

Interview Claude Champion

17 septembre 2009

Lausanne, bureaux de la SSA

(Time code Final Cut)

TAPE 1_5

00:00:00:00 à 01:00:06:06

Salle de conférence

(Discussion en cours. Pierrine parle de l'article qu'elle a écrit dans le "Schweizer Volkskunde" sur les films de la SSTP. Champion regrette de ne pas avoir pu lui donner des photographies pour l'article sur le tournage du "**Moulin Develey**".)

J'ai encore un peu cherché, mais je ne les ai pas trouvées (les photos). Mais je ne suis pas très archives. Les choses ont passé, je sais qu'elles existent, que j'ai des photographies, mais pas celles que vous avez utilisées. Ce sont des photos, si je me souviens bien, qui ont dû être faites pour un reportage radio-TV. (Mains de Pierrine dans le cadre) C'est ce que je vous disais, est-ce que c'est **Simone Oppliger**, j'avais ça dans la tête. Parce que les photos que j'ai faites (Champion regarde les photos d'un vieil article que Pierrine lui montre) (CAMERA BOUGE), ce sont toutes les photos qu'il y a dans la plaquette. (Il regarde les photos) Ah oui, c'était un reportage. Il doit y avoir le crédit photographique là-dessus. (ZOOM IN) Si, texte et photos, **Simone Oppliger**. C'est bien ce que j'avais imaginé. (...)

Mais si vous retrouvez des archives, ça serait magnifique.

(ZOOM OUT) Je devrais quand même retrouver quelque chose.

J'ai trouvé dans les archives à Bâle des photos que vous aviez faites.

Oui, en principe, je les livrais. Je sais que j'avais transmis toute la série. (...)

On va peut-être commencer par votre enfance, jeunesse afin de situer d'où vous venez, votre parcours. Vous pourriez me raconter un peu?

00:02:48:22

(Rires) C'est compliqué les biographies, on peut y passer des jours. Je ne raconte pas ça très souvent, donc j'imagine que je vais être assez synthétique. (...) Je suis Romand. Je suis né dans le canton de Berne, mais j'ai vécu toute mon enfance sur le bord du lac Léman, entre Rolle et Rivaz, Vevey. Mon père était employé des chemins de fer, donc je circulais comme ça. J'ai eu une enfance pas énormément voyageuse, mais au niveau de l'habitat, des relations avec les gens, les amis, ça changeait tout le temps, puisque au bout de quelques années, on déménageait. Je suis né au Landeron, aussi au bord d'un lac. Après j'ai vécu à Rolle une partie de la petite enfance, puis le reste de l'enfance à Rivaz, Clarens, vers la Riviera vaudoise. Avec une scolarité normale, banale, correcte, (la) primaire, un peu de collège. Et dans la position culturelle de mes parents, l'idée d'études n'existait pas vraiment donc on m'a proposé un apprentissage et dans des circonstances tout à fait fortuites, j'ai fait un apprentissage de

typographe, dans l'imprimerie (Main de Pierrine dans le cadre), ce qui était sans doute un peu aberrant par rapport à mes intérêts. Mais c'était quand même un domaine, à l'époque où il y avait une ouverture culturelle qui, ensuite, ne m'a pas été inutile. J'ai rencontré des gens, il y avait toute la question du graphisme lié aux maquettes des bouquins qui faisait que ce sont des choses qui m'ont intrigué, pour lesquelles j'étais curieux.

00:04:56:15

(ZOOM IN) Après l'école, l'apprentissage. (ZOOM IN) Je ne sais pas comment c'est aujourd'hui pour les nouvelles générations, mais, à l'époque, c'était quand même un choc. Passer d'un milieu très protégé – quand on est en classe avec des cliques de copains, il pouvait se passer des choses très amusantes et très sympas, les relations adultes était quand même très codées avec beaucoup de diversion, il n'y avait pas que les études – alors c'est vrai qu'après, le milieu du travail, c'est un peu fou parce que tout d'un coup ce sont des journées gigantesques. Vous êtes le petit qui ne représente rien du tout au milieu du monde.

Vous aviez quel âge, 15 ans?

