956)
 E2804#1971/2#223* – *Frédéric Fauquex* (1962)

J2.229#1996/423#39* – *Frédéric Fauquex* (1960-1979)

E1110A#1990/215#37* – *Frédéric Fauquex* (1976)

E9510.6-01#2005/322#2451* – *Guglielmo Volonterio* (1995-1999)

E9510.6-01#2005/322#4384* – *Guglielmo Volonterio* (1996-1997)

9.3. Administration fédérale

Chambre du cinéma

E3001B#1000/731#719* – *Filmkammer – Allgemeines* (1945-1949)

E2001E#1000/157#2796* – *Filmkammer – Allgemeines* (1946-1948)

E2001E#1969/121#4294* – *Filmkammer – Allgemeines* (1949-1952)

E2200.60-02#1975/13#193* – *Schweizerische Filmkammer* (1949-1960)

E2001E#1970/217#4375* – *Schweizerische Filmkammer* (1955-1957)

E3001B#1000/731#717* – *Vertretung der Lichtspieltheater in der Filmkammer* (1946-1948)

E3001B#1000/731#720* – *Vertretung der öffentlichen Interessen in der Filmkammer* (1949)

E3001B#1000/731#721* – *Vertretung der kulturellen Interessen in der Filmkammer* (1949-1950)

E3001B#1000/731#723* – *Vertretung der filmwirtschaftlichen Fachverbände in der Filmkammer* (1950-1951)

E3011A#1979/105#47* – *Protokolle der Sitzungen mit Verbänden* (1941)

E3011A#1979/105#51* – *Protokolle der Sitzungen mit Verbänden* (1944)

E3011A#1979/105#46* – *Beschlussprotokolle Filmkammer* (1941-1969)

E3011A#1979/105#53* – *Beschlussprotokolle Filmkammer* (1957-1965)

E3011A#1979/105#59* – *Protokolle Filmkammer* (1943-1956)

E3011A#1979/105#48* – *Protokolle Filmkammer* (1944-1965)

E3011A#1979/105#50* – *Protokolle Filmkammer* (1945-1968)

E3011A#1979/105#41* – *Protokolle Filmkammer – Plenarsitzungen* (1942-1949)

E3011A#1979/105#42* – *Protokolle Filmkammer – Plenarsitzungen* (1951-1956)

- E3011A#1979/105#43* – *Protokolle Filmkammer – Plenarsitzungen* (1957-1960)
 E3011A#1979/105#44* – *Protokolle Filmkammer – Plenarsitzungen* (1961-1968)
 E3011A#1979/105#45* – *Protokolle Filmkammer – Plenarsitzungen* (1969)
 E3011A#1979/105#52* – *Korrespondenz Filmkammer* (1950-1951)
 E3011A#1979/105#54* – *Korrespondenz Filmkammer* (1953-1962)
 E3011A#1979/105#60* – *Korrespondenzen Filmkammer* (1952-1956)
 E3011A#1979/105#61* – *Korrespondenzen Filmkammer* (1956-1958)

Commission du cinéma

- E3011A#1985/200#18* – *Filmkommission* (1966-1976)
 E3011A#1985/200#19* – *Filmkommission – Allgemeines* (1957-1979)
 E3011A#1991/185#5* – *Filmkommission – Vollversammlung* (1970-1972)
 E3011A#1991/185#4* – *Filmkommission – Vollversammlung* (1973-1976)
 E3011A#1985/200#21* – *Filmkommission – Vollversammlung* (1975-1979)
 E3011A#1991/185#3* – *Filmkommission – Vollversammlung* (1977-1979)
 E3011A#1985/200#27* – *Filmkommission – Leitender Ausschuss* (1955-1978)
 E3011A#1991/185#6* – *Filmkommission – Leitender Ausschuss* (1970-1974)
 E3011A#1991/185#7* – *Filmkommission – Leitender Ausschuss* (1975-1978)
 E3011A#1985/200#30* – *Filmkommission – Wirtschaftsausschuss* (1958-1979)
 E3011A#1991/185#11* – *Filmkommission – Wirtschaftsausschuss* (1970-1976)
 E3011A#1991/185#10* – *Filmkommission – Wirtschaftsausschuss* (1977-1979)
 E3011A#1985/200#29* – *Filmkommission – Kultureller Ausschuss* (1962-1978)
 E3011A#1991/185#8* – *Filmkommission – Kultureller Ausschuss* (1970-1975)
 E3011A#1991/185#9* – *Filmkommission – Kultureller Ausschuss* (1977-1978)
 E3011A#1985/200#43* – *Filmkommission – Juristischer Ausschuss* (1962-1979)
 E3011A#1991/185#12* – *Filmkommission – Juristischer Ausschuss* (1971-1975)

E3011A#1991/185#13* – *Filmkommission – Juristischer Ausschuss* (1977-1979)

E3011A#1985/200#20* – *Filmkommission – Sekretariat* (1969-1978)

Importation de films et questions politiques

E3001B#1000/731#646* – *Filmstatistiken* (1946)

E3001B#1000/731#651* – *Filmstatistiken* (1947)

E3001B#1000/731#665* – *Filmstatistiken* (1949)

E3001B#1000/731#678* – *Filmstatistiken* (1950)

E3001B#1000/731#684* – *Kontingentierung* (1951)

E3011A#1979/105#60* – *Korrespondenzen* (1952-1956)

E3011A#1979/105#61* – *Korrespondenzen* (1957-1961)

E9510.6-01#2018/119#2* – *Pro Helvetia* (1950-1959)

E2001E#1969/121#4296* – *Einfuhr von Filmen durch diplomatischen Kurier* (1944-1954)

E2001E#1976/17#608* – *Einfuhr von Filmen durch diplomatischen Kurier* (1955-1963)

E2001E-01#1987/78#553* – *Einfuhr von Filmen durch diplomatischen Kurier* (1964-1975)

E2001E-01#1991/17#1767* – *Einfuhr von Filmen durch diplomatischen Kurier* (1976-1981)

E4320B#1974/47#346* – *Politische Filme : Propaganda* (1950-1952)

E4320B#1974/47#347* – *Politische Filme : Propaganda* (1953-1959)

E3011A#1980/108#651* – *Milos Films : Biladi, une révolution* (1970)

E4001D#1976/136#109* – *Pornographie* (1954-1971)

Cinéma des pays socialistes²

E3001B#1000/731#647* – *Filmhandel Schweiz-Russland* (1946-1947)

² Des recherches ont également été menées dans certains dossiers consacrés aux pays dits du Sud, mais très peu d'informations pertinentes y ont été trouvées.

- E2001E#1000/157#1102* – *Filmaustausch mit Russland* (1946-1948)
- E2001E#1976/17#4517* – *Filmwesen in der UdSSR* (1947-1962)
- E4320C#1995/301#1043* – *Filmwesen in der UdSSR* (1960-1982)
- E4320C#1995/301#1155* – *Filmwesen in der UdSSR* (1960-1983)
- E2200.157-04#1985/132#216* – *Filmwesen in der UdSSR* (1966-1968)
- E2200.157-04#1992/114#130* – *Filmwesen in der UdSSR* (1977-1979)
- E2001E#1972/33#6734* – *Filmwesen in Polen* (1958)
- E4320C#1995/260#682* – *Film Propaganda (Polen)* (1960)
- E4320C#1995/260#636* – *Film Propaganda (Polen)* (1960-1974)
- E2200.151-01#1979/60#324* – *Filmwesen in Polen* (1962-1965)
- E4320C#1995/302#410* – *Filmwesen in Ungarn* (1960-1975)
- E2200.50#1997/107#147* – *Filmwesen in Ungarn* (1968-1975)
- E2003A#1988/15#1094* – *Filmwesen in Ungarn und der UdSSR* (1973-1975)
- E2200.50#1995/39#153* – *Filmfestivals in Ungarn* (1976-1979)
- E2200.50#1997/108#56* – *Filmwesen in Ungarn* (1981-1983)
- E2200.50#1997/107#165* – *Beziehungen Schweiz-Ungarn: Film* (1972-1973)
- E2200.50#1995/39#163* – *Beziehungen Schweiz-Ungarn: Film* (1976-1980)
- E2200.50#1997/108#68* – *Beziehungen Schweiz-Ungarn: Film* (1981-1983)
- E4320C#1995/303#615* – *Filmwesen in der CSSR* (1960-1979)
- E2200.190#1994/237#105* – *Filmwesen in der CSSR* (1966-1976)
- E2200.190#1994/238#133* – *Filmwesen in der CSSR* (1977-1980)
- E2200.190#1994/239#103* – *Filmwesen in der CSSR* (1982)
- E2200.190#1990/38#378* – *Filmfestivals in der CSSR* (1966-1969)
- E2200.190#1990/39#308* – *Filmfestivals in der CSSR* (1969-1972)
- E2200.190#2000/231#75* – *Filmfestivals in der CSSR* (1989-1992)
- E2001E#1978/84#6696* – *Filmaustausch Schweiz-CSSR* (1948-1967)
- E2200.190#1994/239#111* – *Beziehungen Schweiz-CSSR: Film* (1977-1983)
- E2200.176#1986/3#135* – *Filmwesen in Kuba* (1969-1971)
- E2200.176#1993/114#100* – *Filmwesen in Kuba* (1973-1976)
- E2200.176#1995/66#73* – *Filmwesen in Kuba* (1978)
- E2200.176#1993/67#66* – *Filmwesen in Kuba* (1981-1984)

E2200.176#1986/3#132* – *Filmfestivals in Kuba* (1966-1972)
 E2200.176#1986/3#140* – *Beziehungen Schweiz-Kuba: Film* (1966-1971)
 E4320C#1994/78#748* – *Filmwesen in China* (1960-1978)
 E2200.174#1988/78#176* – *Filmwesen in China* (1966-1976)
 E2001E#1978/84#2360* – *Filmwesen in China* (1965-1966)
 E2200.174#1998/181#122* – *Filmwesen in China* (1979-1984)
 E2200.174#1998/182#98* – *Filmwesen in China* (1985-1988)
 E2200.174#1998/180#76* – *Beziehungen Schweiz-China: Film* (1977-1980)
 E2200.174#1998/181#134* – *Beziehungen Schweiz-China: Film* (1981-1984)
 E2200.48-02#1978/37#265* – *Filmwesen in Jugoslawien* (1951-1964)
 E2001E-01#1982/58#7388* – *Filmwesen in Jugoslawien* (1972)
 E2200.48#1994/162#161* – *Filmwesen in Jugoslawien* (1977-1980)
 E2200.48#1994/163#118* – *Filmwesen in Jugoslawien* (1980-1983)
 E2200.15-01#1981/89#403* – *Filmwesen in Rumänien* (1959-1962)
 E2001E#1976/17#4469* – *Filmwesen in Rumänien* (1959-1962)
 E2200.15#1996/62#86* – *Filmwesen in Rumänien* (1982)
 E2200.15#1988/151#255* – *Filmfestivals in Rumänien* (1971-1972)
 E4320C#1994/151#651* – *Filmwesen in Bulgarien* (1962-1966)

9.4. Producteurs, distributeurs et exploitants

E3011A#1985/200#635* – *FIAPF* (1955-1979)
 E4380B#2004/416#765* – *FIAPF* (1986-1987)
 E3011A#1979/105#198* – *SLV Korrespondenzen* (1949-1957)
 E3011A#1979/105#62* – *Umgestaltung der Paritätischen Kommissionen der filmwirtschaftlichen Verbände* (1956-1958)
 E3011A#1979/105#161* – *Monopol Film AG, Zurich* (1938-1961)
 E7160-11#1968/31#100* – *Monopole Pathé Films SA, Genève* (1956-1963)
 E3011A#1970/105#145* – *Emelka Film AG, Zurich* (1938-1963)
 E7110#1967/32#24655* – *Emelka Film AG, Zurich* (1955)
 E3011A#1979/105#109* – *Cinéoffice SA, Genève* (1939-1957)
 E3011A#1979/105#157* – *Majestic Film SA, Lausanne* (1939-1962)

E3011A#1979/105#138* – *Columbus Film AG, Zurich* (1939-1963)
 E3001B#1000/731#645* – *Columbus Film AG, Bâle* (1946)
 E3011A#1979/105#165* – *Pandora Film AG, Zurich* (1939-1974)
 E7160-11#1968/31#101* – *Neue Interna, Neue Nordisk, Pandora* (1956-1963)
 E3001B#1000/731#683* – *Nordisk Film AG, Zurich* (1949-1951)
 E3011A#1979/105#166* – *Pandora Film AG, Zurich* (1974-1976)
 E3011A#1979/105#64* – *Elite Film AG, Zurich* (1938-1952)
 E3011A#1979/105#143* – *Elite Film AG, Zurich* (1940-1951)
 E3001B#1000/731#687* – *Elite Film AG, Zurich* (1951-1952)
 E3011A#1979/105#144* – *Elite Film AG, Zurich* (1951-1963)
 E7160-11#1968/31#97* – *Elite Film, Emelka Film* (1956-1963)
 E3011A#1979/105#134* – *Friedrich Birrer, Zurich* (1946-1968)
 E3011A#1979/105#173* – *Rialto Film AG, Zurich* (1959-1962)
 E3011A#1979/105#182* – *Sphinx Film AG, Zurich* (1938-1963)
 E4320B#1981/141#144* – *Sphinx Film AG, Zurich* (1948-1949)
 E5001F#1000/1861#283* – *Sphinx Film AG, Vaduz* (1952-1953)
 E7160-11#1968/31#104* – *Sphinx Film, Stamm Filmm, Star Filmm, 20th Century Fox, Unartisco, Victor Films, Vita Films, Warner Bros* (1956-1963)
 E7160-11#1968/31#103* – *Sadfi und Sefi Films, Schul-und Volksskino, Sphinx Films* (1956-1963)

9.5. Milieux cinéphiles et événements cinématographiques

E2001D#1000/71553#8523* – *Filmwochen in der Schweiz* (1941-1945)
 E3001B#1000/731#726* – *Manifestazione Internazionale dei Cine-Dilettanti* (1946)
 E4320B#1991/69#373* – *Le Bon Film* (1941)
 E4320B#1981/141#306* – *Centre du Film culturel* (1953)
 E3011A#1979/105#187* – *Vereinigung Schweizer Filmklubs* (1963-1974)
 E3011A#1980/108#937* – *Vereinigung Schweizer Filmklubs* (1967-1973)
 E2003A#1984/84#1219* – *Centre national suisse du cinéma* (1970-1972)
 E2003A#1988/15#1086* – *Centre national suisse du cinéma* (1973-1975)

10. Presse

10.1. Presse généraliste

Suisse romande: *La Feuille d'Avis de Neuchâtel-L'Express, Le Journal de Genève, La Gazette de Lausanne, La Liberté, Le Nouvelliste-La Feuille d'Avis du Valais, L'Impartial, L'Hebdo.*

Suisse alémanique: *Neue Zürcher Zeitung, Der Bund, Die Tat, Tages Anzeiger, Basler Nachrichten.*

Suisse italienne: *Corriere del Ticino, Giornale del Popolo, Popolo e Libertà, Gazzetta Ticinese, Eco di Locarno, Libera Stampa.*

Presse politique: *Voix ouvrière, Vorwärts, Il Lavoratore, Politica nuova, La Sentinelle-Le Peuple, La Lutte syndicale*

10.2. Revues de cinéma

Suisse: *Travelling, Der Film Berater (Zoom), Filmbulletin, Film und Radio mit Fernsehen*

France: *Cinéma, Image et Son (La Revue du cinéma), Cahiers du cinéma, Jeune Cinéma, Positif, Écran, Cinématographe, L'Écran français, La Cinématographie française*

Allemagne de l'Ouest: *Film Blätter, Film Echo, Film Korrespondenz, Kirche und Film*

Italie: *Bianco e Nero, Cinema nuovo*

États-Unis: *Variety, Films in Review*

Grande-Bretagne: *Sight and Sound*

Allemagne de l'Est: *Film Spiegel*

10.3. Publications professionnelles

Annuaire de la cinématographie suisse

Filmwirtschaftlicher Pressedienst

Cinébulletin

Schweizer Film Suisse

11. Entretiens

- Alex Bänninger : échanges d’emails de septembre à novembre 2021.
- Christian Jungen : entretien à Zurich le 04.03.2022 (37 min).
- David Streiff : échanges d’emails en avril 2021
 entretien à distance le 19.08.2021 (172 min)
 entretien à Zurich le 18.11.2024 (108 min).
- Ester Weber-Pirovano : entretien à Locarno le 05.02.2025 (52 min).
- François Albera : entretien à Genève le 23.12.2024 (126 min).
- Hermann Strittmatter : échanges d’emails d’avril à juillet 2021.
- Martial Knaebel : entretien à Fribourg le 04.11.2025 (141 min).
- Martin Girod : entretien à distance le 23.09.2021 (89 min).
- Moritz de Hadeln : entretiens à Rolle le 27.08.2020 (119 min) et le 26.07.2021 (72 min).
- Roland Cosandey : entretien à Vevey le 15.01.2025 (168 min).

12. Sources publiées

Publications (co)éditées par ou à l’occasion du festival de Locarno³

- ALBERA François, PARANAGUA Paulo Antonio, AVELLAR José Carlos (éd.), *Cinéma brésilien en 1970-1980 : une trajectoire dans le sous-développement*, Locarno, Festival international du film, 1983.
- ALBERA François (éd.), *Kouléchov et les siens*, Locarno, Festival international du film, 1990.
- ALBERA François, COSANDEY Roland (éd.), *Boris Barnet : écrits, documents, études, filmographie*, Locarno, Festival international du film, 1985.
- Appunti di un cineasta : fotografie di Luigi Comencini 1945-1948*, Locarno ; Milan, Festival international du film, 2008.

³ Lorsque plusieurs éditions en différentes langues existent, seule la première version est mentionnée.