16 ans. C'est traditionnel, j'ai fait cet apprentissage de 16 à 20 ans. J'aimais assez ce métier, mais c'est curieux parce que, quand je l'ai commencé, c'était déjà presque la fin de ce qui était la typographie et l'imprimerie depuis **Gutenberg**, c'était le plomb et ces choses-là. Il y avait déjà les mécanisations de la composition, mais on sentait, pas l'informatique, mais en tout cas la photocomposition. Donc c'était un peu curieux. Et en même temps, toute la valorisation de cette profession, tout le monde – presque de façon un peu cliché – disait que le typographe était un peu l'aristocratie du monde ouvrier. Et dans la réalité, non, c'était la production qui comptait beaucoup plus que la qualité et l'inventivité. Tout l'enseignement était fait sur la qualité et une certaine culture presque humaniste et dans la réalité du travail quotidien, c'était production, production. Donc, moi, au bout de deux ans, j'ai compris que ce n'était pas absolument mon truc. Mais, bon, il fallait avoir la conscience, donc je suis allé jusqu'au bout. Ce qui a été quand même intéressant, c'est qu'il y avait dans ces métiers-là, des associations de jeunes et il y avait des ouvertures culturelles. Je pense qu'une partie de mon intérêt pour le cinéma est venu à cette époque. Il y avait déjà un terreau parce que je crois que depuis l'âge de 6 ou 7 ans, j'allais beaucoup au cinéma, mais pour des raisons particulières. C'était dans une petite ville, il y avait des cinémas – aujourd'hui il n'y en a plus –, il y avait deux cinémas à Rolle. Je sais qu'avec les amis, on traînait tout le temps dans ces salles de cinéma, à voir même les compléments de programmes si on ne voyait pas les films parce que ce n'était pas pour notre âge. On était copains avec les projectionnistes. Donc ça, ça a toujours été dans ma vie... Je suis beaucoup allé au cinéma, tout le temps.

00:08:05:24

Mais, c'est vrai qu'à 16 ans, je pense que ça aurait pu être balayé par autre chose. En revanche, dans ce milieu des typographes, j'ai eu l'occasion de voir des films autrement, et d'en parler avec des gens. Et dans d'autres milieux aussi, dans les milieux de jeunes paroissiens, dans la petite ville où j'habitais à Clarens, il y a eu la création d'un ciné-club. Et tout d'un coup, un film n'était pas seulement une histoire, mais une structure, une pensée. Là, je fréquentais des étudiants (...). Et là, j'ai rêvé, à partir d'un certain moment, que je ferai des films.

Vous avez cofondé ce ciné-club?

(ZOOM IN) À Montreux, oui, je crois me souvenir que je l'avais plus ou moins cofondé. (LEGER ZOOM OUT). Mais je n'étais pas une des chevilles ouvrières. Il y avait un certain nombre d'adultes plus âgés qui avaient cette intention-là. Et avec un ou deux amis des

jeunesses (paroissiennes), on a travaillé d'emblée avec ce ciné-club parce que je me souviens avoir fait des présentations de films les toutes premières fois, au moment où je découvrais, d'une certaine manière, le cinéma, **Flaherty**, réfléchir sur **Flaherty**. C'était très au début ça.

Quels films vous avaient marqués au début?

Dans tout ce que je vais vous dire, vous serez obligée d'aller rechercher des recoupements temporels parce que je ne suis pas très sûr des fois que la chronologie est juste. (...) Quand même, un des films forts qui m'a marqué, c'est **Hiroshima mon amour**, mais je ne sais plus quand c'est, ça doit être avant 1960, c'est par là autour. Et puis, vraiment la fascination cinématographique, c'est **Antonioni**. Je pense d'abord avec **L'Avventura** parce que le film a dû sortir à peu près à cette époque-là, dans les années 1960. Et après, j'ai pu voir **Il Grido**, mais c'est plus dans des projections de cinémathèques parce que le film est antérieur. **Antonioni** est resté pendant longtemps une référence. Je pense que **Bergman** aussi avait beaucoup d'importance, **Les fraises sauvages**, (...) c'est sûr.

00:11:01:17

Dans votre famille, y avait-il aussi un intérêt pour le cinéma?

Pas du tout. Culturellement, ma famille..., je crois que personne ne lisait vraiment, on n'allait pas au cinéma, la télévision n'existait pas. On écoutait la radio, un peu de musique. Avec les copains, on commençait à écouter un peu du jazz, surtout du rock, mais ça ne faisait pas partie de la culture familiale. Il n'y avait aucun terreau là, au départ, mais je dirais qu'il n'y avait pas non plus d'obstruction. La famille était assez ouverte sur ce qu'on pouvait faire.

*Avez-vous découvert **Flaherty** assez tôt?*

Il semble me souvenir que c'est dans ces séances d'un groupement de jeunesse lié au syndicat des imprimeurs. Il y avait un type ici, à Lausanne, qui, je crois, devait être très intéressé au cinéma et, régulièrement, il faisait des projections 16 millimètres dans une petite salle. Je pense que le premier que j'ai dû voir, c'est **Louisiana Story**.

*Quels souvenirs de ces films de **Flaherty**, quel effet cela vous a-t-il fait?*

Aujourd'hui, je n'ai plus la capacité de me souvenir de la perception, mais c'est resté une évidence d'une découverte. **Louisiana Story** et **Nanook**, sans doute. Je ne peux pas dire: ah, est-ce que c'était du documentaire... Mais je pense qu'il y avait tout un boulot pédagogique qui était fait par les gens du syndicat, ou après, avec mes copains étudiants au **Ciné-club de Montreux**, lié là à un groupement de jeunesse religieuse, enfin de jeunes paroissiens, j'ai fait partie à un moment de ça. Et donc, il y avait un discours, ça parlait là-dessus. J'ai lu les bouquins d'**Henri Agel**, de l'historien de cinéma français **Sadoul**, c'était deux bibles, entre **Agel** et **Sadoul**. Après j'ai constaté qu'**Agel** était un Chrétien qui avait une vision très particulière du cinéma. Mais au plan de la vision sémantique, c'était quand même bigrement utile de réfléchir comme ça, parce que moi, jusqu'à alors, j'avais vu des dizaines et des dizaines de films, mais c'était le simple plaisir de voir. J'ai quand même le souvenir que du côté de mes 16 ans, je me suis un peu fatigué. On allait voir des films avec des copains et (...) j'avais l'impression, au bout d'un moment, d'un peu toujours voir la même histoire.

Vous étiez plus critique...

Je ne l'étais pas, mais je voyais toujours la même histoire, en me disant: ça s'épuise. C'est vrai que le renouvellement à travers les discussions sur les films et d'aller chercher autre chose, parce que c'est vrai que je voyais sans doute... à l'époque ce n'était pas aussi massif que les films américains, il y en avait beaucoup. C'était plus coincé, la méthodologie des scénarios des films américains jusqu'aux années 1950, mais il y avait aussi tout le cinéma français, séries B, tout ça. On vous racontait des histoires et c'était bien de voir des histoires, de voir des acteurs. Comme aujourd'hui, les gens vont voir des acteurs. Mais moi, je me fatiguais un peu. Et donc, le renouvellement est venu de la possibilité de comprendre ce qu'était un film.

Pour revenir à cet apprentissage, quel genre d'imprimerie était-ce, de quelle taille était-elle, était-elle encore beaucoup dans les procédés traditionnels? (LEGER ZOOM IN)

00:15:27:02

C'était complètement traditionnel, mais c'était une grande imprimerie. J'étais dans une grande boîte, enfin pour le pays. Ça s'appelait **Imprimerie populaire**, à Lausanne. Je ne sais plus, mais il y avait plus de 100 personnes, je pense 150 en tout, parce qu'il y avait un département de maquette... C'était une imprimerie qui faisait de l'héliogravure, c'est un système d'impression en creux, je ne sais pas s'il est très utilisé aujourd'hui parce que l'offset a pris un peu le dessus partout, mais ça permettait, pour des grands tirages, de faire des choses de qualité, dans la reproduction des photos, assez magnifique. C'est quand même une imprimerie qui avait une certaine classe. Ils imprimaient – ça aussi ça a eu une importance dans ma culture – beaucoup de bouquins. À l'époque, il y avait pas mal de bouquins photos, ou même de reproductions d'art. Il y avait à Lausanne ce qui s'appelait **La Guilde du Livre**, c'est-à-dire une grande édition populaire, mais de choses touchant aux photographies ou alors même à toute la pensée et le roman contemporains ou passés. Cette imprimerie faisait ce travail. En plus, elle imprimait des masses de catalogues publicitaires. Dans l'atelier de composition typographique, puisque c'était là que je faisais mon apprentissage, je pense qu'il y avait une trentaine ou une quarantaine de personnes. On était cinq ou six apprentis, ou même plus, je pense qu'on devait être deux par année (...), sur les quatre ans d'apprentissage, donc huit sans doute. C'était le milieu du travail, c'était comme je disais, production, production. Mais en même temps, des bouquins sortaient où tout d'un coup, il y avait un bouquin de **Tolstoï**, je n'avais jamais entendu parler de **Tolstoï**. Donc c'est vrai que dans ce sens-là, l'imprimerie m'a été utile.

Et dans la photographie, des découvertes...?

00:17:45:03

Oui. Sur le moment, je ne me rendais pas compte parce que ces bouquins sortaient, je voyais les photos. Alors, bien sûr, maintenant je me souviens, il y avait des choses de par exemple **Doisneau**, les réalistes français..., celui qui vient de mourir...

Cartier Bresson?

Cartier Bresson, je n'en ai pas un souvenir précis. (...) C'est difficile de retrouver dans ma tête, mais **Avedon** par exemple, j'ai le souvenir du passage d'un certain nombre d'ouvrages. Oui, c'est vrai que j'ai découvert la photo. Mais je ne crois pas que j'étais intéressé à être photographe, ou alors est-ce que ça ne venait pas dans ma tête, je ne sais pas.

Vous vous êtes rendu assez vite compte que vous ne vouliez pas continuer dans cette voie. Vous disiez qu'après environ deux ans...