- Auguri Pardo: 70 anni del Festival di Locarno. Film, personaggi e cronache*, Muzzano, Società editrice del Corriere del Ticino, 2017.
- ARNAUD Philippe (éd.), *Sacha Guitry, cinéaste*, Locarno ; Crisnée, Festival international du film ; Yellow Now, 1993.
- BAGH Peter von, *Aki Kaurismäki*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- BARZAGHINI Mario, FREY Theo, *Studio Nord-Süd Zürich: Anna Indermaur (1934-1939). Mostra di affiches cinematografici*, Locarno, Festival international du film, 1985.
- BERTELLI Gian Carlo, DE SANTI Pier Marco (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, Pisa, Giardini, 1986.
- BEYLIE Claude, BUACHE Freddy (éd.), *Jacques Becker: études, textes et scénarios inédits*, Locarno, Festival international du film, 1991.
- BOCK Audie E., *Mikio Naruse: un maître du cinéma japonais. Introduction à l'œuvre et filmographie commentée*, Locarno, Festival international du film, 1983.
- BROSSARD Jean-Pierre (éd.), *Introduction à Yasujiro Ozu: une documentation*, La Chaux-de-Fonds, Cinédiff, 1979.
- BROSSARD Jean-Pierre (éd.), *Marcel L'Herbier et son temps*, Locarno, Festival international du film, 1980.
- BROSSARD Jean-Pierre (éd.), *L'Algérie vue par son cinéma: une documentation*, Locarno, Festival international du film, 1981.
- BROSSARD Jean-Pierre (éd.), *Le Nouveau Cinéma polonais*, La Chaux-de-Fonds, Cinédiff, 1980.
- BUACHE Freddy (éd.), *Hommage à Pietro Germi*, Genève, Société suisse des festivals internationaux de cinéma, 1976.
- BUACHE Freddy (éd.), *Totò: portrait d'un acteur*, Locarno, Festival international du film, 1975.
- BURDEAU Emmanuel (éd.), *Vincente Minnelli*, Nantes, Capricci, 2011.
- CHATRIAN Carlo, RENZI Eugeno (éd.), *Nanni Moretti: entretiens*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
- CHIAPPINI Rudy (a cura di), *Hans Richter: tra cinema e pittura*, Locarno, Musei e cultura, 1989.
- COSANDEY Roland (éd.), *Preston Sturges*, Locarno, Festival international du film, 1989.
- COSANDEY Roland (éd.), *Powell et Pressburger*, Locarno, Festival international du film, 1982.

- COSANDEY Roland, KÖNIG Regula, LEWINSKY Marianne (éd.), *Keisuke Kinoshita : entretien, études, filmographie, iconographie*, Locarno, Festival international du film, 1986.
- DE SANTI Pier Marco (a cura di), *Ettore Scola. Immagini per mundo nuovo*, Pisa, Giardini, 1988.
- DE SANTI Pier Marco (a cura di), *L'officina Eisenstein : dai disegni ai film. Mostra documentaria 150 disegni originali*, Locarno, Festival international du film, 1982.
- DILLMANN Claudia, MÖLLER Ola (eds.), *Beloved and Rejected Cinema in the Young Federal Republic of Germany from 1949 to 1963*, Frankfurt am Main, Deutsches Filminstitut, 2016.
- DUBUQUOY Philip (éd.), *Le Cinéma américain des Fifties : une rétrospective*, Locarno, Festival international du film, 1981.
- EISENSCHITZ Bernard, TURIGLIATTO Roberto (éd.), *Douglas Sirk, né Detlef Sierck*, Montreuil, L'œil, 2022.
- FARASSINO Alberto, SANGUINETI Tatti, *Lux Film : esthétique et système d'un studio italien*, Locarno, Festival international du film, 1984.
- FARASSINO Alberto (a cura di), *Mario Camerini*, Locarno ; Crisnée, Festival international du film ; Yellow Now, 1992.
- FARASSINO Alberto (a cura di), *Virgilio Marchi : il cinema*, Locarno, Festival international du film, 1995.
- GANZO Fernando (éd.), *George Cukor : on/off Hollywood*, Paris, Capricci, 2013.
- GANZO Fernando (éd.), *Jacques Tourneur*, Nantes, Capricci, 2017.
- GANZO Fernando (éd.), *Leo McCarey*, Nantes ; Locarno, Capricci ; Festival international du film, 2019.
- GANZO Fernando (éd.), *Sam Peckinpah*, Nantes, Capricci, 2015.
- GANZO Fernando (éd.), *Black Light : pour une histoire du cinéma noir*, Bordeaux, Capricci, 2020.
- GARCIA Roger, EISENSCHITZ Bernard (éd.), *Frank Tashlin*, Locarno ; Crisnée, Festival international du film ; Yellow Now, 1994.
- GERMANI Sergio M., STARACE Simone, TURIGLIATTO Roberto (a cura di), *Titanus : cronaca familiare del cinema italiano*, Roma, Sabinae, 2014.
- GOSETTI Giorgio (éd.), *Allan Dwan : la légende de l'homme aux mille films. Un demi-siècle à Hollywood*, Paris ; Locarno, Cahiers du cinéma ; Festival international du film, 2002.

- GOSETTI Giorgio (ed.), *The Other Side of the Wind—Orson Welles*, Paris ; Locarno, Cahiers du cinéma ; Festival international du film, 2005.
- GOSETTI Giorgio, FRODON Jean-Michel (éd.), *Print the Legend: cinéma et journalisme*, Paris ; Locarno, Cahiers du cinéma ; Festival international du film, 2004.
- KHOSHBAKHT Ehsan (ed.), *The Lady with the Torch: Columbia Pictures 1929-1959*, Montreuil, L'œil, 2024.
- KROHN Bill (éd.), *Feux croisés: le cinéma américain vu par ses auteurs (1946-1997)*, Lyon ; Arles ; Locarno, Institut Lumière ; Actes Sud ; Festival international du film, 1997.
- KROHN Bill (éd.), *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, Paris ; Locarno, Cahiers du cinéma ; Festival international du film, 1999.
- LA POLLA Franco (éd.), *All that Jazz: un siècle d'accords et de désaccords avec le cinéma*, Paris ; Locarno, Cahiers du cinéma ; Festival international du film, 2003.
- LOUNAS Thierry (éd.), *Otto Preminger*, Paris, Capricci, 2012.
- MALANGA Paola (a cura di), *Marco Bellocchio: catalogo ragionato*, Milan, Olivares, 1998.
- MCBRIDE Joseph (éd.), *Ernst Lubitsch*, Locarno, Festival international du film, 2010.
- MOLLIKA Vincenzo (éd.), *Louise Brooks: une fable nocturne*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1984.
- MOLLIKA Vincenzo (éd.), *Marlene Dietrich & Betty Boop*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1985.
- NEGRETE Camacho Jorge Javier, DÍAZ DE LA VEGA Alonso (eds.), *Spectacle Every Day: Essays on Classical Mexican Cinema, 1940-69*, Montreuil, L'œil, 2023.
- PELLIZZARI LORENZO, VALENTINETTI Claudio M. (éd.), *Alberto Cavalcanti*, Locarno, Festival international du film, 1988.
- PIROVANO Carlo (a cura di), *Visconti e il suo lavoro*, Milan, Electa, 1981.
- RICHTER Robert M. (éd.), *Les films interdits des années soixante*, Locarno, Festival international du film, 1990.
- ROTH Laurent (éd.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.
- TESSON Charles, PAQUOT Claudine, GARCIA Roger (éd.), *L'Asie à Hollywood*, Paris ; Locarno, Cahiers du cinéma, Festival international du film, 2001.

- TOFFETTI Sergio (a cura di), *Valerio Zurlini*, Torino; Locarno, Lindau; Festival international du film, 1993.
- TRÉMÈGE Bernard, COSANDEY Roland (éds.), *Semaine nationale du cinéma mexicain*, Locarno, Festival international du film, 1982.
- VOSER Silvia, *Films de l'Afrique noire : documentation*, Locarno, Festival international du film, 1989.
- WIBOM Anna-Lena (éd.), *Hommage à Mauritz Stiller*, Locarno, Festival international du film, 1977.

13. Audiovisuel

13.1. Ciné-Journal suisse (CJS)

- Le Festival international du film de Locarno* (0304-2), 11.07.1947, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0304-2_d, consulté le 06.05.2026.
- Locarno à la veille du Festival* (0348-4), 09.08.1948, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0348-4_d, consulté le 06.05.2026.
- Au Festival de Locarno* (0440-2), 07.07.1950, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0440-2_d, consulté le 06.05.2026.
- Jours de fête* (0533-4), 11.07.1952, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0533-4, consulté le 06.05.2026.
- Le cinéma* (0582-4), 10.07.1953, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0582-4, consulté le 06.05.2026.
- Le VIII^e Festival international du film à Locarno* (0631-2), 09.07.1954, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0631-2, consulté le 06.05.2026.
- 10^e Festival du film à Locarno* (0779-1), 12.07.1957, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0779-1, consulté le 06.05.2026.
- Festival du film de Locarno* (0878-4), 17.07.1959, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0878-4, consulté le 06.05.2026.
- 13^e Festival international de films à Locarno* (0928-3), 22.07.1960, https://memobase.ch/fr/object/bar-001-CJS_0928-3, consulté le 06.05.2026.

13.2. Télévision suisse

«Brossard, per la tradizione d'eccellenza del Festival», *Panorama Tagesschau* (Schweizer Radio und Fernsehen, SRF), 02.08.1979, <https://lanostrastoria.ch/entries/YPbXJwonMQo>, consulté le 06.05.2026.

«Cinema e bella vita a Locarno, 1958», *Panorama Tagesschau* (SRF), 28.07.1958, <https://lanostrastoria.ch/entries/wz57rqe8AP6>, consulté le 06.05.2026.

«Film-Festival Locarno», *Antenne* (SRF), 01.08.1966, <https://www.srf.ch/play/tv/antenne/video/film-festival-locarno?urn=urn:srf:video:55043565-ea9c-4b3b-9eb7-03b1ca3def58>, consulté le 06.05.2026.

«Film-Festival Locarno», *Antenne* (SRF), 02.08.1965, <https://www.srf.ch/play/tv/antenne/video/film-festival-locarno?urn=urn:srf:video:42ca8439-66c6-4ea9-9cbf-f80edaef9a0f>, consulté le 06.05.2026.

«Film-Festival Locarno», *Antenne* (SRF), 27.07.1966, <https://www.srf.ch/play/tv/antenne/video/film-festival-locarno?urn=urn:srf:video:0b4b1aad-4c34-43f6-bacb-ebd9a1bb1894>, consulté le 06.05.2026.

«Il Pardo d'oro a "I Visionari"», *Telegiornale* (Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, RSI), 07.10.1968, <https://lanostrastoria.ch/entries/wz57rOPXP6N>, consulté le 06.05.2026.

«Le 4 giornate di Napoli» [Sans titre] (RSI), 24.07.1963, <https://lanostrastoria.ch/entries/0OYn1bYAbK8>, consulté le 06.05.2026.

«Mondanità locarnese fine anni Cinquanta», *Panorama Tageschau* (SRF), 04.08.1958, <https://lanostrastoria.ch/entries/JVK7wW0D7z6>, consulté le 06.05.2026.

«Prime impressioni da Piazza Grande», *Chi è di scena* (RSI), 24.08.1971, <https://lanostrastoria.ch/entries/8LznZDz79Rg>, consulté le 06.05.2026.

«Sessantottini al Festival», *Panorama Tagesschau* (SRF), 22.08.1971, <https://lanostrastoria.ch/entries/EmxAVGK7ldj>, consulté le 06.05.2026.

«Venti edizioni di Locarno Festival», *Prisma* (RSI), 26.07.1967, <https://lanostrastoria.ch/entries/JVK7wZLAz68>, consulté le 06.05.2026.

BLASER Marco, «17esimo Festival del Film di Locarno», *Vele d'Oro* (RSI), 22.07.1964, <https://lanostrastoria.ch/entries/Ra67jaRYAJx>, consulté le 06.05.2026.

BLASER Marco, «18esimo Festival del Film di Locarno», *Vele d'Oro* (RSI), 20.07.1965, <https://lanostrastoria.ch/entries/xwqnmoEK7Y8>, consulté le 06.05.2026.

BLASER Marco, «Film Festival 1963 dedicato a John Ford», *Vele d'Oro* (RSI), 14.07.1963, <https://lanostrastoria.ch/entries/ajVA4JGYXb0>, consulté le 06.05.2026.

CALVI Fabio, *Sotto il segno del Pardo: i primi 40 anni del Festival* (RSI), 15.08.1987, <https://www.rsi.ch/archivi/Sotto-il-segno-del-Pardo-i-primi-40-anni-del-Festival--2281323.html>, consulté le 06.05.2026.

FRANCIOLA Riccardo, «20 anni di Piazza Grande», *Qui Locarno '91* (RSI), 07.08.1991, <https://lanostrastoria.ch/documents/01k818bg4wpta9d71a5x0b94xx>, consulté le 06.05.2026.

LENZI, «Moritz de Hadeln a Locarno», *Chi è di scena* (RSI), 23.05.1972, <https://lanostrastoria.ch/entries/WxlnNaLXYkq>, consulté le 06.05.2026.

TERRANI Graziano, «Locarno “capitale” del cinema», *Argomenti* (RSI), 27.04.1983, <https://lanostrastoria.ch/entries/2VWABOe7GB3>, consulté le 06.05.2026.

VICARI Vincenzo, «Ticino, un paradiso del Sud della Svizzera», *Associazione ticinese per il turismo*, 01.06.1950, <https://lanostrastoria.ch/entries/PEmXdoKQ78g>, consulté le 06.05.2026.

Bibliographie

A. Histoire de la Suisse

- ALTERMATT Urs, «Die Departemente der Bundesverwaltung. Eine historische Skizze», in PRONGUÉ Bernard (dir.), *Passé pluriel : en hommage au professeur Roland Ruffieux*, Fribourg, Éditions universitaires, 1991, pp. 291-306.
- ANDREY Georges et al., *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne, Payot, [1982] 2004.
- BONDALLAZ Patrick, *Au nom de la pureté, de l'honnêteté et... de l'anticommunisme : un regard analytique sur la croisade du Réarmement moral au tournant des années soixante*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2009.
- BUCLIN Hadrien, *Les Intellectuels de gauche : critique et consensus dans la Suisse d'après-guerre (1945-1968)*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- BUOMBERGER Thomas, *Die Schweiz im Kalten Krieg, 1945-1990*, Baden, Hier und Jetzt, 2017.
- BURGNARD Sylvie, «Se regrouper, se rendre visibles, s'affirmer : l'expérience des mouvements homosexuels à Genève dans les années 1970», *Genre, sexualité & société* 3, 18.05.2010, <https://doi.org/10.4000/gss.1422>, consulté le 06.05.2026.
- BURGNARD Sylvie, *Produire, diffuser et contester les savoirs sur le sexe : une sociohistoire de la sexualité dans la Genève des années 1970*, Bern, Peter Lang, [2012] 2015.
- CAILLAT Michel et al. (éd.), *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse*, Zurich, Chronos, 2009.
- CARRON Damien et al. (éd.), *Les Intellectuels en Suisse au xx^e siècle*, Zurich, Chronos, 2010 (Traverse 2).
- DELESSERT Thierry, *Sortons du ghetto : histoire politique des homosexualités en Suisse, 1950-1990*, Genève, Seimos, 2021.
- DESCLOUX Joëlle, *Pourquoi une telle fragmentation au sein de la solidarité pro-palestinienne helvétique ? Analyse des réseaux personnels et*

- institutionnels du soutien à la cause palestinienne en Suisse (1967-1994)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2018.
- DONGEN Luc van, ROULIN Stéphanie, SCOTT-SMITH Giles (eds.), *Transnational Anti-Communism and the Cold War. Agents, Activities, and Networks*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- DONGEN Luc van, *Un purgatoire très discret. La transition « helvétique » d'anciens nazis, fascistes et collaborateurs après 1945*, Paris, Librairie académique Perrin, 2008.
- DOS SANTOS PINTO Jovita et al., *Un/doing Race. Racialisation en Suisse*, Genève, Seismo, 2022.
- DU BOIS Pierre (éd.), *Union et division des Suisses: les relations entre Alémaniques, Romands et Tessinois aux XIX^e et XX^e siècles*, Lausanne; Neuchâtel, L'Aire; Imprimerie Centrale, 1983.
- FAYET Jean-François, CAILLAT Michel, «La cristallisation du mythe du complot communiste», in HEIMBERG Charles, PREZIOSO Stefanie, ENCKELL Marianne (éd.), *Mourir en manifestant. Répressions en démocratie*, Lausanne, En Bas; AEHMO, 2008, pp. 61-85.
- FEDERER Lucas, *Zwischen Internationalismus und Sachpolitik. Die trotzkistische Bewegung in der Schweiz, 1945-1968*, Bielefeld, Transcript, 2022.
- GERBER Brigitta, *Die antirassistische Bewegung in der Schweiz: Organisationen, Netzwerke und Aktionen*, Zurich, Seismo, 2003.
- GUEx Sébastien, SCHNYDER Albert (éd.), *La Suisse, pays du consensus?*, Zurich, Chronos, 2001 (Traverse 3).
- HUMAIR Cédric et al., «Les organisations patronales suisses entre coordination économique et influence politique», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 3 (115), 2012, pp. 115-127.
- IMHOF Kurt, «Wiedergeburt der geistigen Landesverteidigung: Kalter Krieg in der Schweiz», in IMHOF Kurt, KLEGER Heinz, ROMANO Gaetano (Hrsg.), *Konkordanz und Klater Krieg. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit. Band 2: Krise und sozialer Wandel*, Zurich, Seismo, 1996, pp. 173-247.
- JOST Hans Ulrich, *À tire d'ailles: contributions de Hans Ulrich Jost à une histoire critique de la Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2005.
- KALT Monica, *Tiersmondismus in der Schweiz der 1960er und 1970er Jahre. Von der Barmherzigkeit zur Solidarität*, Bern, Peter Lang, 2010.