Ça, c'était un peu la fatigue de dire: qu'est que je vais faire après? Parce que quand j'aurai fini, ça sera boulot, boulot, production. Je voyais des ouvertures parce qu'il y avait un atelier de maquette et j'y travaillais de temps en temps, la maquette d'édition. Au fond, ma vision, c'était plutôt ça parce que je crois qu'à l'époque – ce n'est pas seulement une histoire de ma mentalité ou de ma psychologie – on était très soumis au cheminement..., mes parents me payaient ma vie pour mes quatre ans d'apprentissage, ça allait plus ou moins correctement, j'avais plutôt de la chance par rapport à d'autres, j'étais bon, je fonctionnais bien, donc voilà, il fallait être cohérent. (LEGER RECADRAGE) Ruer dans les brancards..., c'était largement avant 1968, donc on était dans la lignée, c'était de se dire: qu'est-ce que je vais faire, comment je vais continuer ma vie? Je me disais: est-ce que je vais faire une école de graphisme pour suivre? Ou est-ce que je vais tenter de travailler dans le domaine de la maquette? Mais c'est vers la fin, un peu avant 20 ans, que l'idée du cinéma est vraiment venue, l'idée d'en faire. C'est même presque une anecdote. J'étais ami – je suis toujours ami d'ailleurs – avec **Jacques Pilet**, le journaliste et rédacteur de journaux, on était copains, adolescents. Intellectuellement, il avait une longueur d'avance, sur sa façon de penser le monde, il était politisé, il avait une beaucoup plus grande ouverture que moi. C'était un autre milieu, pas un milieu riche ni véritablement culturel, mais quand même.

00:20:44:21

Je me souviens, on s'était effectivement rencontré autour du cinéma. Je pense que j'en savais un peu plus ou j'avais un peu creusé le cinéma, j'avais vu plus de films, lu plus de bouquins là-dessus. Et lui, il trouvait de l'intérêt à nos discussions, il s'intéressait au cinéma aussi. ET je sais très bien qu'un jour, dans une discussion, je lui ai signalé – je ne sais pas, j'avais 17-18 ans – que le cinéma, c'est ce que j'aimerais vraiment faire. Mais bon, en Suisse, c'était impensable. J'avais quand même appris ce qui s'était passé dans la création cinématographique, en Suisse alémanique en particulier, mais que c'était fini, et qu'en Suisse romande, il n'y avait à peu près jamais rien eu. Et bon, fabriquer un film, c'était rentrer dans des milieux à Paris, à Rome, à Los Angeles, etc. Pour moi, c'était totalement impensable. Avant les années 1960, il y avait encore dans la tête, je crois, le poids de l'immobilité de la dernière guerre. Ça bougeait tranquillement, mais quand même pas si vite. Et lui, il a dû me regarder en disant: mais, pourquoi tu ne le ferais pas? Et je crois que le simple fait de poser la question a rendu les choses possibles, que je me dise: mais oui, je vais le faire. Bon, après, comment? Parce qu'une école, j'ai essayé justement de vouloir aller au **Centro Sperimentale** à Rome, ou bien d'aller à l'**IDHEC**, mais l'**IDHEC**, il y avait des concours d'entrée hallucinants qui faisaient que je n'y croyais pas. Le **Centro Sperimentale**, c'était vraiment post-universitaire, il fallait avoir une licence, donc il fallait oublier parce que je n'avais même pas un Bac. Plus tard, je suis allé à Berlin, vers 1966-1967 il me semble, ou 1965, quand il s'est ouvert la première école de cinéma à Berlin. Je suis allé voir, il y avait peut-être un an ou deux qu'elle existait, je ne sais plus. Là, c'était très ouvert. Il y avait aussi l'**INSAS** (?) à Bruxelles, je crois que c'est un peu dans cette période-là. C'était un peu lourd à envisager parce qu'il fallait trouver de quand même de quoi vivre, de l'argent. Tout ça ronronnait dans les têtes. Mais la première idée, avec **Pilet** d'ailleurs, ça a été de se dire: pour voir si on n'est pas des nuls et si ça a un sens de faire ça, faisons un film. Ça a été le premier truc.

*Je vois qu'en 1964, vous avez été assistant de **Serge Roulet** à Paris...*

00:23:32:08

Oui, mais c'est plus tard. Avant, j'ai justement réalisé un film avec **Pilet** qui s'appelle **Les pluies de l'été**, c'est quand ça? (Rires)

C'est 1963.

C'est la sortie, 1963. C'est un truc d'amateur tourné les dimanches, c'est une fiction d'une heure, ça a duré presque un an pour tourner, presque un an pour monter et le temps de le préparer avant. Bref, ça avait commencé tôt, ça avait commencé avant la fin de mon apprentissage, je crois. J'ai fait l'apprentissage de 1958 à 1962. Dès les années 1960, je crois qu'on était sur ce coup. C'était une assez belle histoire *Les pluies de l'été*. Ça venait effectivement de **Pilet** disant: on pourrait faire un film. D'accord, comment? Et à Montreux, il avait un gars qui était journaliste, qui était un peu un fou, il s'appelait **Manzoni**, il adorait mettre des gens ensemble. Il nous a dit un jour: je connais un gars qui a une petite caméra 16, qui fait des films depuis l'âge de huit ans. C'est comme ça qu'on s'est retrouvé et que l'opération s'est menée. **Pilet** écrivant le scénario, moi, sur la base de ce que j'avais appris et ensuite en allant plonger dans les bouquins, cherchant à savoir ce qu'était un découpage, comment on organisait un tournage et des machins comme ça. Et **Claude Stebler** qui faisait l'image, peintre en lettres dans la vie, mais avec sa petite caméra 16 **Bolex**, c'est un espèce de génie qui a réinventé **Méliès** parce que, vraiment, il faisait des tas de trucs fous. On a fabriqué ce film. (...) C'était un film d'amateur, mais ça a été un point de départ parce qu'il a été projeté dans un festival à Rolle...

Il avait reçu quelque chose...

... Ce festival est l'ancêtre du **Festival de Nyon** actuel, mais c'était un festival d'amateurs. Là, on a eu un prix. Et surtout, on a remarqué qu'il y avait des gens qui trouvaient ça intéressant, pour des raisons diverses. Donc, ça nous a un peu mis..., en tout cas moi, parce que **Stebler** avait son métier, c'était compliqué l'histoire du caméraman, **Pilet** avait ses visions de journaliste, donc c'était autre chose, mais pour moi, ça m'a quand même mis la puce à l'oreille, que je pourrais tenter de faire quelque chose. Et après, ça s'est enchaîné. J'ai rencontré un gars qui justement allait vivre à Paris et qui souhaitait qu'on soit un peu copains et qu'on fasse des choses ensemble. C'était le fils des **Editions Payot**. Donc je suis parti avec lui plus ou moins prospecté à Paris. Il allait d'ailleurs voir **Serge Roulet** qu'il connaissait par des relations de famille. Et **Serge Roulet** n'a pas pris **Payot**, mais m'a pris moi! Je trouvais ça très curieux, ça faisait un peu bizarre au départ. Mais il ne m'a pas pris vraiment parce qu'il n'y avait pas de boulot, c'est-à-dire il trouvait (?) intéressant. (...) Il a dû me dire un truc, qu'il fallait que je me forme, je ne sais plus très bien quoi. En même temps, il me fallait un permis de conduire parce que c'était un type qui travaillait tout seul, il avait sa petite structure. Il fallait donc que je passe un permis de conduire, ce que j'ai fait. J'ai cherché des travaux. Je crois que c'est dans cette période-là où j'étais assistant sur un étrange film qui s'est tourné en Suisse et au Portugal. Il s'appelait *Quiet Business* avec un type qui s'appelle **Mel Welles**, pas **Orson**, c'était un autre! (Rires)

J'ai vu que vous aviez été acteur dans un de ses films...

00:27:34:13

Oui, c'était fortuit, c'est parce que j'étais dans l'équipe de fabrication et on finit toujours par jouer un petit rôle.

Un commerce tranquille

Oui, *Quiet Business*. Ça n'a jamais été traduit parce que, en plus, c'est un film qui n'est jamais sorti, qui n'a jamais été fini. C'était une grosse bastringue italo-anglaise, avec des gens incroyables. Souvent, dans le cinéma, il y a des fous comme ça, il y a des choses un peu mégalos. Mais ça s'est fait, les intérieurs ont été tournés ici en Suisse, à Morges, dans une

grande villa, la maison de **Paderewski** qui avait été aménagée pour l'occasion avant d'être démolie. Et tous les extérieurs étaient tournés au Portugal. J'étais bombardé premier assistant de **Mel Welles** alors que je n'avais jamais fait ça, c'était complètement amateur. Donc, très vite, il s'en est rendu compte. J'avais lu les livres, mais, entre lire les livres et fonctionner comme premier assistant d'une équipe de soixante personnes, c'était une autre bastringue. Donc, après, je suis resté sur le film, mais ils ont fait venir un premier assistant de Cinecittà, toute l'équipe était italienne...

*C'était par **Serge Roulet** que vous avez rencontré **Mel Welles**?*

Pas du tour, ça n'a rien à voir. (...) Si je ne me trompe pas dans le temps... Ça date de quand **Quiet Business**?

1964.

Roulet, c'est après.

C'est 1964!

Les dates sont aussi sujettes à caution. Elles viennent d'où?

*Une partie vient de votre filmographie que j'ai trouvée sur le site de la **SSA**.*

Ça, ça devrait quand même être juste puisque c'est moi qui l'ai fait!