- KELLERHALS Andreas, «Wettbewerb in der Schweiz», in SETHE Rolf, *Kommunikation : Festschrift für Rolf H. Weber zum 60. Geburtstag*, Bern, Stämpfli, 2011, pp. 289-307.
- KELLER Rolf, «Die Kulturpolitik der Schweiz», in KLEIN Armin (Hrsg.), *Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis*, München, Franz Vahlen, [2004] 2008, pp. 119-144.
- KIANI Sarah, *De la révolution féministe à la constitution : mouvement des femmes et égalité des sexes en Suisse (1975-1995)*, Lausanne, Antipodes, 2019.
- KREIS Georg (éd.), *La Protection politique de l'État en Suisse : l'évolution de 1935 à 1990 : étude pluridisciplinaire effectuée et éditée sur mandat du Conseil fédéral*, Berne ; Stuttgart, Paul Haupt, 1993.
- KUHN Konrad, *Entwicklungspolitische Solidarität: die Dritte-Welt-Bewegung in der Schweiz zwischen Kritik und Politik (1975-1992)*, Zurich, Chronos, 2011.
- LÖFFLER Rolf, «“Zivilverteidigung”: die Entstehungsgeschichte des “roten Büchleins”», *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 54, 2004, pp. 173-187.
- MACH André, *La Suisse entre internationalisation et changements politiques internes : la législation sur les cartels et les relations industrielles dans les années 1990*, Zurich, Rüegger, 2006.
- MAISSEN Thomas, *Histoire de la Suisse*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2019.
- MARTI Sibylle, «Hamstern für den Ernstfall. Konsum, Kalter Krieg und geistige Landesverteidigung in der Schweiz 1950-1969», in BERNHARD Patrick, NEHRING Holger (Hrsg.), *Den Kalten Krieg denken. Beiträge zur sozialen Ideengeschichte*, Essen, Klartext, 2014, pp. 207-234.
- MAZBOURI Malik, VALLOTTON François (éd.), *Scandale et Histoire*, Lausanne, Antipodes, 2016.
- PARRI Leonardo, «Svizzera : ancora un caso di neocorporativismo ?», *Stato e mercato* 1(10), 1984, pp. 97-130.
- PEREIRA Nuno, *Anti-impérialisme et nouvelle gauche radicale dans la Suisse des années 1968*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2015.
- PERRIG Igor, *Geistige Landesverteidigung im Kalten Krieg: der Schweizerische Aufklärungsdienst (SAD) und Heer und Haus, 1945-1963*, thèse de doctorat à l'Université de Fribourg, 1993.

- PESSIS Céline, TOPÇU Sezin, BONNEUIL Christophe, *Une autre histoire des « Trente Glorieuses » : modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, [2013] 2016.
- PRAZ Anne-Françoise, *La Crise et les bannières : la Suisse de 1930 à 1939*, Prilly, Eiselé, 1992.
- PRAZ Anne-Françoise, *Du réduit à l'ouverture : la Suisse de 1940 à 1949*, Prilly, Eiselé, 1995.
- PRAZ Anne-Françoise, *Scooters, spoutniks et prospérité : la Suisse de 1950 à 1959*, Prilly, Eiselé, 1996.
- PRAZ Anne-Françoise, *Lune en direct, manifs en baskets : la Suisse de 1960 à 1969*, Prilly, Eiselé, 1997.
- PRAZ Anne-Françoise, *De Katmandou à Kaiseraugst : la Suisse de 1970 à 1979*, Prilly, Eiselé, 1998.
- PRAZ Anne-Françoise, *Avenir incertain... vivons au présent : la Suisse de 1980 à 1989*, Prilly, Eiselé, 1999.
- RITZMANN-BLICKENSTORFER Heiner, SIEGENTHALER Hansjörg, *Statistiques historiques de la Suisse*, Zurich, Chronos, 1996.
- SANSONNENS Julien, *Le Comité suisse d'action civique (1948-1965) : contribution à une histoire de la répression anticomuniste en Suisse*, Vevey, L'Aire, 2012.
- SCHAUFELBUEHL Janick Marina, PEREIRA Nuno, SCHÄR Renate (Hrsg.), *1968-1978: ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz*, Zurich, Chronos, 2009.
- SCHRÖTER Hans G., « Kartellierung und Dekartellierung 1890-1990 », *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 81(4), 1994, pp. 457-493.
- SKENDEROVIC Damir, SPÄTI Christina (éd.), *1968 – Révolution et contre-révolution : nouvelle gauche et nouvelle droite en France, RFA et Suisse*, Bâle, Schwabe, 2008.
- SKENDEROVIC Damir, SPÄTI Christina (éd.), *Les Années 68 : une rupture politique et culturelle*, Lausanne, Antipodes, 2012.
- SKENDEROVIC Damir, *The Radical Right in Switzerland. Continuity and Change, 1945-2000*, New York, Berghahn Books, 2009.
- STUDER Brigitte, *La Conquête d'un droit. Le suffrage féminin en Suisse (1848-1971)*, Neuchâtel, Alphil, 2021.
- TANNER Jakob, « Kartelle und Marktmacht im 20. Jahrhundert », in MARX Christian, REITMAYER Morten (Hrsg.), *Die offene Moderne – Gesellschaften im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2020, pp. 229-247.

- THÉTAZ Fabien, « Entre secret et publicité : la police politique suisse durant la guerre froide », *Cultures & Conflits* 2 (114-115), 2019, pp. 109-138.
- THIER Andreas, « Schweizerische Kartellrechtstradition und “more economic approach” : zur bundesgerichtlichen Rechtsprechungspraxis 1896-1960 », in SETHE Rolf, *Kommunikation: Festschrift für Rolf H. Weber zum 60. Geburtstag*, Bern, Stämpfli, 2011, pp. 289-307.
- VALLOTTON François et al. (éd.), *Scandale !*, Zurich, Chronos, 2015 (Traverse 3).
- VEYRASSAT Béatrice, HALBEISEN Patrick, MÜLLER Margrit (éd.), *Histoire économique de la Suisse au xx^e siècle*, Neuchâtel, Alphil, 2021.
- WALTER François, *Une histoire de la Suisse*, Neuchâtel, Alphil, 2016.
- WINOCK Michel, *Le xx^e Siècle idéologique et politique*, Paris, Perrin, 2009.

Histoire du Tessin

- AGLIATI Mario, *La storia del « Corriere del Ticino »*, Muzzano, San Giorgio, 2003.
- BERNARDI Tobia, « Da Oriente viene la luce del sole ». *Storia del Partito Operaio e contadino ticinese (1944-1959)*, Bellinzona, Casagrande, 2020.
- BERNARDI-SNOZZI Paola, « Dalla difesa dell’italianità al filofascismo nel Canton Ticino (1920-1924) », *Archivio storico ticinese* 95-6, 1983, pp. 307-472.
- BIANCHI Roberto, *Il Ticino politico contemporaneo : 1921-1975*, Locarno, Armando Dadò, 1990.
- BIANCONI Piero, *Locarno di ieri e d’oggi*, Zurich, Werner Classen, 1972.
- BIANCONI Piero, *Ticino com’era*, Locarno, Armando Dadò, 1979.
- BIANCONI Piero, *Ticino ieri e oggi*, Locarno, Armando Dadò, 1982.
- BIANCONI Sandro, RATTI Remigio, CESCHI Raffaello (a cura di), *Il Ticino regione aperta : problemi e significati sotto il profilo dell’identità regionale e nazionale*, Bellinzona ; Locarno, Istituto di ricerche economiche ; Armando Dadò, 1990.
- BILLET Jean, *Le Tessin : un versant méridional des Alpes centrales. Essai de géographie régionale*, thèse de doctorat à l’Université de Grenoble, 1972.
- BORASCHI Chiara, *Cavoli, cicogna, silenzio o verità. Débats et politiques de sexualité au Tessin entre 1960 et 1980*, mémoire de master à l’Université de Fribourg, 2018.

- BROGGINI Renata, *Terra d'asilo: i rifugiati italiani in Svizzera, 1943-1945*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- BROGGINI Romano, *Per un'interpretazione della storia del Canton Ticino*, Bellinzona, Coscienza Svizzera, 1994.
- CAGLIO Luigi, *Storia di un giornalista di provincia*, Locarno, Armando Dadò, 1980.
- CALGARI Guido, *Ticino degli uomini: storia, problemi, ritratti*, Locarno, Pedrazzini, [1966] 1982.
- CALGARI INTRA Fiorenza, *Guido Calgari. Un uomo e il suo paese*, Locarno, Armando Dadò, 1990.
- CAMPO-SALVI Maurizia (a cura di), *I fatti della vitta. Armando Dadò*, Locarno, Armando Dadò, 2017.
- CAVADINI Adrian et al., *Il Ticino moderno: le trasformazioni dalla fine della Seconda guerra mondiale ai nostri giorni: 1945-2020*, Castagnola, Associazione Carlo Cattaneo, 2010.
- CERUTTI Mauro, «L'immigration italienne en Suisse dans le contexte de la guerre froide», in BATOU Jean, CERUTTI Mauro, HEIMBERG Charles (éd.), *Pour une histoire des gens sans Histoire. Ouvriers, exclus et rebelles en Suisse (XIX^e-XX^e siècles)*, Lausanne, En Bas, 1995, pp. 213-231.
- CESCHI Raffaello, *Storia del Cantone Ticino: il Novecento*, Bellinzona, Stato del Cantone Ticino, 1998.
- CESCHI Raffaello, *Storia del Cantone Ticino: il Ottocento*, Bellinzona, Stato del Cantone Ticino, 1998.
- CODIROLI Pierre, *L'ombra del duce: lineamenti di politica culturale del fascismo nel Cantone Ticino (1922-1943)*, Milan, Franco Angeli, [1988] 1990.
- CRESPI Ferdinando, *Ticino irredento. La frontiera contesa: dalla battaglia cultural dell'«Adula» ai piani d'invasione*, Milan, Franco Angeli, 2004.
- DIETRICH Bertini Sonia, *La nascita della televisione della Svizzera italiana (un problema di federalismo)*, Fribourg, Institut d'histoire moderne et contemporaine, 1983.
- GENASCI Pasquale, *Il Partito socialista nel Ticino degli anni '40*, Lugano, Fondazione Pellegrini-Canevascini, 1985.
- GHIRINGHELLI Andrea (a cura di), *Il Ticino nella Svizzera: contribute sul Ticino duecento anni dopo 1803-2003*, Locarno, Armando Dadò, 2003.

- GIACOMAZZI Fabio, *Le città importate : espansioni e trasformazioni urbane del Ticino ferroviario 1882-1920*, Locarno, Armando Dadò, 1998.
- GRASS Alexander, *Grenzland Tessin*, Zurich, Hier und Jetzt, 2023.
- HALTER Ernst, *Gli italiani in Svizzera. Un secolo di emigrazione*, Bellinzona, Casagrande, 2004.
- HASLER Christina, *Sehnsucht nach dem heimatlichen Paradies. Die Lancierung der Brissago-Inseln als Ausflugsziel und als Botanischer Garten des Kantons Tessin 1946 bis 1962*, mémoire de licence à l'Université de Zurich, 2011.
- LEGOBBE Bruno, *Il problema del turismo*, Bellinzona, Ufficio delle ricerche economiche, 1963.
- MACALUSO Pompeo, *Storia del Partito Socialista Autonomo. Cultura politica, strategie, strutture*, thèse de doctorat à l'Université de Genève, 1997.
- MACCONI HECKNER Ilaria, « La situation religieuse dans le diocèse de Lugano après 1945 : transformation et crise », *Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle* 105, 2011, pp. 297-306.
- MARTINETTI Orazio, *Fare il Ticino: economia e società tra Otto et Novecento*, Locarno, Armando Dadò, 2013.
- MARTINETTI Orazio, *La matrigna e il monello. Confederazione e Ticino tra dialogo e silenzi*, Locarno, Armando Dadò, 2001.
- MONZEGLIO Manuela, *Una musa in città: la Musica cittadina di Locarno dal 1910 al 1940*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 2004.
- MORRESI Enrico, *Giornalismo nella Svizzera italiana, 1950-2000*, 2 vol., Locarno, Armando Dadò, 2014-7.
- NOLMANS-RAVANELLO Silvia Miriam, *Strukturwandlungen im Fremdenverkehr von Ascona: vom Lebensreformzentrum zum mondänen Tourismusort*, mémoire de licence à l'Université de Zurich, 1990.
- NOSETTI Pietro, *Le Secteur bancaire tessinois: origines, crises et transformations (1861-1939)*, Neuchâtel, Alphil, 2018.
- NOTARI Matteo, *Gli intellettuali ticinesi nella società di cambiamento: Guido Calgari e l'impegno per la difesa dell'italianità*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2007.
- PACELLA Mattia, *Qui gouverne le Tessin ? Les élites politiques cantonales tessinoises. L'évolution du profil sociologique des conseillers d'État de 1905 à nos jours*, Lausanne, IEPI, 2010.

- PERRENOUD Marc, «La politique de la Suisse face à l'immigration italienne (1943-1953)», in PERRENOUD Marc, *Migrations, relations internationales et Seconde Guerre mondiale*, Neuchâtel, Alphil, 2021, pp. 53-88.
- PIFFARETTI Paolo, *Per Guido Calgari: omaggio in tre atti*, Bellinzona, Biblioteca cantonale, 2021.
- RON Thomas, «Locarno, città d'avvenire». 1950-1970, Locarno, Città di Locarno, 2020.
- ROSSI Angelo, *E noi che figli siamo...: cento anni di sviluppo economico nel Ticino*, Lugano, Nuova Critica, 1988.
- STANGA Mauro, «La contestazione studentesca del 1968 alla Scuola Magistrale di Locarno», *Bollettico della Società Storica Locarnese* 21, 2017, pp. 94-111.
- STANGA Mauro, «Una minoranza non solo linguistica. Votazioni federali 1945-2013: quando in Ticino (e nel Moesano?) si vota diversamente», *Dati* 1 (13), pp. 19-33.
- SULMONI Stefano, «Pro Lugano»: una società al servizio della promozione turistica nella Lugano della Belle Époque (1888-1920), mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2005.
- VACCARO Luciano, CHIESI Giuseppe, PANZERA Fabrizio (a cura di), *Terre del Ticino. Diocesi di Lugano*, Brescia, La Scuola, 2003.
- VALSANGIACOMO Nelly, MARIANI ARCOBELLO Francesca (a cura di), *Altre culture: ricerche, proposte, testimonianze*, Bellinzona, Fondazione Pellegrini-Canevascini, 2011.
- VALSANGIACOMO Nelly, «Stato e politiche culturali nel Ticino dal 1970 a oggi», *Archivio storico ticinese* 157, 2015, pp. 85-98.
- VARINI Alfonsito, AMSTUTZ Alberto, *Vicende del turismo locarnese*, Locarno, Società Svizzera degli Albergatori, 1985.
- VISCONTINI Fabrizio, *Alla ricerca dello sviluppo: la politica economica nel Ticino (1873-1953). Aspetti cantonali e regionali*, Locarno, Armando Dadó, 2005.
- VISMARA Floriana, «Locarno», 1850-1920: villes. *Inventaire suisse d'architecture* vol. 6, Zurich; Bern, Orell Füssli; Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 1991, pp. 23-120.
- VOLONTERIO Guglielmo, *Il delitto di essere qui: Enrico Filippini e la Svizzera*, Milan, Feltrinelli, 1996.

Histoire du tourisme

- AMACHER HOPPLER Anna, *The Beginnings of the Federal Tourism Policy, 1917-1939. An Institutional History of Switzerland's National Tourist Office, the Schweizerische Verkehrszentrale (SVZ)*, thèse de doctorat à l'Université de Neuchâtel, 2016.
- ANDRIEUX Jean-Yves, HARISMENDY Patrick, CROIX Alain, *Initiateurs et entrepreneurs culturels du tourisme (1850-1950)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- ASCHWANDEN Sergei et al., « Un effet olympique ? Les grandes manifestations internationales sportives et le développement du tourisme en Suisse (xx^e siècle) », *Entreprise et histoire* 93, 2018, pp. 105-188.
- BANDI Monika, *Kultur- und Kongresszentren: Angebotscluster und ihre tourismus- und regionalökonomische Bedeutung*, Bern, FIF, 2012.
- BAVAUD Serge, *L'Action de la Société de développement de la ville de Fribourg (1899-1960): tourisme à Fribourg*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 1998.
- CORBIN Alain et al., *L'Avènement des loisirs: 1850-1960*, Paris ; Roma, Aubier ; Laterza, 1995.
- DUMOULIN Marc, KERGREIS François, *Les Offices de tourisme et syndicats d'initiative*, Paris, PUF, 1998.
- FLÜCKIGER-SEILER Roland, *Hotelpaläste: zwischen Gletschern und Palmen. Schweizer Tourismus und Hotelbau, 1830-1920*, Baden, Hier und Jetzt, 2001.
- FLÜCKIGER-SEILER Roland, *Hotelpaläste: zwischen Traum und Wirklichkeit. Schweizer Tourismus und Hotelbau, 1830-1920*, Baden, Hier und Jetzt, 2003.
- GAULIS Louis, *Pionniers suisses de l'hôtellerie*, Paudex ; Zurich, Fontainemore ; Office national suisse du tourisme, 1975.
- GIGASE Marc, HUMAIR Cédric, TISSOT Laurent (éd.), *Le tourisme comme facteur de transformations économiques, techniques et sociales (xix^e-xx^e siècles)*, Neuchâtel, Alphil, 2014.
- GILOMEN Hans-Jörg, SCHUMACHER Beatrice, TISSOT Laurent (Hrsg.), *Freizeit und Vergnügen vom 14. Bis 20. Jahrhundert*, Zurich, Chronos (Annuaire de la Société suisse d'histoire économique et sociale 20), 2005.
- HOFFER Pascal, *Grands hôtels palaces: les bâtisseurs de rêve*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 2003.

- HUMAIR Cédric, TISSOT Laurent, LAPOINTE GUIGOZ Julie (éd.), *Le tourisme suisse et son rayonnement international (xix^e-xx^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2011.
- HUNZIKER Walter, *Un siècle de tourisme en Suisse : 1848-1948*, Bern, Imprimerie Fédérative, 1947.
- LEONARDI Andrea, HEISS Hans (Hrsg.), *Tourismus und Entwicklung im Alpenraum, 18.-20. Jahrhundert*, Innsbruck, StudienVerlag, 2003.
- NARINDAL Mathieu, *La Société suisse des hôteliers face aux défis touristiques de l'entre-deux-guerres*, mémoire de master à l'Université de Lausanne, 2012.
- OTT Thierry, *Palaces : une histoire de la grande hôtellerie suisse*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 1990.
- RATHGEB Hans, *Die Schweiz als Ferienland und Lebensraum. 100 Jahre im Dienste des Tourismus und der Einwohner*, Rapperswil, Verband Schweizerischer Verkehrsvereine, 1993.
- REBETEZ Pierre, *Pro Jura : société jurassienne de développement 1903-1978*, Moutier, Pro Jura, 1978.
- ROBERTS Kenneth, *The Leisure Industries*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.
- SENN Henri-Georges, *La Suisse et le tourisme*, Lausanne, Payot, 1918.
- SEYDOUX José, *De l'hospitalité à l'accueil : pour une meilleure approche de l'homme par le tourisme*, Denges, Delta & Spes, 1983.
- TISSOT Laurent (ed.), *Development of a Tourist Industry in the 19th and 20th Centuries. International Perspectives*, Neuchâtel, Alphil, 2003.
- TISSOT Laurent, *Histoire du tourisme en Suisse au xix^e siècle : les Anglais à la conquête de la Suisse*, Neuchâtel, Alphil, 2017.
- VINCENT Patrick (éd.), *Les Voyageurs anglais en Suisse*, Lausanne, Association culturelle pour le voyage en Suisse (Bulletin 14), 2011.
- VINCENT Patrick, *La Suisse vue par les écrivains de langue anglaise*, Lausanne, Le Savoir suisse, 2009.