*Et les données sur **Quiet Business**, j'ai dû les trouver ailleurs sur Internet...*

Comme c'est un film qui n'est jamais sorti, ce n'est pas très sûr qu'il y ait des mémoires. Je sais que **Dumont** en a parlé dans son encyclopédie du cinéma suisse ("**Histoire du cinéma suisse 1996-2000**"), mais **Dumont** n'est pas un historien extrêmement pointu, donc, sur des choses comme ça, des fois... S'il voit des documents et qu'il y a des dates, il va les prendre et ce n'est pas sûr qu'il les fasse contrôler partout. Et c'est parfois très difficile. C'est peut-être quand même 1964, **Quiet Business**, c'est possible, je pense. Ce qui s'est passé, c'est que, ayant fait un film qui a eu un prix au festival de Rolle (**Les pluies de l'été**)...

*(**Les pluies de l'été**) C'était quoi, exactement?*

C'est une petite fiction, une histoire d'ados qui en ont marre de leurs parents, de l'hypocrisie des adultes, qui veulent vivre une histoire d'amour romantique et libre. C'est très gentil et ténu. C'est une fugue. C'est une fugue qui ne se termine pas très bien, mais pas dramatiquement. Il y a deux personnages principaux, un garçon et une fille. (Rires) ça s'appelait **Les pluies de l'été**. Après, c'est effectivement des histoires en cascade, c'est-à-dire, le festival de Rolle m'amène à une rencontre avec **Jean-Marc Payot**, qui me propose – mais je ne pense pas qu'il me le propose tout de suite – d'aller à Paris sur l'histoire avec **Roulet**. C'est plus tard, mais, en même temps, je rencontre dans ce festival des gens. L'organisateur du festival est un type qui vit (vivait) au château des **Chandans** (?) qui est d'ailleurs l'endroit où vit (vivait) **Simenon**. Il y a tout un brassage, mais je n'ai pas vraiment rencontré..., en tout cas (pas) **Simenon** à l'époque (...). Ce type (l'organisateur du festival) a un beau-fils qui fait des films et il y a des *business men* bizarres qui ont vent qu'il y a une production qui aimerait se faire en Suisse d'un fils de banquier anglais qui avait du fric, etc. Ça se fabrique, je suis là au bon moment et on m'engage là-dedans. Et à partir de là, je rencontre un garçon qui faisait un

peu n'importe quel boulot, accessoiriste ou des choses comme ça, et il fait un peu le comédien, il y croit, il dit: j'aimerais monter à Paris, et il me dit: est-ce qu'on monte à Paris? Et la première fois que je suis allé à Paris, c'est avec ce type-là. Mais justement, je vais voir **Roullet** parce que j'avais l'adresse. Et **Roullet** me dit: oui, je pourrais bosser avec vous, mais il faut que vous fassiez des choses. Ce n'était pas avant un an, donc je reviens en Suisse, j'avais arrêté mes boulots dans l'imprimerie, mais j'y retournais pour y gagner un peu d'argent pour pouvoir repartir à Paris. C'est comme ça que j'ai mené l'histoire, c'est-à-dire que j'ai gagné assez d'argent pour me dire: je vais vivre à Paris, on va voir comment pendant quelque temps. Et **Roullet** m'a engagé, au fond, je pouvais vivre tranquillement. Mais ça n'a pas duré longtemps parce qu'il m'a engagé sur deux ou trois courts-métrages et il avait la prévision d'un long-métrage qui ne s'est pas fait. Il en fait plus tard, il a fait un film d'après **Sartre**, *Le Mur*. Donc j'étais à Paris, il n'y avait pas ce long-métrage et c'était fini.

Vous avez appris à ce moment-là le métier, plus techniquement...

00:33:37:03

Oui. J'ai un peu fait ce que vous faites là, mais avec d'autres machines puisque à l'époque, il tournait des courts-métrages sur les écrivains français. Si je ne trompe pas, on tournait en 35 millimètres directement. Je partais dans les campagnes françaises avec une caméra 35 et un pieds. Mais une caméra qui faisait un bouquin d'enfer comme une charrue. Pour aller faire des images de décors et ensuite, on allait faire le tournage complet avec des caméras blimpées sur des interviews. J'ai fait deux trucs, il y avait un écrivain qui s'appelait **André Chamson** et un autre, (...) **André Maurois**. **Serge Roullet** engageait un directeur de la photo pour les gros tournages, pour le tournage interview, un preneur de son, etc. Donc, effectivement, j'ai vu de plus près, j'ai aussi vu de plus près l'organisation. J'étais le gars qui était chargé d'aller au labo chercher les trucs, discuter. Donc c'est vrai que là, je suis entré dans une mécanique du cinéma, toute petite, mais qui était celle du normal grand cinéma. Mais ça n'a pas duré très longtemps (...), un an ou à peine plus, et après, il n'y avait plus de boulot donc c'était fini. Et je n'avais pas vraiment fait de rencontres. Oui, j'avais fait une rencontre avec **Bresson**, mais Bresson était un monsieur âgé, très sympathique mais quand même très distant, et comme il faisait un film tous les cinq ans, et encore, à ce moment-là, est-ce qu'il allait encore en faire? Je ne sais plus ce qu'il faisait (...). Il ne s'est rien passé avec **Bresson**. Et autrement, je n'ai pas rencontré beaucoup de gens. Je ne suis pas vraiment entré dans le milieu du cinéma.

Mais vous fréquentiez des cinémas à Paris?

00:35:35:19

Je ne faisais que ça! À l'époque, c'était génial parce que, au quartier latin en particulier, il y avait 30 cinémas, vous pouviez tout découvrir, le monde entier. Alors, ça je pense que ça a été vraiment ma culture de cinéma la plus forte. J'ai tout vu là. Et la **Cinémathèque**, il y avait les deux cinémathèques, à la rue d'Ulm et au Palais de Chaillot. Je pense que j'y passais la moitié de mes jours et de mes nuits. (Rires) Avec en plus le fait que très souvent, les réalisateurs étaient là, il y avait des discussions, des rencontres. Je peux me mettre là dans le sillage de la **Nouvelle Vague** et dire que mon apprentissage, c'est ça, c'est en voyant des films. C'est comme **Truffaut** et les autres.

Et ensuite, vous êtes rentré (ZOOM IN, GROS PLAN) en Suisse? (ZOOM OUT)

Non, pas tout de suite parce que, justement, j'étais à Paris, il n'y avait plus de boulot. Mais **Roullet**, qui virait parce qu'il n'avait plus de travail, m'a quand même dit: puisque tu sais faire des trucs dans l'imprimerie, dans la maquette d'édition, etc. Sa femme était une grande

photographe, elle s'appelle **Janine Niepce**, elle est morte il n'y pas tellement longtemps. Elle était chez **Rapho** (Agence de photo), c'est l'arrière petite-nièce de l'inventeur de la photographie, donc on était dans un univers... C'était vraiment une très grande photographe et c'était aussi une photographe très liée au réalisme français de la fin de la Guerre, à couvrir un peu des histoires sociales. Donc il (**Roulet**) m'a dit: je connais des gens dans les milieux de l'édition ou de studiographie, est-ce que ça t'intéresse? J'ai dit: tant qu'à faire, si je veux rester à Paris, autant que je trouve un boulot. Il m'a donc ouvert les portes d'un studio, qui était drôle d'ailleurs parce que c'était le studio d'un Suisse qui s'appelait (**Albert**) **Hollenstein**, un Bâlois. Et à l'époque, le graphisme suisse avait une cote énorme à Paris. Dans le futoir esthétique français, une vision assez rigoureuse bâloise... Pour les gens qui connaissent ce qu'est le graphisme bâlois des années 1960, c'était vraiment très carré, mais c'est aussi l'invention de certaines polices de caractères comme l'**Helvetica**, des choses comme ça. Je suis donc arrivé chez **Hollenstein**, j'avais mes dossiers de fin d'apprentissage et il m'a engagé. J'y ai passé quand même un an ou deux à faire du boulot de maquettes d'édition, assez intéressant..., en travaillant avec des grandes agences de publicité. Mais dans un staff, il y avait une équipe d'une vingtaine, trentaine de personnes. Je travaillais sous la direction de graphistes, je n'étais ni un graphiste, ni un maquettiste à qui on donnait les boulots. Je faisais le travail dans une équipe, pour les autres. J'y suis resté avec toujours l'idée de dire, "mais comment je vais continuer?". Alors j'essayais d'avoir des contacts. À l'époque, dans le studio, travaillait la femme de **Pierre Etaix**, alors j'ai rencontré **Pierre Etaix**, puis j'ai rencontré son producteur. J'allais voir **Molinaro** puis, dans ce studio, il y avait la fille d'**Yves Robert**. Il y avait tout un mélange comme ça, donc je suis allé voir **Yves Robert**, mais, étrangement, ça n'a jamais débouché sur des travaux, sur la possibilité de travailler sur des films. Ça n'a jamais marché parce que c'était un milieu extrêmement protégé. On le voit encore aujourd'hui, c'est vraiment les enfants des familles. Moi (...), même recommandé, ça ne suffisait pas, j'étais le Suisse, c'était un peu compliqué, j'avais un permis de travail, mais pas pour ce domaine-là. Donc, ça n'a pas marché.