Histoire des relations internationales et de la diplomatie culturelle

- ALTERMATT Claude, *La Politique étrangère de la Suisse pendant la guerre froide*, Lausanne, Le Savoir suisse, 2003.
- BEAUPRÉ Nicolas, LOUIS Florian (éd.), *Histoire mondiale du xx^e siècle*, Paris, PUF, 2022.

- BOTT Sandra et al. (eds.), *Neutrality and Neutralism in the Global Cold War: Between or Within the Blocs?*, Londres, Routledge, 2016.
- BOTT Sandra, *Suisse et guerre froide dans le tiers-monde*, Paris, PUF, 2015 (Relations internationales 163).
- BOTT Sandra, SCHAUFELBUEHL Janick Marina, « Switzerland and Détente: an Adjusted Foreign Policy Approach under the Sign of Distrust, 1969-1975 », in KLIMKE Martin, KREIS Reinhild, OSTERMANN Christian F. (eds.), *Trust but Verify. The Politics of Uncertainty and the Transformation of the Cold War Order, 1969-1991*, Washington, Wilson Center Press, 2017, pp. 259-278.
- BOTT Sandra, SCHAUFELBUEHL Janick Marina, ZALA Sacha (Hrsg.), *Die internationale Schweiz in der Zeit des Kalten Krieges*, Bâle, Schwabe, 2011 (Itinera 30).
- BÜRGISSER Thomas, « Schweizer Filme in Ausland aber bitte nicht zu selbstkritisch! », *WoZ*, 02.04.2015, <https://www.woz.ch/1514/schweizer-filme-im-ausland/aber-bitte-nicht-zu-selbstkritisch>, consulté le 06.05.2026.
- CARERA Mario, « Agir sur les causes du mal développement », *Annuaire suisse de politique de développement* 2, 1982, pp. 155-159.
- DELLEY Jean-Daniel (éd.), *Démocratie directe et politique étrangère en Suisse*, Bâle, Helbing & Lichtenhahn, 1999.
- DULPHY Anne et al., *Les Relations culturelles internationales au xx^e siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- FISCHER Thomas, MÖCKLI Daniel, « The Limits of Compensation. Swiss Neutrality Policy in the Cold War », *Journal of Cold War Studies* 18(4), 2016, pp. 12-35.
- FLEURY Antoine, JILEK Lubor (éd.), *Une Europe malgré tout, 1945-1990 : contacts et réseaux culturels, intellectuels et scientifiques entre Européens dans la guerre froide*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
- GILLABERT Matthieu, *Dans les coulisses de la diplomatie culturelle suisse : objectifs, réseaux et réalisations (1938-1984)*, Neuchâtel, Alphil, 2013.
- GUEx Sébastien (éd.), *La Suisse et les grandes puissances. 1914-1945 : relations économiques avec les États-Unis, la Grande-Bretagne et la France*, Genève, Droz, 1999.
- GUTTMANN Aviva, « Une coalition antiterroriste sous l'égide d'un pays neutre : la réponse suisse au terrorisme palestinien, 1969-1970 », *Relations internationales* 3(163), 2015, pp. 95-110.

- HAUSER Claude, SEGER Brun, TANNER Jakob (éd.), *Entre culture et politique : Pro Helvetia de 1939 à 2009*, Zurich ; Genève, NZZ ; Slatkine, 2010.
- HOLENSTEIN René, *Was kümmert uns die Dritte Welt: zur Geschichte der internationalen Solidarität in der Schweiz*, Zurich, Chronos, 1998.
- KADELBACH Thomas, « *Swiss Made* ». *Pro Helvetia et l'image et la Suisse à l'étranger (1945-1990)*, Neuchâtel, Alphil, 2013.
- KRAMER Hansrudolf, « Die Schweiz und die Welt des Ostens », in RIKLIN Alois, HAUG Hans, PROBST Raymond (Hrsg.), *Neues Handbuch der schweizerischen Aussenpolitik*, Bern, Paul Haupt, 1992, pp. 371-387.
- MILANI Pauline, *Le Diplomate et l'Artiste : construction d'une politique culturelle suisse à l'étranger (1938-1985)*, Neuchâtel, Alphil, 2013.
- MINDER Patrick, *La Suisse coloniale. Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880-1939)*, Berne, Peter Lang, 2011.
- MITTER Rana, MAJOR Patrick (eds.), *Across the Blocs: Cold War Cultural and Social History*, Londres ; Portland, Frank Cass, 2004.
- PIZZI Katia, HIETALA Marjatta (eds.), *Cold War Cities: History, Culture and Memory*, Oxford, Peter Lang, 2016.
- PURTSCHERT Patricia, LÜTHI Barbara, FALK Francesca (Hrsg.), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld, Transcript, 2012.
- RICHMOND Yale, *Cultural Exchange & the Cold War: Raising the Iron Curtain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2003.
- RIFKLN Alois, HAUG Hans, PROBST Raymond (Hrsg.), *Neues Handbuch der schweizerischen Aussenpolitik*, Bern, Peter Haupt, 1992.
- ROMIJN Peter, SCOTT-SMITH Giles, SEGAL Joes (eds.), *Divided Dreamworlds ? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.
- RUPPEN COUTAZ Raphaëlle, *La Voix de la Suisse à l'étranger : radio et relations culturelles internationales (1932-1949)*, Neuchâtel, Alphil, 2016.
- SIRINELLI Jean-François, SOUTOU Georges-Henri (éd.), *Culture et guerre froide*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- SOULET Jean-François, *Histoire de l'Europe de l'Est de la Seconde Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2006.

SPÄTI Christoph, *Die Schweiz und die Tschechoslowakei, 1945-1953: wirtschaftliche, politische und kulturelle Beziehungen im Polarisationsfeld des Ost-West-Konflikts*, Zurich, Chronos, 2000.

STINER Yves, ZALA Sacha, « La Suisse, le Moyen-Orient et le conflit israélo-arabe (1945-1975) », *Relations internationales* 4(172), 2017, pp. 67-80.

B. Cinéma

Cinéphilie et critique de cinéma

AUBERT Jean-Paul, TAILLIBERT Christel (éd.), *Les Nouvelles Pratiques cinéphiles*, Paris, L'Harmattan, 2015.

BAECHLER Caroline, *Église catholique et cinéma: la rubrique du père Jean-Marie de Miscalut dans le quotidien fribourgeois «La Liberté» (1954-1959)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2021.

BAECQUE Antoine de, BIETTE Jean-Claude (éd.), *Nouveaux Cinémas, nouvelle critique: années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

BAECQUE Antoine de, FRÉMAUX Thierry, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 46, 1995, pp. 133-142.

BAECQUE Antoine de, *La Cinéphilie: invention du regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

BESSIÈRE Irène, GILI Jean-Antoine, *Histoire du cinéma: problématique des sources*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

BIMBENET Jérôme, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007.

BRUNNER Philipp, FISCHER Tereza, KUHN Marius (Hrsg.), *Freie Sicht aufs Kino. Filmkritik in der Schweiz*, Marbourg, Schüren, 2019.

CHARDÈRE Bernard, « Jeune Cinéma: un titre », *Jeune Cinéma* 291, [2004] 03.06.2014, <https://www.jeunecinema.fr/spip.php?article44>, consulté le 06.05.2026.

CHRISTEN Thomas, DESCHWANDEN Luzia von, « Die beiden Martin Sch. Und der Neue Schweizer Film », *Cinema* 51, 2006, pp. 119-128.

CHRISTEN Thomas, « Die Universität Zürich und die Filmwissenschaft. Eine lange Geschichte », *Cinema* 48, 2003, pp. 144-152.

CIMENT Michel, ZIMMER Jacques, *La Critique de cinéma en France: histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, 1997.

- CLÉDER Jean, FIAANT Antony (éd.), *Regard sur la critique et les revues de cinéma en France*, Caen, Lettres modernes Minard, 2012.
- DIX Andrew, *Beginning Film Studies*, Manchester, Manchester University Press, [2008] 2016.
- DUVAL Julien et al. (éd.), *Cinéma et intellectuels: la production de la légitimité artistique*, Paris, Seuil, 2006.
- GAUTHIER Christophe, LAURENT Natacha, *Raymond Borde: une autre histoire du cinéma*, Toulouse, Privat, 2022.
- GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma; École des Chartes, 1999.
- GERBER Adrian, « *Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie* ». *Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908-1972*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2010.
- GOETSCHER Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam (éd.), *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.
- HOUBEN Jean-François, *Feux croisés sur la critique: dix-sept entretiens*, Paris, Cerf, 1999.
- JAEGGI Bruno, « Filmkultur und Filmbusiness », *Cinema* 1, 1978, pp. 5-24.
- JULLIER Laurent et al., « Cinéphiles et cinéphilies: "Le jugement esthétique ne s'apprend pas". 8 questions à Laurent Jullier et à Jean-Marc Leveratto », *1895* 70, 2013, pp. 10-37.
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies: une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- JULLIER Laurent, *Analyser un film: de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, [2012] 2022.
- KEATHLEY Christian, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- KELLER Sarah, *Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies*, New York, Columbia University Press, 2020.
- LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LAYERLE Sébastien, VIGNAUX Valérie (éd.), *Cinéma, marxisme, matérialisme. Pour une critique du cinéma*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2023.

- MAGNY Joël, HENNEBELLE Guy, *Les Revues de cinéma dans le monde*, Condé-sur-Noireau, Corlet, 1991.
- MCCOMAS Roland Edward, *Out of the Past, Into the Future: the Continuing Evolution of Cinephilia*, thèse de doctorat à l'Ohio State University, 2022.
- MENARINI Roy, «Cinephilia and the Aestheticization of Film. Cultural Legitimacy Before and After», *ZoneModa Journal* 10(1), 2020, pp. 159-165.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France : depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MURRAY Terri, *Studying Feminist Film Theory*, Leighton Buzzard, Liverpool University Press, [2007] 2019.
- NOTO Paolo, «Quale “mestiere del critico”? Un'intrusione nella corrispondenza di Guido Aristarco», *Cinergie* 8(15), 2019, pp. 55-67.
- OLMETA Patrick, *La Cinémathèque française. De 1936 à nos jours*, Paris, CNRS, 2013.
- PRÉDAL René, *La Critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2004.
- PRODOLLIET Ernest, *Die Filmpresse in der Schweiz: Bibliographie und Texte*, Fribourg, Universitätsverlag, 1975.
- SELLIER Geneviève, «Gender studies et études filmiques», *Cahiers du Genre* 1(38), 2005, pp. 63-85.
- SOUILLÈS-DÉBATS Léo, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017.
- SOUILLÈS-DÉBATS Léo, «Le mouvement ciné-club et la revue *Jeune Cinéma*. Esquisse d'une critique qui se voulait populaire», in CHENETIER-ALEV Marion, VIGNAUX Valérie (éd.), *Le Texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma au xx^e-xxi^e siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, pp. 153-166.
- STAIGER Janet, «The Politics of Film Canon», *Cinema Journal* 24(3), 1985, pp. 4-23.
- TAILLIBERT Christel, «La Ligue de l'enseignement et les festivals de cinéma : construction d'un regard sur un nouvel outil au service de l'éducation populaire», in GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, LABORDERIE Pascal, SOUILLÈS-DEBATS Léo (éd.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2016, pp. 311-328.

TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma : la critique cinéma des grands quotidiens au prisme de l'engagement politique*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2012.

TOSI Giulio, *I mestieri del critico. Guido Aristarco e l'istituzionalizzazione della critica cinematografica italiana. Storia privata, collaborazioni e legami transnazionali*, thèse de doctorat à l'Université de Bologne, 2024.

VALCK Marijke de, HAGENER Malte (eds.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

Cinéma occidental et japonais

AFRA Kia, *The Hollywood Trust: Trade Associations and the Rise of the Studio System*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

ANTICHI Samuel, « Verso una memoria culturale autoassolutoria. Ruoli di genere e mascolinità nel *Combat film* italiano degli anni cinquanta », *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* 9, 2021, pp. 15-35.

BERNARDI Joanne, OGAWA Shota (eds.), *Routledge Handbook of Japanese Cinema*, Londres, Routledge, 2021.

BERNAS Steven, *L'Auteur au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BERRA John (ed.), *Directory of World Cinema: Japan*, 3 vol., Bristol, Intellect, 2010-5.

BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Paris, Rouge Profond, 2011.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, [2008] 2015.

BORDE Raymond, BOUISSY André, *Le Néoréalisme italien : une expérience de cinéma social*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1960.

CADORET Erwan, « Un double regard sur la misère : *Aubervilliers* d'Eli Lotar et Jacques Prévert », in Fiant Antony, HAMERY Roxane, *Le court-métrage français de 1945 à 1968*, vol. 2, Rennes, PUR, 2008, pp. 261-270.

CANOVA Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, vol. 11, Venise, Marsilio, 2003.

CAVES Richard E., *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

- CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, Londres, British Film Institute, 2007.
- CRETON Laurent, KITSOPANIDOU Kira (éd.), *Les Salles de cinéma : enjeux, défis et perspectives*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CRETON Laurent, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997.
- CRETON Laurent, *L'Économie du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2003.
- DUVAL Julien, *Le Cinéma au xx^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS, 2016.
- EISENSCHITZ Bernard, *Le Cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, [1999] 2011.
- ELSAESSER Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, University Press, 2005.
- FANTONI Gianluca, «Brotherhood of Arms: Patriotism, Atlanticism and Sublimation of War in 1950s Italian War Movies», in CRAGIN Thomas, SALSINI Laura A. (eds.), *Resistance, Heroism, Loss. World War II in Italian Literature and Film*, Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, 2018, pp. 21-38.
- FOREST Claude, *Les Dernières Séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS, 1995.
- FRIEDBERG Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- FRODON Jean-Michel, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, [1995] 2006.
- HARBORD Janet, *Film Cultures*, Londres, Sage, 2002.
- INUHIKO Yomota, *What is Japanese Cinema? A History*, New York, Columbia University Press, 2019.
- JAUDON Raphaël, *Cinemas politiques, lecture esthétique*, Grenoble, UGA, 2024.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, [2002] 2019.
- KOLATTE Matthieu, *Le Cinéma taiwanais : son histoire, ses réalisateurs et leurs films*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

- KOVACS András Bálint, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- LINDEPERG Sylvie, *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- MANETTI Daniela, « *Un'arma poderosissima* ». *Industrie cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milan, Franco Angeli, 2012.
- MARY Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur: socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.
- MAULE Rosanna, *Beyond Auteurism. New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*, Bristol ; Chicago, Intellect, 2008.
- MINGANT Nolwenn, « La Motion Picture Export Association de Jack Valenti (1966-2004), corps diplomatique des majors hollywoodiennes à l'étranger », *Revue française d'études américaines* 3(121), 2009, pp. 102-114.
- NOWELL-SMITH Geoffrey, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, New York, Bloomsbury, 2010.
- PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, [2006] 2017.
- PISU Stefano, PITASSIO Francesco, ZINNI Maurizio (eds.), *Rethinking the Cinematic Cold War. The Struggle for Hearts and Minds Goes Global*, New York, Berghahn Books, 2025.
- PISU Stefano, PITASSIO Francesco, ZINNI Maurizio (a cura di), *Ripensare la Guerra Fredda cinematografica: lo scontro globale per i cuori e per le menti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021.
- PRÉDAL René, *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Cerf, 2001.
- ROSALIND Galt, SCHOONOVER Karl, *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 2010.
- RUSSELL Catherine, *Classical Japanese Cinema Revisited*, New York, Continuum, 2011.
- SCHIFANO Laurence, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, [2016] 2022.
- SCHLAPPNER Martin, *Von Rossellini zu Fellini: das Menschenbild im Italienischen Neo-Realismus*, Zurich, Origo, 1958.
- SCHOOTS Hans, *Living Dangerously: a Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.

- SEKNADJE-ASKÉNAZI Enrique, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale. Un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- SERCEAU Michel, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.
- SHAW Tony, *Cinematic Cold War: the American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence, University Press of Kansas, 2010.
- STANDISH Isolde, *A New History of Japanese Cinema: a Century of Narrative Film*, New York, Continuum, 2005.
- STRINGER Julian, *Movie Blockbusters*, Londres ; New York, Routledge, 2003.
- TESSIER Max, *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, [2005] 2013.
- VEZYROGLOU Dimitri, *Le Cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication ; La Documentation française, 2014.
- WAUGH Thomas, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912-1989*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
- WILLEMEN Paul, *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres, Bloomsbury, 1993.

Cinéma en Suisse

- AEPPLI Felix, *Der Schweizer Film 1929-1964: die Schweiz als Ritual. Band 2: Materialien*, Zurich, Limmat Verlag, 1981.
- AEPPLI Heinz, *Die Filmzensur in der Schweiz*, Affoltern, Weiss, 1949.
- ALBERA François, TORTAJADA Maria (éd.), *Cinéma suisse : nouvelles approches. Histoire-Esthétique-Critique-Thèmes-Matériaux*, Lausanne, Payot, 2000.
- ALBERA François, TORTAJADA Maria, « Ciné-dispositifs » : *spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.
- ALBERA François, « La disparition de Freddy Buache (1924-2019) », *1895* 2(88), 2019, pp. 214-224.
- BAERISWYL Pascal, *Politique suisse du cinéma : 1935-1944*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 1983.
- BÄNNINGER Alex et al., *Zur Zukunft des Films in der Schweiz: Beatenberg-Thesen*, Zurich, Schweizerisches Filmzentrum, 1984.

- BIRCHMEIER Wilhelm, *Bundesgesetz über das Filmwesen: Kommentar*, Zurich, Polygraphischer Verlag, 1964.
- BOILLAT Alain, BRUNNER Philipp, FLÜCKIGER Barbara (Hrsg.), *Kino CH/ Cinéma CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte*. (« Réception, Esthétique, Histoire »), Marbourg, Schüren, 2008.
- BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La Crise des cinémathèques... et du monde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997.
- BOTTANI Alessia, JAKES Pierre-Emmanuel, « La Cinémathèque suisse : faire connaître le cinéma tous azimuts », *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, mars 2015, <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/une-histoire-de-la-cinematheque-suisse/analyses/la-cinematheque-suisse-faire-connaître-le-cinéma-tous-azimuts/>, consulté le 06.05.2026.
- BOTTANI Alessia, JAKES Pierre-Emmanuel, « Hugo Mauerhofer, 1904-1962 », *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, mars 2017, <https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/une-histoire-de-la-cinematheque-suisse/portraits/portrait-de-hugo-mauerhofer/>, consulté le 06.05.2026.
- BUACHE Freddy, RIAL Jacques, *Les Débuts du cinématographe à Genève et à Lausanne 1895-1914*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1964.
- BUACHE Freddy, *Derrière l'écran: entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet*, Lausanne, L'Âge d'Homme, [1995] 2009.
- BUACHE Freddy, *Le Cinéma suisse : 1898-1998*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998.
- BUACHE Freddy, *Livre d'or de la Cinémathèque suisse 1943-1981*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1981.
- CASUTT Gian-Andri, *Der Schweizer Film 1957-1970: die Einflüsse der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen auf den Schweizer Film zwischen 1957 und 1970*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 2001.
- COSANDEY Roland, JAKES Pierre-Emmanuel (éd.), « Histoires de cinéma : territoires, thèmes et travaux », *Revue historique vaudoise* 115, 2007.
- COSANDEY Roland, « Le cinéma des années 1895-1915. Une bibliographie des travaux suisses, 1997–2012 », *Cinémathèque suisse*, 2013, <https://doi.org/10.22005/bcu.176178>, consulté le 06.05.2026.
- DELLAGIACOMA Gina, *Filmische Aufbrüche. Feministisches Filmschaffen in der Zeit der Neuen Frauenbewegung in der Schweiz*, thèse de doctorat à l'Université de Zurich, à venir.

- DISERENS Laurent, *L'Initiation au cinéma et aux mass-média dans les écoles du canton de Fribourg (1960-1988) : deux tentatives de former les élèves à la lecture de l'image*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2003.
- DUMONT Hervé, TORTAJADA Maria (éd.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, Lausanne ; Hauterive, Cinémathèque suisse ; Gilles Attinger, 2007.
- DUMONT Hervé, *Histoire du cinéma suisse : films de fiction 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987.
- EPPEMBERGER Benedikt, *Heidi, Hellebarden & Hollywood. Die Praesens-Film-Story*, Zurich, NZZ Libro, 2023.
- FRAUENFELDER Consuelo, *Le temps du mouvement. Le cinéma des attractions à Genève (1896-1917)*, Genève, Presses d'histoire suisse, 2005.
- FRITZ Nathalie, MARTIG Charles, PERLINI-PFISTER Fabian (Hrsg.), *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*, Zurich, NZN bei TVZ, 2011.
- GERBER Adrian, *Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino, der Krieg und die Schweiz*, Zurich, Schüren, 2017.
- GRAY Roxane, *La réalisation télévisuelle en Suisse romande (1954-2000). Du mythe de l'âge d'or à une histoire élargie des professionnels du petit écran*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2025.
- GÜNTHER Michael, *Filmschaffende, Filmproduktion und Filmwirtschaft in der Schweiz*, mémoire de licence à l'Université de Zurich, 1987.
- HAYER Gianni, JAKES Pierre-Emmanuel, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne, Antipodes, 2003.
- HAYER Gianni (éd.), *Le Cinéma au pas : les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2004.
- HAYER Gianni, *La Suisse, les Alliés et le cinéma : propagande et représentation, 1939-1945*, Lausanne, Antipodes, 2001.
- HEDIGER Vinzenz (Hrsg.), *Home stories: neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marbourg, Schüren, 2001.
- ISOZ Natacha, « Les expositions de cinéma en Suisse entre 1943 et 1973. Légitimer une cinématographie nationale », *Culture & Musées* 43, 2024, pp. 49-71.
- JAKES Pierre-Emmanuel, « La Cinémathèque suisse face à l'éducation au cinéma : quelques aspects d'une histoire en construction », *Décadrages* 31, 2015, pp. 73-86.

- KORGER Hans, *Das lebende Bild: ein Rückblick auf ein halbes Jahrhundert*, Bülach, K. Graf, 1940.
- KRAUSER Alfred, *Der Einfluss von Beschäftigungsveränderungen beim Filmtheaterbetrieb auf Kosten, Ertrag und Erfolg*, thèse de doctorat à l'Université de Fribourg, 1960.
- LÄNZLINGER Stefan, SCHÄRER Thomas, « *Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst* ». *Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz*, Zurich, Chronos ; Sozialarchiv, 2009.
- LEWINSKY STRÄULI Mariann, « Nichturbane Kinogeschichte in der Nordostschweiz 1895-1930. Das mobile Kino als Erfolgsmodell », in MÜLLER Corinna, SEGEBERG Harro (Hrsg.), *Kinoöffentlichkeit (1895-1932). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*, Marbourg, Schüren, 2008, pp. 246-265.
- MEIER-KERN Paul, *Verbrecherschule oder Kulturfaktor? Kino und Film in Basel 1896-1916*, Bâle, Helbing & Lichtenhahn, 1992.
- MOESCHLER Olivier, *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du « Nouveau cinéma suisse », 1963-1970: contribution à une sociologie de l'innovation artistique*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2008.
- MOESCHLER Olivier, *Cinéma suisse: une politique culturelle en action - l'État, les professionnels, les publics*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011.
- MORDASINI Stefano, *La nascita e lo sviluppo dell'esercizio cinematografico in Ticino (1896-1946)*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 1999.
- MOREROD Adèle, « *Laisser cartouchières et pistolets au vestiaire* ». *Les activités de diffusion de la Cinémathèque suisse: une histoire de relations (1948-1973)*, thèse de doctorat à l'Université de Lausanne, 2024.
- NEESER Caroline, « Neuchâtel aux premiers temps du cinéma: 2^e partie », *Nouvelle Revue neuchâteloise* 37, 1993, pp. 2-54.
- NEESER Caroline, « Neuchâtel aux premiers temps du cinéma », *Nouvelle Revue neuchâteloise* 36, 1992, pp. 2-48.
- PITHON Rémy (éd.), *Cinéma suisse muet, lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes ; Cinémathèque suisse, 2002.
- PITHON Rémy, « Essai d'historiographie du cinéma suisse (1945-1991) », *Revue suisse d'histoire* 41(3), 1991, pp. 298-307.
- PORRET Marthe, « Pour un jeune cinéma romand. Mode de production et territoire: Freddy Landry et Milos Films, 1968-1972 », *Revue historique vaudoise* 115, 2007, pp. 127-141.

- RAUH Felix, *Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt: Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959-1986*, Zurich, Chronos, 2018.
- ROCH Nadia, « Pour une histoire de l'exploitation cinématographique : le fonds ACSR (Association cinématographique suisse romande), 1928-1989 », *Revue historique vaudoise* 103, 1996, pp. 161-167.
- ROHNER Stefan, *Rechtsfragen der Filmwirtschaft in der Schweiz, insbesondere die Regelung von Filmeinfuhr und Filmverleih*, thèse de doctorat à l'Université de Zurich, 1987.
- ROSSET Henry, *La Censure cinématographique en Suisse*, Saint-Saphorin, Georgi, 1979.
- SCHÄRER Thomas (Hrsg.), *Aus Enthusiasmus fürs Kino! 90 Jahre Le Bon Film*, Bâle, Schwabe, 2022.
- SCHÄRER Thomas, « Wir wollten den Film neu erfinden! » *Die Filarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967-1969*, Zurich, Limmat Verlag, 2005.
- SCHAUB Martin, *L'Usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- SCHLAPPNER Martin, SCHAUB Martin, *Cinéma suisse: regards critiques, 1896-1987*, Zurich, Centre suisse du cinéma, 1987.
- SCHWEGLER Ernst W., *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz. 1918-1968*, Zurich, Rohr, 1968.
- SIEBER Hugo, *Zum Qualitäts- und Konzentrationsproblem im schweizerischen Lichtspieltheatergewerbe*, s.l.n.d., 1962.
- TSZ (TEAM SOZIALFORSCHUNG ZÜRICH), *Strukturuntersuchung des Kinogewerbes und seiner Sozialkulturellen Bedeutung im Bereich des SLV*, s.l.n.d.
- UNTERNÄHRER Roland, *Kinofilmwertung in der Schweiz*, Zurich, Schulthess, 2003.
- WIDER Werner, *Der Schweizer Film 1929-1964: die Schweiz als Ritual. Band I: Darstellung*, Zurich, Limmat Verlag, 1981.
- WILLNER Hans, *Vom Kino in Zürich*, Zurich, Zürcher Lichtspieltheater-Verband, 1974.
- ZIMMERMANN Yvonne (Hrsg.), *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964*, Zurich, Limmat Verlag, 2011.

Cinémas de l'Est

- ALLAN Sean Dominic, SANDFORD John (eds.), *DEFA. East German Cinema, 1946-1992*, New York ; Oxford, Berghahn Books, 1999.
- BAHUN Sanja, HAYNES John (eds.), *Cinema, State Socialism & Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989. Re-Visions*, New York, Routledge, 2014.
- BENESOVA Marie, «Le film d'animation : la carte de visite de la culture tchèque», in ZAORALOVÁ Eva, PASSEK Jean-Loups (éd.), *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, pp. 165-177.
- BEUMERS Birgit (ed.), *Directory of World Cinema: Russia*, 2 vol., Bristol, Intellect, 2011-4.
- BINGHAM Adam (ed.), *Directory of World Cinema: East Europe*, Bristol, Intellect, 2011.
- COATES Paul, *The Red and the White: the Cinema of People's Poland*, Londres, Wallflower, 2005.
- DAVIES Sarah, «Soviet Cinema and the Early Cold War: Pudovkin's *Admiral Nakhimov* in Context», in MITTER Rana et MAJOR Patrick (eds.), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Londres ; Portland, Frank Cass, 2004, pp. 39-55.
- DOBRENKO Evgeny, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- EISENSCHITZ Bernard (éd.), *Lignes d'ombre : une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*, Milan, Mazzotta, 2000.
- FABRI Lorenzo, *Cinema is the Strongest Weapon: Race-Making and Resistance in Fascist Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2023.
- FEHRENBACH Heide, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995.
- FEIGELSON Kristian, *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- GARBOLEVSKY Evgenija, *The Conformists: Creativity and Decadence in the Bulgarian Cinema 1945-1989*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011.
- GERGELY Gábor, «Somewhere in Europe (1947): Locating Hungary within a Shifting Geopolitical Landscape», *Studies in Eastern European Cinema* 3(2), 2012, pp. 133-150.

- GIROD Martin, « Es war einmal: Einfuhrkontingente für Spielfilme. Von der Auslandsunabhängigkeit zur Angebotsvielfalt », *Filmbulletin* 49, 2015, pp. 48-57.
- GOULDING Daniel J. (ed.), *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- HAKÉ Sabine, *German National Cinema*, New York, Routledge, [2002] 2008.
- HALTOF Marek, *Polish Cinema. A History*, New York, Berghahn Books, [2002] 2019.
- HALTOF Marek, *Screening Auschwitz. Wanda Jakubowska's The Last Stage and the Politics of Commemoration*, Evanston, Northwestern University Press, 2018.
- HAMES Peter, *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- HAMES Peter, *The Cinema of Central Europe*, Londres, Wallflower, 2004.
- HAMES Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Londres, Wallflower, [1985] 2005.
- HEIDUSCHKE Sebastian, *East German Cinema: DEFA and Film History*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- HOCHSCHERF Tobias, SØRENSEN Bjørn, WERENSKJOLD Rolf, « Dissent and Dissidents in Central and Eastern European Film », *Historical Journal of Film, Radio and Television* 41(3), 2021, pp. 453-461.
- IMRE Anikó (ed.), *A Companion to Eastern European Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.
- IMRE Anikó, *East European Cinemas*, Londres ; New York, Routledge, 2005.
- IORDANOVA Dina, *Cinema of the Other Europe: the Industry and Artistry of East Central European Film*, Londres, Wallflower, 2003.
- JOSCHKO Lucie, MORGAN Michael, « Learning from the Golden Age of Czechoslovak Animation: the Past as the Key to Unlocking Contemporary Issues », *Animation: an Interdisciplinary Journal* 3(1), 2008, pp. 66-84.
- KABAKOVA Galina, « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) », *ILCEA* 20, 08.12.2014, <https://doi.org/10.4000/ilcea.2725>, consulté le 06.05.2026.
- KARL Lars, SKOPAL Pavel (eds.), *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, New York ; Oxford, Berghahn Books, 2017.

- KARL Lars, *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, Berlin, Metropol, 2007.
- KICKLIGHTER Jaime, *The Third Reich in East German Film: DEFA, Memory, and the Foundational Narrative of the German Democratic Republic*, mémoire de master à l'Université du Massachusetts, Amherst, 2014.
- KRAKUS Anna, *No End in Sight: Polish Cinema in the Late Socialist Period*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2018.
- LAURENT Natacha, *L'Œil du Kremlin: cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse, Privat, 2000.
- LIEHM Mira et Antonin, *Les Cinémas de l'est: de 1945 à nos jours*, Paris, Cerf, 1989.
- MACDONALD Sean, *Animation in China. History, Aesthetics, Media*, New York, Routledge, 2016.
- MARTIN Marcel, *Le Cinéma soviétique: de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993.
- MICHALEK Boleslaw, *Le Cinéma polonais*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992.
- MORITZ William, «Narrative Strategies for Resistance and Protest in Eastern European Animation», in PILLING Jayne (ed.), *A Reader in Animation Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, pp. 38-47.
- MÜCKENBERGER Christiane, «The Cold War in East German Feature Film», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 1(13), 1993, pp. 49-57.
- MÜLLER Martin, «In Search of the Global East: Thinking between North and South», *Geopolitics* 25(3), 2020, pp. 734-755.
- NADIN Mihai, *Mut für den Alltag: CSSR – Film im Prager Frühling*, Bern, Schweizerisches Ost-Institut, 1978.
- OWEN Jonathan, *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, New York, Berghahn, 2011.
- PARVULESCU Constantin, «The Continent in Ruins and its Redeeming Orphans: Géza Radványi and Béla Balázs's *Somewhere in Europe* and the Rebuilding of the Post-war Polis», *Central Europe* 10(1), 2012, pp. 55-76.
- PERRIE Maureen, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- POZNER Valérie, «“Les clés de la propagande cinématographique en Europe”: les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946», *1895* 3(83), 2017, pp. 136-185.

- PROCHÁZKA Martin, « The Golem, or the Communist “What You Will” », in THORNTON Burnett Mark, STREETE Adrian (eds.), *Filming and Performing Renaissance History*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 99-111.
- PUCHENKINA Natalya, « À la recherche d'un public perdu : les films soviétiques sur les écrans français (1944-1964) », *Revue russe* 48, 2017, pp. 107-116.
- RAZLOGOVA Elena, « The Liberation Politics of Live Translation: Global South Cinemas in Soviet Tashkent », *Journal of Cinema and Media Studies* 59(4), 2020, pp. 183-189.
- ROBINSON Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Maidstone, Crescent Moon, 2006.
- VASILYEVA Elena, *Two Decades of Soviet Biographical Film: From Revolutionary Romanticism to Epic Monumentalism (1934-1953)*, thèse de doctorat à l'Université de Californie du Sud, 2009.
- WANG Yuping, « Alternative New China Cinema: Hong Kong Leftist Cinema during the Cold War. A Discussion of the Hong Kong Leftist Film *The True Story of Ah Q* », *Frontiers of Literary Studies in China* 9(1), 2015, pp. 131-145.
- WECKEL Ulrike, « The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception », *History and Memory* 15(2), 2003, pp. 64-93.
- WHYBRAY Adam, *The Art of Czech Animation. A History of Political Dissent and Allegory*, Londres ; New York, Bloomsbury, 2020.
- XIAO Xiaoyu, HEISEY D. Ray, « Liberationist Populism in the Chinese Film Tian Xian Pei : a Feminist Critique », *Women's Studies in Communication* 19(3), 1996, pp. 313-333.
- YAN Du Daisy, *Animated Encounters. Transnational Movements of Chinese Animation, 1940s-1970s*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2019.
- ZIPES Jack, GREENHILL Pauline, MAGNUS-JOHNSTON Kendra (eds.), *Fairy-Tale Films Beyond Disney. International Perspectives*, New York, Routledge, 2016.
- TAYLOR Richard (ed.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, Londres, British Film Institute, 2009.
- WOLFF Larry, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

Cinémas des Suds

- ALVES DE OLIVEIRA Joao, *La construction idéologique de la culture populaire comme quête d'une identité pour le cinéma brésilien (1950-1975): une synthèse dialectique entre la chanchada et le cinéma novo*, thèse de doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013.
- AMIOT-GUILLOUET Julie, BERTHIER Nancy (éd.), *Cuba : cinéma et révolution*, Lyon, Le Grinh, 2006.
- ARMES Roy, *African Filmmaking: North and South of the Sahara*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- ARMES Roy, *Postcolonial Images: Studies in North African Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- ATAKAV Eylem (ed.), *Directory of World Cinema: Turkey*, Bristol, Intellect, 2013.
- BALMAIN Colette (ed.), *Directory of World Cinema: South Korea*, Bristol, Intellect, 2013.
- BARLET Olivier, *Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BAYMAN Louis, PINAZZA Natália (eds.), *Directory of World Cinema: Brazil*, Bristol, Intellect, 2013.
- BERGER Tobias, « The "Global South" as a Relational Category: Global Hierarchies in the Production of Law and Legal Pluralism », *Third World Quarterly* 42(9), 2021, pp. 2001-2017.
- BERNASCONI Carine, *Salam Cinéma! Le cinéma iranien en France des années 1950 à aujourd'hui*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2022.
- BETTINSON Gary (ed.), *Directory of World Cinema: China*, 2 vol., Bristol, Intellect, 2012-4.
- BINGHAM Adam (ed.), *Directory of World Cinema: India*, Bristol, Intellect, 2015.
- BOVIER François, « Tres Tristes Tigres, fourchelanges et contes à rebours », *Décadrages* 15, 2009, pp. 57-68.
- BRENEZ Nicole, *Manifestations : écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De L'Incidence, 2019.
- CHANAN Michael, *Cuban Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

- CHEUK Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Bristol, Intellect Books, 2008.
- DEBS Sylvie, *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão : émergence d'une identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DEL VALLE DAVILA Ignacio, *Le « Nouveau Cinéma latino-américain » : un projet de développement cinématographique sous-continentale*, thèse de doctorat à l'Université Toulouse 2 Le Mirail, 2012.
- DESHPANDE Shekhar, MAZAJ Meta, *World Cinema. A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2018.
- DIAWARA Manthia, *African Cinema: Politics & Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- DIRLIK Arif, « Global South: Predicament and Promise », *The Global South* 1(1), 2007, pp. 12-23.
- DJAGALOV Rossen, *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema Between the Second and the Third Worlds*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2020.
- DOVEY Lindiwe, TAYLOR-JONES Kate, THOMAS-PAAR Georgia (eds.), *Global Screen Worlds: Conversations across Cinema Cultures*, London, Bloomsbury, 2026.
- FICAMOS Bertrand, *Cinema Novo : avant-garde et révolution*, Paris, Nouveau Monde, 2013.
- GEORG Odile, *Tropical Dream Palaces: Cinema in Colonial West Africa*, New York, Oxford University Press, 2020.
- GERHARDT Christina, SALJOUGHI Sara (eds.), *1968 and Global Cinema*, Détroit, Wayne State University Press, 2018.
- GIOVACCHINI Saverio, SKLAR Robert (eds.), *Global Neorealism: the Transnational History of a Film Style*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011.
- GREEN Ronald S., *Buddhism Goes to the Movies*, Londres, Routledge, 2013.
- GUGLER Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, 2011.
- GUNERATNE Anthony, DISSANAYAKE Wimal (eds.), *Rethinking Third Cinema*, Londres, Routledge, [2003] 2004.
- HANLON Dennis Joseph, *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989*, thèse de doctorat à l'Université d'Iowa, 2009.
- HARROW Kenneth, GARRITANO Carmela (eds.), *A Companion to African Cinema*, Newark, Wiley, 2018.

- HARROW Kenneth, *African Filmmaking: Five Formations*, East Lansing, Michigan State University Press, 2017.
- HARROW Kenneth, *Postcolonial African Cinema: from Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- HART Stephen, *Latin American Cinema*, Londres, Reaktion Books, 2015.
- HENNEBELLE Guy, *Les Cinémas nationaux contre Hollywood*, Paris ; Condé-sur-Noireau, Cerf ; Corlet, [1975] 2004.
- KHAYATI Khémais, *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LELIÈVRE Samuel, « Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir », *1895* 1(69), pp. 136-147.
- MARTIN Deborah, SHAW Deborah (eds.), *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*, Londres, Bloomsbury, 2021.
- MAURER Queipo Isabel (ed.), *Directory of World Cinema: Latin America*, Bristol, Intellect, 2013.
- MAZIERSKA Ewa, KRISTENSEN Lars (eds.), *Third Cinema, World Cinema and Marxism*, New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- MESTMAN Mariano, « From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973–1974) », *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 1, 2002, pp. 40-53.
- MONVOISIN Frédéric, *Cinémas d'Asie : Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taïwan. Analyse géopolitique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- NAGIB Lúcia, *Brazil On Screen. Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, New York, Bloomsbury, 2007.
- NAVITSKI Rielle, *Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965*, Oakland, University of California Press, 2023.
- NORNES Abé Mark, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- NOWELL-SMITH Geoffrey (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- ORLANDO Valérie, *New African Cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

- PARVIZ Jahed (ed.), *Directory of World Cinema: Iran*, 2 vol., Bristol, Intellect, 2012-7.
- PAZ Mariano, «The Legacy of the Furnaces: the Twenty-First Century Documentaries of Fernando Solanas», in MAZIERSKA Ewa, KRISTENSEN Lars (eds.), *Third Cinema, World Cinema and Marxism*, New York, Bloomsbury, [2020] 2022, pp. 121-140.
- PAZ OBREGÓN ITURRA Jimena, PINEDA FRANCO Adela (éd.), *Cinéma et turbulences politiques en Amérique latine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- POSSO Karl, «Affective Disorder: the Politics of Unprincipled Emotion in Glauber Rocha's *Terra em Transe*», *Journal of Romance Studies* 20(1), 2020, pp. 91-117.
- RANDALL Vicky, «Using and Abusing the Concept of the Third World: Geopolitics and the Comparative Political Study of Development and Underdevelopment», *Third World Quarterly* 24(1), 2004, pp. 41-53.
- REVECO FISSORE Roberto, *Un cinéma sous tension : une histoire du cinéma chilien 1939-1973*, thèse à l'Université Paris VIII, 2015.
- SALAZKINA Masha, «World Cinema as Method», *Canadian Journal of Film Studies* 29(2), 2020, pp. 10-24.
- SAWADOGO Boukary, *African Film Studies: an Introduction*, Londres, Routledge, 2019.
- SCHROEDER RODRIGUEZ Paul, *Latin American Cinema: a Comparative History*, Oakland, University of California Press, 2016.
- SHAFIK Viola, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Cairo, American University in Cairo Press, 1998.
- SHOHAT Ella, STAM Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, New York, Routledge, [1994] 2014.
- STEFANSON Blandine, PETTY Sheila (eds.), *Directory of World Cinema: Africa*, Bristol, Intellect, 2014.
- THOMAS Erika, *Le Cinéma brésilien : du « cinéma novo » à la « retomada », 1955-1999*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- URRACA Beatriz, KRAMER Gary M. (eds.), *Directory of World Cinema: Argentina*, 2 vol., Bristol, Intellect, 2013-6.
- VALLE DÁVILA Ignacio del, *Le Nouveau Cinéma latino-américain : 1960-1974*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

WAYNE Mike, *Political Film: the Dialectics of Third Cinema*, Londres, Pluto Press, 2001.

ZHANG Yingjin, «Chinese Cinema and Transnational Cultural Politics: Reflections on Film Festivals, Film Productions, and Film Studies», *Journal of Modern Literature in Chinese* 2(1), 1998, pp. 105-132.

Subversion, genre et censure

25 Jahre Frauen und Film: Frau-Kino-Filmfestival, Frankfurt am Main ; Bâle, Stroemfeld Verlag, 2000.

BENSHOFF Harry, GRIFFIN Sean (eds.), *Queer Cinema. The Film Reader*, New York, Routledge, 2004.

BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, [1994] 2012.

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, [1998] 2005.

BRECKON Anna, «The Erotic Politics of Disgust: *Pink Flamingos* as Queer Political Cinema», *Screen* 54(4), 2013, pp. 514-533.

BRUNNER Matthias, *Magnificent Obsessions Saved My Life*, Zurich, Patrick Frey, 2023.

BUCLIN Hadrien, «Stanley Kubrick entre la France et la Suisse: le film *Les Sentiers de la gloire* interdit», *Guerres mondiales et conflits contemporains* 253, 2014, pp. 101-113.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

CHEDALEUX Delphine, *Du savon et des larmes : le soap opera, une subculture féminine*, Paris, Amsterdam, 2022.

CLAYTON Sue, MULVEY Laura (eds.), *Other Cinemas. Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*, Londres, Bloomsbury, 2021.

DELÈZE Jean-Baptiste, *Une censure entre moralisme et pragmatisme. La fin du contrôle des films à l'égard des adultes dans le canton de Vaud (1967-1980)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2010.

DOUMONT Simon, *La Censure cinématographique en Valais (1915-1995). Projections sous surveillance*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 2002.

- EBERLI Martin, *Gefährliche Filme, gefährliche Zensur? Filmzensur im Kanton Luzern im Vergleich mit den Filmkontrollen der Kantone Zürich und Waadt*, Bâle, Schwabe, 2012.
- FORSHAW Barry, *Sex and Film: the Erotic in British, American and World Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- GIBSON Pamela Church, *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*, Londres, BFI Publishing, [1993] 2004.
- HAYER Gianni, *Les Lueurs de la guerre. Écrans vaudois 1939–1945*, Lausanne, Payot, 2003.
- HILZINGER Christian, *Institutionalisierte Bildzerstörung: die Basler Filmkommission und die Erwachsenenzensur in den 1950er Jahren: Organisation, Funktion und Praxis*, mémoire de licence à l'Université de Bâle, 2000.
- HOLE Kristin et al., *The Routledge Companion Cinema & Gender*, Londres, Routledge, 2017.
- HOLE Kristin Lené, JELAČA Dijana, *Films Feminisms: a Global Introduction*, Londres, Routledge, 2019.
- HUNTER Aaron, SHEARER Martha (eds.), *Women & New Hollywood. Gender, Creative Labor & 1970s American Cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2023.
- JONES Derek (ed.), *Censorship: a World Encyclopedia*, vol. 1-4, New York [Londres], Routledge [Fitzroy Dearborn], 2015 [2001].
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, Transparence, 2012.
- LAGRÉE Michel, «L'encyclique *Vigilanti cura* sur le cinéma (1936)», *Publications de l'École française de Rome* (223), 1996, pp. 839-853.
- MATHIEU Lilian, «L'ambiguïté sociale des paniques morales», *Sens-Dessous* 1(15), 2015, pp. 5-13.
- MELLEN Joan, *In the Realm of the Senses*, Londres, BFI, 2004.
- MENDIK Xavier, PETLEY Julian (eds.), *Shocking Cinema of the Seventies*, Londres, Bloomsbury Academic, 2022.
- MONTAÑEZ SMUKLER Maya, *Liberating Hollywood: Women Directors and the Feminist Reform of 1970s American Cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2019.
- NOVOTNY Lawrence, *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*, Londres, Routledge, 2008.

- PAGE Sarah, *Ordre moral et contrôle des films dans le canton de Fribourg. Le regard de la censure cinématographique (1949-1978)*, mémoire de licence à l'Université de Fribourg, 2007.
- PAQUETTE Julie, « Pier Paolo Pasolini: marxiste hérétique et critique d'un nouveau fascisme. Une analyse poético-politique de *Salò* », in LABELLE Gilles, MARTIN Éric, VIBERT Stéphane (éd.), *Les racines de la liberté, réflexions à partir de l'anarchisme tory*, Montréal, Nota Bene, 2014, pp. 175-207.
- PÉCHA Laurent, *La Censure cinématographique aux États-Unis*, Paris, Dixit, 2000.
- PETIT DIT DUHAL Quentin, *Art queer: histoire et théorie des représentations LGBTQIA+*, Joinville-le-Pont, Double ponctuation, 2024.
- PORTER Whitney B., *John Waters: Camp, Abjection, and the Grotesque Body*, mémoire de master à l'Université de l'Ohio, 2011.
- QUETTING Esther (Hrsg.), *Kino Frauen Experimente*, Marbourg, Schüren, 2007.
- ROTH Henri, *Censuré! 1934-1980: histoire de la commission de contrôle des films de Genève*, Genève, Slatkine, 2016.
- SCHERER Theres, GIGER Bernhard, *Innen ist es warm und draussen kalt. Kino der 70er Jahre: 10 Jahre Kellerkino Bern, 1970-1980*, Gümligen, Zytglogge, 1981.
- SCHMITTER Leena, « Sex Wars »: *Feminismus und Pornographie in der Deutschschweiz (1975-1992)*, Nordhausen, Traugott Bautz, 2010.
- SHOONOVER Karl, GALT Rosalind, *Queer Cinema in the World*, Durham, Duke University Press, 2016.
- SMITH Clarissa, ATTWOOD Feona, MCNAIR Brian (eds.), *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, Londres, Routledge, 2017.
- STANDISH Isolde, *Politics, Porn, and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, New York, Continuum, 2011.
- TZIOUMAKIS Yannis, MOLLOY Claire (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, Londres, Routledge, 2016.
- VÖRÖS Florian (éd.), *Cultures pornographiques: anthologie des porn studies*, Paris, Amsterdam, 2015.
- WILLIAMS Linda, *Porn studies*, Durham, Duke University Press, 2004.
- WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986.

- YACOWAR Maurice, *The Films of Paul Morrissey*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ZIMMER Jacques, *Histoire du cinéma X : par celles et ceux qui l'ont conçu, produit, interprété ou commenté*, Paris, Nouveau Monde, 2024.
- ŽIVKO JURKOVIĆ Michael, *The Sweetness and Bitterness of Émigré Cinema: Dušan Makavejev's Sweet Movie and The Coca-Cola Kid*, thèse de doctorat à l'Université du Texas, Austin, 2021.

C. Festivals

- AMIOT-GUILLOUET Julie, FEENSTRA Pietsie, SAVELLI Julie (éd.), *Films, festivals et mondes contemporains : pour une anthropologie du visuel*, Bruxelles, Peter Lang, 2024.
- ANDREW Dudley, « Time Zones and Jet Lag. The Flows and Phases of World Cinema », in ĐUROVIČOVÁ Nataša, NEWMAN Kathleen (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York, Routledge, 2010, pp. 59-89.
- AUTISSIER Anne-Marie (éd.), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*, Toulouse, L'Attribut, 2008.
- BANGRÉ Sambolgo, « African Cinema in the Tempest of Minor Festivals », *Black Camera* 12(1), 2020, pp. 90-94.
- BASKETT Michael, « Japan's Film Festival Diplomacy in Cold War Asia », *The Velvet Light Trap* 73, 2014, pp. 4-18.
- BENNETT Andy, TAYLOR Jodie, WOODWARD Ian (eds.) *The Festivalization of Culture*, Farnham, Ashgate, 2014.
- BERRY Chris, ROBINSON Luke (eds.), *Chinese Film Festivals*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.
- BOSMA Peter, *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*, New York, Wallflower Press, 2015.
- BURGESS Diane, « Capturing Film Festival Buzz: the Methodological Dilemma of Measuring Symbolic Value », *NECSUS. European Journal of Media Studies* 9(2), 2020, pp. 225-247.
- CHAMPENOIS Jasmine, *Les festivals internationaux de films, champs de géostratégie culturelle ? Le cas de la politique étrangère française vis-à-vis des cinémas d'Afrique*, thèse de doctorat à l'Université de Genève, 2006.

- CZACH Liz, «Cinephilia, Stars, and Film Festivals», *Cinema Journal* 49(2), 2010, pp. 139-145.
- DAMIENS Antoine, *LGBTQ Film Festivals: Curating Queerness*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.
- DAYAN Daniel, «Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival», in BONDEBJERG Ib (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*, Luton, University of Luton Press, 2000, pp. 43-52.
- DELAPORTE Chloé, *La culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2022.
- DIAWARA Manthia, «On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals», *Public Culture* 6(2), 1994, pp. 385-396.
- DIESTRO-DÓPIDO Mar, *Film Festivals. Cinema and Cultural Exchange*, Cambridge, Legenda, 2021.
- DOVEY Lindiwe, *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- DOVEY Lindiwe, SENDRA Estrella, «Toward Decolonized Film Festival Worlds», in VALCK Marijke de, DAMIENS Antoine, *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 269-289.
- DURMAZ Bahar, YIGITCANLAR Tan, VELIBEYOGLU Koray, «Creative Cities and the Film Industry: Antalya's Transition to a Eurasian Film Centre», *The Open Urban Studies Journal* 1, 2008, pp. 1-10.
- EVANS Owen, «Border Exchanges: the Role of the European Film Festival», *Journal of Contemporary European Studies* 15(1), 2007, pp. 23-33.
- FALICOV Tamara, «Migrating from South to North: the Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video», in ELMER Greg et al. (eds.), *Locating Migrating Media*, Lanham, Lexington Books, 2010, pp. 3-21.
- FLÉCHET Anaïs et al. (éd.), *Une histoire des festivals : xx^e-xxi^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.
- FOREST Claude, *Festivals de cinéma en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- GELARDI Andrea, «La scoperta del "Terzo Mondo": le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)», *Cinergie* 11(22), 2022, pp. 163-177.

- GIORGI Liana, SASSATELLI Monica, DELANTY Gerard (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Abingdon ; New York, Oxon ; Routledge, 2011.
- GONZÁLEZ ITIER Sebastián, *Chilean Film Festivals: Promoters of Film Culture and Cinephilia in Chile*, thèse de doctorat à l'Université d'Édimbourg, 2020.
- GONZÁLEZ ITIER Sebastián, «National Film Festivals Circuits in the Latin American Sphere: Film Canon, Film Culture, and Cinephilia», *NECSUS-European Journal of Media Studies* 12(1), 2023, pp. 212-230.
- GORFINKEL Elena, «Wet Dreams: Erotic Film Festivals of the Early 1970s and the Utopian Sexual Public Sphere», *Framework. The Journal of Cinema and Media* 47(2), 2006, pp. 59-86.
- GUTIÉRREZ Carlos A., WAGENBERG Monika, «Meeting Points: a Survey of Film Festivals in Latin America», *Transnational Cinemas* 4(2), 2013, pp. 295-305.
- HEATH Theresa, «Saving Space: Strategies of Space Reclamation at Early Women's Film Festivals and Queer Film Festivals Today», *Studies in European Cinema* 15(1), 2018, pp. 41-54.
- Internationale Filmfestspiele Berlin, *Magnolien*, Berlin, Special Thanks Edition, 2001.
- IORDANOVA Dina, CHEUNG Ruby (eds.), *Film Festivals and East Asia*, St-Andrews, St-Andrews Film Studies, 2010 (Film Festival Yearbook 3).
- IORDANOVA Dina, CHEUNG Ruby (eds.), *Film Festivals and Imagined Communities*, St-Andrews, St-Andrews Film Studies, 2010 (Film Festival Yearbook 2).
- IORDANOVA Dina, RHYNE Ragan (eds.), *The Festival Circuit*, St-Andrews, St-Andrews Film Studies, 2009 (Film Festival Yearbook 1).
- IORDANOVA Dina, TORCHIN Leshu (eds.), *Film Festivals and Activism*, St-Andrews, St-Andrews Film Studies, 2012 (Film Festival Yearbook 4).
- IORDANOVA Dina, VAN DE PEER Stefanie (eds.), *Film Festivals and the Middle East*, St-Andrews, St-Andrews Film Studies, 2014 (Film Festival Yearbook 6).
- IORDANOVA Dina, «The Film Festival as an Industry Node», *Media Industries* 1(3), 2015, pp. 7-11.
- JENKINS Tricia (ed.), *International Film Festivals. Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, Londres, Bloomsbury, 2018.

- JOHNSON Rachel, «Film Festivals and Ideology Critique: a Method», *Cinergie* 11(22), 2022, pp. 7-24.
- KAMLEITNER Katharina, *On Women's Film Festivals: Histories, Circuits, Feminisms, Futures*, thèse de doctorat à l'Université de Glasgow, 2020.
- KÖTZING Andreas, MOINE Caroline (eds.), *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals in the Cold War*, Göttingen, V&R Unipress, 2017.
- LOBATO Ramon, *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.
- LOIST Skadi, ZHENYA Samoilova, «Data Collection and Operationalization of Film Festival Categories», working paper du *Film Circulation Project* (Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf), 2021, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7933399>, consulté le 06.05.2026.
- LOIST Skadi, «Crossover Dreams: Global Circulation of Queer Film on the Film Festival Circuits» *Diogenes* 62(1), 2015, pp. 57-72.
- LOIST Skadi, *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals*, thèse de doctorat à l'Université d'Hambourg, 2014.
- MARLOW-MANN Alex (ed.), *Archival Film Festivals*, St-Andrews, St-Andrews Film Studies, 2010 (Film Festival Yearbook 5).
- MEZIAS Stephen et al., «Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals», *Copenhagen Business School Working Paper* 14, 2008, https://research-api.cbs.dk/ws/portalfiles/portal/58999412/Creative_Encounters_Working_Papers_14.pdf, consulté le 06.05.2026.
- MOESCHLER Olivier, THÉVENIN Olivier, «Film Festivals: Metamorphosis of a Research Object and Field», *Society and Leisure* 44(1), 2021, pp. 1-9.
- MOINE Caroline, «De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise : les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968», in DELPORTE Christian (éd.), *Images et sons de mai 68, 1968-2008*, Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 235-249.
- MOINE Caroline, «La Fédération internationale des associations de producteurs de films : un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945», *Le Mouvement social* 2(243), 2013, pp. 91-103.
- MOINE Caroline, «La strategia europea della Fiapf durante la Guerra fredda : i produttori, arbitri dei festival internazionali di cinema ?», in PISU Stefano, SORLIN Pierre (a cura di), *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi*

- e transfer nel 1900*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017 (*Cinema e storia*), pp. 143-158.
- OSTROWSKA Dorota, «International Film Festivals as Producers of World Cinema», *Cinéma & Cie* 10(14-15), 2010, pp. 145-150.
- OSTROWSKA Dorota, «Producers' Playground: the British Film Producers Association and International Film Festivals in the Post-war Period», *Studies in European Cinema* 2(17), 2020, pp. 128-139.
- PAPADIMITRIOU Lydia, RUOFF Jeffrey (eds.), *Film Festivals: Origins and Trajectories*, Abingdon, Routledge, 2016.
- PISU Stefano, *Il xx secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Milan, Franco Angeli, 2017.
- POIRRIER Philippe (éd.), *Festivals et sociétés en Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Dijon, Centre Georges-Chevrier, 25.02.2012, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/Festivals.html, consulté le 06.05.2026.
- PORTON Richard (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*, Londres, Wallflower, 2009.
- RAN Ma, «A Genealogy of Film Festivals in the People's Republic of China: "Film Weeks" during the "Seventeen Years" (1949-1966)», *New Review of Film and Television Studies* 14(1), 2016, pp. 40-58.
- RASTEGAR Roy, «Difference, Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals», *Screen* 53(3), 2012, pp. 310-317.
- REICHEL-HELDT Kai, *Filmfestivals in Deutschland: zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.
- RODRÍGUEZ ISAZA Laura, *Branding Latin America. Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films*, thèse de doctorat à l'Université de Leeds, 2012.
- RONSTRÖM Owe, «Festivals et festivalisations», *Cahiers d'ethnomusicologie* 27, 2014, pp. 27-47.
- RUEDA Amanda, «Festival de cinéma: médiations et construction de Territoires imaginaires», *Culture & Musées* (114), 2009, pp. 149-171.
- RUOFF Jeffrey, *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St. Andrews, St. Andrew's Film Studies, 2012.
- SALAZAR Noel B., *Mega-Event Mobilities: a Critical Analysis*, Londres, Routledge, 2017.

- SHIEL Mark, FITZMAURICE Tony (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Malden ; Oxford, Blackwell, 2001.
- STRINGER Julian, *Regarding Film Festivals*, thèse de doctorat à l'Université d'Indiana, 2003.
- TAILLIBERT Christel, WÄFLER John, «Groundwork for a (Pre)History of Film Festivals», *New Review of Film and Television Studies* 14(1), 2016, pp. 5-21.
- TAILLIBERT Christel, WÄFLER John, «From Music to Film: on the Emergence and Stabilization of the Film Festival Concept in the 1930s», *Cinergie* 11(22), 2022, pp. 25-40.
- TAILLIBERT Christel, «Les *film festival studies*, éléments pour une épistémologie d'un nouveau champ de recherche», *Diogène* 2(258/9/60), 2017, pp. 139-153.
- TAILLIBERT Christel, *Tribulations festivalières: les festivals de cinéma et audiovisuels en France*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- TALBOTT Michael, *The Familiar Difference of World Cinema: Film Funds, Film Festivals, and the Global South*, thèse de doctorat à l' Université de New York, 2015.
- TASCÓN Sonia, WILS Tyson (eds.), *Activist Film Festivals. Towards a Political Subject*, Bristol, Intellect, 2017.
- TURAN Kenneth, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World they Made*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- UHLE Frank, *Cinema Ann Arbor: How Campus Rebels Forged a Singular Film Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2023.
- VALCK Marijke de, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
- VALCK Marijke de, KREDELL Brendan et LOIST Skadi (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Londres ; New York, Routledge, 2016.
- VALLEJO Aida, PAZ PEIRANO María (eds.), *Film Festivals and Anthropology*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- VALLEJO Aida, «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica», *Secuencias* 39, 2014, pp. 13-42.
- VALLEJO Aida, «Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History», *Studies in European Cinema* 17(2), 2020, pp. 155-169.
- VOGEL Ann, *Cinema and the Festivalization of Capitalism*, Boston, Brill, 2023.

- WONG Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011.
- ZEMAITYTE Vejune et al., «Quantifying the Global Film Festival Circuit: Networks, Diversity, and Public Value Creation», *PLoS One* 19(3), 06.03.2024, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0297404>, consulté le 06.05.2026.

Études en management, tourisme et géographie urbaine

- ADONGO Raymond, KIM Seongseop, «Whose Festival is it Anyway? Analysis of Festival Stakeholder Power, Legitimacy, Urgency, and the Sustainability of Local Festivals», *Journal of Sustainable Tourism* 26(11), 2018, pp. 1863-1889.
- ANDERSSON Tommy, GETZ Donald, «Stakeholder Management Strategies of Festivals», *Journal of Convention & Event Tourism* 9(3), 2008, pp. 199-220.
- CUDNY Waldemar, «The Phenomenon of Festivals: their Origins, Evolution, and Classifications», *Anthropos* 109(2), 2014, pp. 640-656.
- CUDNY Waldemar, *Festivalisation of Urban Spaces: Factors, Processes and Effects*, Cham, Springer, 2016.
- FREEMAN Edward R. et al., *Stakeholder Theory. The State of the Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- GETZ Donald et al., «Hallmark Events: Definition, Goals and Planning Process», *International Journal of Event Management Research* 7(1-2), 2012, pp. 47-67.
- GETZ Donald, ANDERSSON Tommy, «Festival Stakeholders: Exploring Relationships and Dependency Through a Four-Country Comparison», *Journal of Hospitality & Tourism Research* 34(4), 2010, pp. 531-556.
- GETZ Donald, ANDERSSON Tommy, «Event Tourism: Definition, Evolution, and Research», *Tourism Management* 29, 2008, pp. 403-428.
- GETZ Donald, ANDERSSON Tommy, «The Nature and Scope of Festival Studies», *International Journal of Event Management Research* 5(1), 2010, pp. 1-47.
- GETZ Donald, ANDERSSON Tommy, LARSON Mia, «Festival Stakeholder Roles: Concepts and Case Studies», *Event Management* 10, 2007, pp. 103-122.
- GETZ Donald, *Festivals, Special Events, and Tourism*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1991.

- GOLD John R., MARGARET M., *Cities of Culture. Staging International Festivals and the Urban Agenda (1852-2000)*, New York, Routledge, 2005.
- HALL Colin Michael, «The Definition and Analysis of Hallmark Tourist Events», *GeoJournal* 19(3), 1989, pp. 263-268.
- KATZ Elihu, DAYAN Daniel, *Media Events: the Live Broadcasting of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- LARSON Maria, WIKSTRÖM Ewa, «Organizing Events: Managing Conflict and Consensus in a Political Market Square», *Event Management* 7, 2001, pp. 51-65.
- MITCHELL Ronald K., AGLE Bradley R., WOOD Donna J., «Toward a Theory of Stakeholder Identification and Salience: Defining the Principle of Who and What Really Counts», *The Academy of Management Review* 22(4), 1997, pp. 853-886.
- MOERAN Brian, STRANDGAARD PEDERSEN Jesper (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- OOI Can-Seng, STRANDGAARD Pedersen Jesper, «City Branding and Film Festivals: Re-Evaluating Stakeholder's Relations», *Place Branding and Public Diplomacy* 6, 2010, pp. 316-332.
- PICARD David, ROBINSON Mike (eds.), *Festivals, Tourism and Social Change: Remaking Worlds*, Clevedon, Channel View, 2006.
- PRESENZA Angelo, IOCCA Simone, «The Weight of Stakeholders on Festival Management. The Case of Music Festivals in Italy», *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 10(2), 2012, pp. 25-35.
- RÜLING Charles-Clemens, STRANDGAARD PEDERSEN Jesper, «Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective», *Scandinavian Journal of Management* 26, 2010, pp. 318-323.
- TODD Louise, LEASK Anna, ENSOR John, «Understanding Primary Stakeholder's Multiple Roles in Hallmark Event Tourism Management», *Tourism Management* 59, 2017, pp. 494-509.
- WOOD Donna J. et al., «Stakeholder Identification and Salience After 20 Years: Progress, Problems, and Prospects», *Business & Society* 60(1), 2021, pp. 196-245.
- YU-CHIEN Chang, «Creating Value Through the Performing Arts Festival: the Multi-Stakeholder Approach», *Journal of Macromarketing* 40(2), 2020, pp. 185-200.

Cas particuliers

- ATESMAN Özge Özdüzen, «The Politicisation and “Occupy”sation of the Istanbul Film Festival Audience», *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 12(1), 2015, pp. 679-702.
- BALTZ Laëtitia, «Sous les pavés de la capitale, la plage de la Croisette. L'interruption du Festival de Cannes en mai 68», *Sens public*, 2009, 12.09.2019, <https://doi.org/10.3917/csp.031.0173>, consulté le 06.05.2026.
- BEAR Volker (ed.), *Closing the Book 1979-2001. Moritz de Hadeln's Berlinale*, Berlin, Internationale Filmfestspiele, 2001.
- BEHNKEN Klaus (Hrsg.), *Kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.
- BENGHOZI Pierre-Jean, NÉNERT Claire, «Création de valeur artistique ou économique : du Festival international du film de Cannes au marché du film», *Recherche et Applications en Marketing* 10(4), 1995, pp. 65-76.
- BLAHOVA Jindriska, «Political Significance of a Butcher in Love: the 1956 Karlovy Vary International Film Festival, *Marty* (1955) and the Restoration of Contact between Hollywood and Czechoslovakia during the Cold War», *Studies in European Cinema* 17(2), 2020, pp. 97-112.
- BOARINI Vittorio, BONFIGLIOLI Pietro (a cura di), *La Mostra internazionale del cinema libero (1960-1980)*, Venice, Marsilio, 1981.
- BONO Francesco, «La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)», *Storia contemporanea* 22(3), 1991, pp. 513-549.
- BOUCHEZ Charlotte, BRULHART Nicolas, «Faire l'histoire du FIFF, questions de méthode pour un objet instable», *Décadrages* 19, 2011, pp. 102-111.
- BOURGUIBA Sayda, *Finalités culturelles et esthétiques d'un cinéma arabo-africain en devenir : les Journées cinématographiques de Carthage*, thèse de doctorat à l'Université Panthéon-Sorbonne, 2013.
- BRUNETTA Gian Piero, *The Venice International Film Festival 1932-2022*, Venice, Marsilio, 2022.
- CHARNAY Amélie, «Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne. 1917-1950», *Irice, Bulletin de l'Institut Pierre-Renouvin* 1(35), 2012, pp. 149-155.
- CHEUNG Ruby, «Ever-Chaning Readjustments: the Political Economy of the Hong Kong Film Festival», *New Review of Film and Television Studies* 14(1), 2016, pp. 59-75.

- CHICA GELIZ Ricardo, «La culture cinématographique à Cartagena 1958-1971: palais populaires, ciné-clubs et subjectivités filmiques», *Histoire des Caraïbes* 17(40), 2022, pp. 281-309.
- CORRIOU Morgan, «Les Journées cinématographiques de Carthage et la "guerre de libération cinématographique" (1966-1972)», *Africultures* 1(101-102), 2015, pp. 294-317.
- COWIE Peter, *Die Berlinale, das Festival*, Berlin, Bertz+Fischer, 2010.
- CRETON Laurent, «Engagement cinéphilique et logique territoriale: le festival Ciné 32 *Indépendance(s) et Création*», *Loisir et Société* 44(1), 2021, pp. 22-36.
- DELEAU Pierre-Henri (éd.), *Cinéma en liberté: la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, 1969-1993*, Paris, La Martinière, 1993.
- DJAGALOV Rossen, SALAZKINA Masha, «Tashkent'68: a Cinematic Contact Zone», *Slavic Review* 75(2), 2016, pp. 279-298.
- DUPRÉ Colin, *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- FEHRENBACH Heide, «The Berlin International Film Festival: between Cold War Politics and Postwar Reorientation», *Studies in European Cinema* 17(2), 2020, pp. 81-96.
- GALLINARI Pauline, «L'URSS au Festival de Cannes 1946-1958: un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », *1895* 1(51), 2007, pp. 22-43.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Objectif 49: Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2014.
- HARDY Forsyth, *Slightly Mad and Full of Dangers. The Story of the Edinburgh Film Festival*, Edinburgh, Ramsay Head Press, 1992.
- HOF Tobias, *Vorstudie über ein historisches Porträt von Dr. Alfred Bauer (1911-1986)*, Leibniz Institut for Contemporary History, 2020, https://www.berlinale.de/media/download/presse/pressemitteilungen/71_berlinale/ifz_studie_alfred_bauer_zusammenfassung_september2020.pdf, consulté le 06.05.2026.
- ICHER Bruno, *Quinzaine des réalisateurs: les jeunes années (1967-1975)*, Paris, Riveneuve, 2018.
- JACOBSEN Wolfgang, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Nicolai, 2000.
- JELENKOVIC Dunja, *Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma (1954-2004). Od jugoslovenskog socijalizma do srpskog nacionalizma*, Beograd, Filmski centar Srbije, 2023.

- JUNGEN Christian, *Hollywood in Cannes: die Geschichte einer Hassliebe, 1939-2008*, Marbourg, Schüren, 2009.
- KA-YAN POON Erica, « Southeast Asian Film Festival: the Site of the Cold War Cultural Struggle », *Journal of Chinese Cinemas* 13(1), 2019, pp. 76-92.
- KISHORE Shweta, « Beyond Cinephilia. Situating the Encounter between Documentary Film and Film Festival Audiences: the Case of the Ladakh International Film Festival, India », *Third Text* 27(6), 2013, pp. 735-747.
- KNOLL Wolf-Rüdiger, MALYCHA Andreas, *Cold War Showcase. New Research on the History of the Berlin International Film Festival (Berlinale) in the Alfred Bauer Era (1951-1976)*, Leibniz Institute for Contemporary History, 2022, https://www.berlinale.de/media/download/presse/pressemitteilungen/73_berlinale/ifz_summary_berlinale_alfred_bauer_en.pdf, consulté le 06.05.2026.
- KÖTZING Andreas, *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954-1972*, Göttingen, Wallstein, 2013.
- LATIL Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde, 2005.
- LEDERGERBER Norbert, JAEGER Urs, *Solothurner Filmtage 1966-1985: Geschichte und Entwicklung*, Fribourg, Universitätsverlag, 1985.
- LEE Sangjoon, « The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's Reentrance to the Regional Film Industry in the 1950s », in MIYAO Daisuke (ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 226-244.
- LORA Sofia, *Verso una storia del Festival dei Popoli. Indagine storico-culturale di una realtà poliedrica*, thèse de doctorat à l'Université de Florence, 2025.
- LOUBES Olivier, *Cannes 1939. Le festival qui n'a pas eu lieu*, Paris, Armand Colin, 2016.
- LOYER Emmanuelle, *Histoire du festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007.
- MCCARTHER Colin, « The Rises and Falls of the Edinburgh International Film Festival », in DICK Eddie (ed.), *From Limelight to Satellite: a Scottish Film Book*, Londres, British Film Institute, 1990, pp. 91-102.
- MOINE Caroline, *Cinéma et guerre froide: histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

- PASTORIZA Elisa, « Estado, gremios y hoteles. Mar del Plata y el peronismo », *Estudios sociales* 34(1), 2008, pp. 121-147.
- PEÑALOZA Fernanda, « Screening Latin America: the Sydney Latin American Film Festival », in PEÑALOZA Fernanda, WALSH Sarah (eds.), *Mapping South-South Connections: Australia and Latin America*, Basingstoke, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 223-239.
- PERRON Tanguï, *Tapis rouge et lutte des classes: une autre histoire du Festival de Cannes*, Ivry-sur-Seine, L'Atelier, 2024.
- PISU Stefano, *Stalin a Venezia. L'URSS alla Mostra del cinema fra diplomazia cultural e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013.
- RAZLOGOVA Elena, « World Cinema at Soviet Festivals: Cultural Diplomacy and Personal Ties », *Studies in European Cinema* 17(2), 2020, pp. 140-154.
- RAZLOGOV Kirill, « International Film Festivals: from Modernism to Post-Modern Age », *The Art and Science of Television* 16(1), 2020, pp. 33-55.
- RICHARDS Stuart James, *The Queer Film Festival: Popcorn and Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- RUEDA Amanda, *L'Amérique latine en France. Festivals des cinémas et territoires imaginaires*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2018.
- SAGLINI Lorenza, *Festival international de films de Fribourg (FIFF): genèse, évolution et rayonnement international (1980-2000)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2006.
- STEVENS Kirsten, « Enthusiastic Amateurs: Australia's Film Societies and the Birth of Audience-Driven Film Festivals in Post-War Melbourne », *New Review of Film and Television Studies* 14(1), 2016, pp. 22-39.
- STONA Marla, « Challenging Cultural Categories: the Transformation of the Venice Biennale Under Fascism », *Journal of Modern Italian Studies* 4(2), 1999, pp. 184-208.
- TASSELLI Maria Pia, *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Roma, Bulzoni, 1982.
- THÉVENIN Olivier, « Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation », *Society and Leisure*, 44(1), 2012, pp. 37-46.
- THÉVENIN Olivier, *Sociologie d'une institution cinématographique: la S.R.F. et la Quinzaine des réalisateurs*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- TRIANA-TORIBIO Nùria, «El festival de los cinéfilos transnacionales : Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970», *Secuencias* 25, 2007, pp. 25-45.
- TUDURI Jose Luis, *San Sebastián: un Festival, una Historia (1953-1966)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca ; Euskadiko Filmatagia, 1989.
- VALLEJO Aida, WINTON Ezra (eds.), *Documentary Film Festivals: Methods, History, Politics*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020.
- WEBBER Paulina, *History of the Sydney Film Festival 1954-1983*, mémoire de master à l'Université de Technologie de Sydney, 2005.
- WIEDEMANN Thomas, KRAINHÖFER Tanja C., «The Berlin International Film Festival : a Powerful Springboard and Gatekeeping Mechanism for Domestic Filmmaking», *Communications* 45(4), 2020, pp. 389-413.

Locarno

- ALBERTONI Nicolo, *L'evoluzione della rappresentazione del Monte Verità nella stampa quotidiana ticinese nel corso del Novecento*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2024.
- AMBROSIONI Dalmazio, *Locarno città del cinema : i cinquant'anni del Festival internazionale del film*, Locarno, Armando Dadò, 1998.
- BACHMANN Dieter, «Locarno zum Beispiel: das Kino und sein Ort», *Du* 7(778), 2007, pp. 28-78.
- BELLINELLI Matteo, *L'internazionale involontaria del cinema giovane (Locarno 1946-1987)*, 83 min, RSI/TSR, 1987.
- BIANCONI Sandro, BUACHE Freddy (a cura di), *Dal I al XX Festival del film, Locarno 1946-1967*, Locarno, Armando Dadò, 1967.
- BIANCONI Sandro, «Fermenti culturali nel Ticino degli anni Cinquanta», *Archivio Storico Ticinese* 136, 2004, pp. 169-286.
- BOVIER François, MEY Adeena (eds.), *Videoart Festival Locarno: A Prospective*, Lausanne ; Minusio, ECAL ; Elisario, 2019.
- BOVIER François, MEY Adeena, *Le VideoArt Festival Locarno*, Dijon, Presses du Réel, 2025.
- BUCCELLA Lorenzo (ed.), *Forever Young : Festival del Film Locarno 1997-2012*, Locarno, Festival del film Locarno, 2014.

- BUCCELLA Lorenzo, *Locarno on/Locarno off. Storia e storie del Film Festival*, Bellinzona, Casagrande, 2022.
- BUCCELLA Lorenzo, *Sguardi oltre il cinema. Critical Essays on the Locarno Film Festival*, Locarno, Armando Dadò, 2022.
- CAPEZZUOLI Fulvio, TAMAGNI Toni, *Locarno mon amour: un festival del cinema a misura d'uomo*, Milan, ExCogita, 2008.
- CASETTI Francesco, RICHERI Giuseppe, *L'impatto culturale del Festival internazionale del film Locarno*, Lugano, Istituto media e giornalismo, 2004.
- CASTAGNOLA Raffaella (éd.), *Itinerari umani. Omaggio a Bixio Candolfi*, Firenze, Franco Cesati, 1999.
- COSANDEY Roland et al., *Festival internazionale del film Locarno: 40 anni. Chronique et filmographie*, Locarno, Festival international du film, 1988.
- DELL'AMBROGIO Michele, «Cinema e circoli del cinema», *Archivio Storico Ticinese* 136, 2004, pp. 201-216.
- DELL'AMBROGIO Michele, «Due o tre cose che so di lui. Sandro Bianconi e una certa idea del cinema...», *Archivio Storico Ticinese* 137, 2005, pp. 45-56.
- DE MOLLI Frederica, MENGIS Jeanne, VAN MARREWIKJ Alfons, «The Aestheticization of Hybrid Space: the Atmosphere of the Locarno Film Festival», *Organization Studies* 41(11), 2020, pp. 1491-1512.
- D'ONOFRIO Eleonora, *Approci e dinamiche di fidelizzazione dei Film Festival: Case Study sul Locarno Film Festival*, travail de bachelor à la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, 2023.
- FAGONE Vittorio (éd.), *L'Art vidéo 1980-1999. Vingt ans du VideoArt Festival, Locarno: recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzotta, 1999.
- GAVIN-MÜLLER Alessandra, *Il Pres*, 83 min, RSI, 2023.
- GIANNARELLI Ansano, *Remake*, 109 min, RAI; Reiac Film, 1987.
- GILARDONI Silvano, «La politica culturale di Brenno Galli fra progetti, resistenze e fratture», *Archivio Storico Ticinese* 136, 2004, pp. 217-236.
- GILARDONI Virgilio, «Riflessioni sul festival del film di Locarno», *Archivio Storico Ticinese* 156, 2014, pp. 63-67.
- GUIDOTTI Chris, *Locarno Confidential*, 65 min, RSI Cultura, 2022.
- HADELN Moritz de, *C'est du cinéma !*, Nyon, Festival international du film documentaire, 1988.

- HADELN Moritz de, *L'insupportable vérité. Chronique de six années turbulentes (1988-1993)*, Nyon, Festival international du film documentaire, 1993.
- HARTMANN Otto B., *Festival del film Locarno: ritratti (1999-2006)*, Locarno, Rezzonico, 2007.
- JUNGEN Christian, *Moritz de Hadeln: Mister Filmfestival*, Zurich, Rüffer & Rub, 2018.
- LEONI Lucia, *Le Festival international du film de Locarno: entre culture internationale et politique nationale (1946-1971)*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2020.
- LUCCHINI Domenico, CATELLA Gregory, *Un festival libero: una storia del cinema attraverso i film del Festival di Locarno*, Milan, Il Castoro, 2004.
- MAGGI Rico (dir.), *Impatti economici e potenziali strategici del Festival internazionale del film Locarno*, Lugano, Istituto di ricerche economiche, 2005.
- MAIRE Frédéric, *10 ans 1988-1997: Chronique et filmographie*, Locarno, Festival international du film, 1997.
- MEDICI Diego, *Analisi sperimentale del comportamento turistico: il caso del Film Festival di Locarno*, mémoire de licence à l'Università della Svizzera italiana, 2005.
- MUSSIO Stefano, *Sogno una vita da sogno: il festival di Locarno nelle fotografie di Stefano Mussio*, Reggio Emilia, Stefano Mussio, 2004.
- NERI Gabriele, «Locarno Festival: Eine Zeitreise», *Espazium*, 24.07.2018, <https://www.espazium.ch/de/aktuelles/locarno-festival-eine-zeitreise>, consulté le 06.05.2026.
- PFINGSTTAG Alex Erik, *Festival Meetings: ritratti di donne del pianeta cinema fotografate da Alex Erik Pfingsttag*, Locarno, Biblioteca cantonale, 1995.
- PORRET Marthe, GOGNIAT Laurence, «Entretien avec Freddy Landry», 13.11.2010, *Cinémoire.ch*, https://www2.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Landry.pdf, consulté le 06.05.2026.
- RIZZI Diana, FILARDI Illaria, *Il Pardo: emblema del Festival del film di Locarno*, Locarno, Fondazione Remo-Rossi, 2018.
- RUSCONI Andrea, «La Cinémathèque, c'est moi!» *Freddy Buache e la Cinémathèque suisse (1948-1975): progetti culturali e dibattiti ideologici*, mémoire de master à l'Université de Fribourg, 2007.
- SCHLAPPNER Martin et al., *Festival internazionale del film Locarno: 40 anni. Sei saggi critici*, Locarno, Festival international du film, 1987.

- SOLARI Marco, GISLER Omar, *Marco Solari : Unverzichtbares Tessin*, Zurich, Elfundzehn Verlag, 2023.
- SPANÒ Alessia, *L'importanza di utilizzare tecnologie digitali per migliorare la customer experience nel settore eventi: il caso del Locarno Film Festival*, travail de bachelor à la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, 2023.
- TORRIANI Aldo, «La storia del Festival internazionale del film di Locarno», *Bolletino della Società storica locarnese* 20, 2016, pp. 178-192.
- TZOULAS Konstantinos, «Films from Countries in Crisis and Switzerland: The New Argentine Cinema, Greek New Wave and Swiss Film Institutions», *Cinergie* 11(22), 2022, pp. 69-82.
- VOLONTERIO Guglielmo, *Dalle suggestioni del Parco alla grande festa del cinema: storia del Festival di Locarno, 1946-1997*, Venise, Marsilio, 1997.
- VOLONTERIO Guglielmo, *Per uno spazio autonomo : Festival internazionale del film di Locarno*, Locarno, Festival international du film, 1977.
- ZIRPOLI Alfonso, *Locarno, un festival*, Bellinzona, Nord/Sud, 1991.

D. Sociologie de la culture

- AUSTIN Guy, *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*, New York ; Oxford, Berghahn, [2016] 2018.
- BOURDIEU Pierre, «Le marché des biens symboliques», *L'année sociologique* 22, 1971, pp. 49-126.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU Pierre, *Sociologie générale. Cours au Collège de France (1981-1986)*, 2 vol., Paris, Seuil, 2015-6.
- DENIS Benoît, «La consécration», *CONTEXTES* 7, 2010, <https://doi.org/10.4000/contextes.4639>, consulté le 06.05.2026.
- DUVAL Julien, GARCIA-PARPET Marie-France, «Les enjeux symboliques des échanges économiques», *Revue française de socio-économie* 2(10), 2012, pp. 13-28.
- DUVAL Julien, «L'autonomie sous contrainte du journalisme et du cinéma», *Biens symboliques. Revue des sciences sociales sur les arts, la culture*

- et les idées* 4, 27.06.2019, <https://doi.org/10.4000/bssg.335>, consulté le 06.05.2026.
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005.
- FABIANI Jean-Louis, « Peut-on encore parler de légitimité culturelle ? » in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 305-317.
- LAGROYE Jacques, OFFERLÉ Michel (éd.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2010.
- LAHIRE Bernard (éd.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, [1999] 2003.
- LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, [1998] 2001.
- MOULIN Raymonde, « Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple », *Revue française de sociologie* 10, 1969, pp. 687-702.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, [2000] 2009.
- PACOURET Jérôme, HAUCHECORNE Mathieu, « Autonomies des arts et de la culture. Les biens symboliques face à l'État et au marché », *Biens symboliques. Revue des sciences sociales sur les arts, la culture et les idées* 4, 27.06.2019, <https://doi.org/10.4000/bssg.326>, consulté le 06.05.2026.
- PINTO Louis, *Sociologie des intellectuels*, Paris, La Découverte, 2021
- SAPIRO Gisèle, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques. Revue des sciences sociales sur les arts, la culture et les idées* 4, 27.06.2019, <https://doi.org/10.4000/bssg.327>, consulté le 06.05.2026.
- SAPIRO Gisèle, « The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals », *Poetics* 59, 2016, pp. 5-19.
- SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.
- SAPIRO Gisèle et al. (éd.), *Dictionnaire international Bourdieu*, Paris, CNRS, 2020.
- THÉVENIN Olivier, MOESCHLER Olivier, « The Changing Role of the Cultural State: Art Worlds and New Markets. A Comparison of France and Switzerland », in ALEXANDER Victoria et al. (eds.), *Art and the Challenge of Markets*, Cham, Palgrave, 2018, pp. 125-153.

Table des matières

NOTE SUR L'EMPLOI DU LANGAGE INCLUSIF.....	7
REMERCIEMENTS.....	9
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	11
ADMINISTRATION DU FESTIVAL.....	13
INTRODUCTION.....	15
Contextualisation.....	18
État de l'art.....	29
Sources et méthodologie	42
Approche et problématique	51

PARTIE I **(RECON)NAISSANCE(S)**

CHAPITRE 1 UNE MANIFESTATION EN QUÊTE DE LÉGITIMITÉ (1946-1953).....	59
A. Quand la politique gâche la fête (1946-1950).....	60
B. La voix de son maître (1951-1953)	77
Conclusion.....	88
CHAPITRE 2 GUERRE FROIDE SUR TAPIS ROUGE (1954-1959)	93
A. Un soutien du bout des lèvres (1954-1956).....	94
B. «Laissez mourir votre festival» (1957-1959).....	111
Conclusion.....	125
PREMIER ENTRACTE.....	129

PARTIE II

ART CONTRE IDÉOLOGIE

CHAPITRE 3 DU MACCARTHYISME EN CINÉPHILIE (1960-1966).....	135
A. Rideau de fer et Röstigraben (1960-1961)	136
B. « En guerre contre Locarno » (1961-1962)	148
C. (Re)nouveau cinéma (1963-1966).....	161
Conclusion.....	172
CHAPITRE 4 VERS UN FESTIVAL ANTI-IMPÉRIALISTE ? (1967-1971).....	175
A. Changement de cap (1967-1969)	176
B. « Ainsi, Locarno est mort » (1970-1971).....	192
Conclusion.....	204
SECOND ENTRACTE.....	209

PARTIE III

CULTURES POLITIQUES ET POLITIQUES CULTURELLES

CHAPITRE 5 MÉLANGE DES GENRES (1972-1977).....	215
A. À la recherche d'un consensus (1972-1974)	216
B. « Servir de trop nombreux maîtres » (1975-1977)	237
Conclusion.....	253
CHAPITRE 6 QUE TOUT CHANGE POUR QUE RIEN NE CHANGE (1978-1991).....	257
A. Un directeur dépossédé (1978-1981)	258
B. Happy end ? (1982-1991)	275
Conclusion.....	293
ÉPILOGUE.....	297
CONCLUSION	301
ANNEXES	315
Figures.....	316
Portraits	344

TABLE DES MATIÈRES

SOURCES.....	357
BIBLIOGRAPHIE	377
TABLE DES FIGURES.....	433

Table des figures

Figure A – Sections spéciales du FFL (1946-1953)	82
Figure B – Sections spéciales du FFL (1954-1959).....	114
Figure C – Évolution des subventions publiques accordées au FFL (en francs suisses)	286

Achevé d'imprimer

en juillet 2026

pour le compte des Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Rachel Maeder

Le Festival du film de Locarno (FFL), créé en 1946, est l'une des plus anciennes manifestations cinématographiques au monde. Mais avant de s'imposer comme « capitale mondiale du cinéma d'auteur », sa légitimité a été violemment contestée. Souvent critiqué pour son orientation trop subversive, il n'a, durant ses premières quarante-cinq années, jamais réussi à faire l'unanimité. Ce travail explique pourquoi le FFL a suscité autant de débats et analyse ce que ces polémiques révélaient des tensions politiques, culturelles et sociales en Suisse.

Dans cet ouvrage, Cyril Cordoba retrace les efforts des organisateur·rices de la manifestation pour la faire reconnaître en tant qu'institution culturelle légitime et autonome vis-à-vis des promoteurs touristiques, des professionnels du marché du film et des milieux cinéphiles. Contrairement aux autres festivals internationaux, le FFL a pour cela collaboré de plus en plus étroitement avec les autorités gouvernementales. Or, traditionnellement peu enclines à intervenir dans le domaine de la culture (surtout cinématographique), celles-ci avaient leurs propres impératifs, conditionnés par les relations délicates de la Confédération avec le canton du Tessin et les pays non-occidentaux.

Le festival a-t-il réellement servi de plateforme de propagande communiste dans les années 1940 et 1950 ? Les cinéphiles hippies en ont-ils vraiment fait une chasse gardée anti-impérialiste dans les « années 68 » ? Y a-t-on véritablement fait la promotion d'un cinéma érotique *queer* dans les années 1970 ? Est-il définitivement devenu *too big to fail* dans les années 1980 ? Entre guerre froide, décolonisations, révolution sexuelle et néo-libéralisme, l'histoire du festival a été parsemée de scandales qui en disent autant sur la société helvétique que sur les films projetés sur la Piazza Grande.



© Rahel Widmer

Cyril Cordoba est historien. Ses recherches s'inscrivent à l'intersection de l'histoire politique et de l'histoire culturelle. Sa thèse de doctorat portait sur les relations transnationales entre la Suisse et la Chine et sur les milieux maoïstes durant la Guerre froide ; elle a été publiée en français en 2020 (Alphil-Presses universitaires suisses), puis en anglais en 2022 (Routledge). Cyril Cordoba s'intéresse également aux questions liées à la culture de masse, en particulier dans le domaine de l'audiovisuel (cinéma, télévision, jeux vidéo). Dans le cadre de ses travaux post-

doctoraux, il a ouvert un nouveau chantier sur les festivals de films en Suisse. De 2024 à 2026, il a codirigé un projet d'histoire publique consacré au Festival du film de Locarno (FFL) intitulé *piazza nostra*.

ISBN 978-2-88930-823-1



9 782889 308231