00:39:51:20

J'ai même vu **Duras** une fois, elle allait tourner son premier film et j'avais eu un filon pour aller la rencontrer. On a passé des heures à discuter, mais ça ne s'est pas passé parce qu'elle n'était pas maîtresse sur sa production, elle m'a dit: une prochaine fois. Mais bon, ce genre de trucs, quand ça ne se passe pas tout de suite, les prochaines fois n'ont à peu près jamais lieu. Et au fond, ce qui s'est passé c'est que je travaillais dans ce studio graphique, ça se passait plutôt bien, et un jour, un type qui travaillait dans ce studio avait changé d'entreprise, il travaillait pour les Musées nationaux français dans un grand bureau de maquettes qui éditait tous les catalogues des grands musées parisiens et français. Un jour, il m'a demandé si je voulais venir travailler avec lui. C'était un pont d'or parce que ça faisait un saut, je devenais responsable de collections. Je me suis dit: si je fais ça, c'est fini, je ne ferai jamais de films. Donc j'ai renoncé à ça. (...) Il m'engageait, donc c'était fait, je m'étais présenté, il m'avait dit: tu peux le faire. Je crois que j'ai dû refaire un petit voyage en Suisse pour aller faire un saut à Prague avec **Pilet** pour voir l'école de Prague, parce que, au bout d'un moment, je me suis dit pourquoi pas l'école de Prague. C'est justement à cette époque-là, je crois, **Forman**, **Niematch** (**N_mec?**), tous ces gens-là, c'était la fascination complète, tous les cinq six **Chytilová**. Les Tchèques de l'époque, c'est comme ça, je crois, qu'on pouvait imaginer un cinéma qui allait bouger, qui allait se transformer. Donc Prague, je me suis dit: bon, il faudrait apprendre le tchèque, mais on se débrouillera! (Rires) Il y avait la Pologne aussi avant, parce que (j'avais) une fascination par les cinémas de **Wajda**, d'**Edouard Munch** (?), c'était aussi important. Je ne sais pas pourquoi, la Pologne me paraissait plus compliquée et plus lointaine. On est allé à Prague. Quand je suis revenu de Prague, j'ai dit: non, je ne fais pas ça. Ce n'était peut-être pas exactement au même moment, mais ça avait conforté le fait qu'il fallait que je

fasse un choix. Et, parallèlement à ma vie parisienne, je continuais à correspondre avec **Pilet** ici, en Suisse, qui faisait des stages de journaliste, qui était peut-être déjà journaliste dans des rédactions, je ne sais plus très bien. Et qui avait rencontré des jeunes cinéastes potentiels, c'est-à-dire **Yersin**, **Sandoz**, **Reusser**. Et ils avaient le projet de faire un film ensemble.

00:42:44:02

Quatre d'entre elles?

Oui, *Quatre d'entre elles*. **Pilet** m'a demandé si ça m'intéressait. Le problème était qu'il fallait financer ce film. Lui, il n'avait pas un rond. Les autres avaient un tout petit peu les moyens, **Reusser** avait trouvé quelqu'un qui lui donnait un peu d'argent. Moi, j'avais, dans mes travaux parisiens, mis un peu d'argent de côté pour aller faire une école de cinéma. Mais je n'ai pas fait l'école de cinéma, j'ai mis l'argent dans le film *Quatre d'entre elles*. Je suis revenu, c'était presque un peu provisoire d'ailleurs. Je me suis dit: je reviens faire ce film, peut-être qu'après, quand même, j'irai faire une école. C'était un peu comme ça que je voyais les choses, mais ça ne s'est pas passé comme ça, c'est-à-dire que le film a pris plus de temps à fabriquer. Je ne peux pas dire qu'il ait eu une grande audience, mais quand même. Pour un premier film, il a été remarqué quand même parce qu'il y avait longtemps qu'il n'y avait plus eu de premier long-métrage de cet ordre. Enfin, il y avait eu les gens du **Group des 5** qui avaient fait un peu des choses. Mais, notre âge..., tout ça faisait que ça intéressait. On a réussi à trouver un distributeur, le film est sorti en Suisse française et en Suisse allemande, ce qui était aussi assez impressionnant.

C'est là que vous avez rencontré Yersin?

Oui. Je ne les connaissais pas. Je ne connaissais pas **Yersin**, ni **Sandoz**. Je connaissais **Reusser** parce que j'avais été au collège de Vevey et qu'il était aussi collégien comme moi. Mais je l'avais perdu de vue (...), ou peut-être pas. Je suis venu comme réalisateur pour le scénario que **Pilet** avait écrit pour cette histoire...

Au début, c'était (un projet) de Pilet?

Oui, est-ce qu'il aurait réalisé lui-même? Je ne sais pas. Il en avait peut-être l'intention aussi. C'est comme ça que ça s'est passé, je suis revenu en Suisse et j'y suis resté.

Il avait déjà décidé pour vous, quelle tranche d'âge faire dans le film?

00:44:53:11

Je ne sais pas, mais je pense, oui. Je pense que c'était déjà un peu décidé. Parce que je crois que **Yersin** avait déjà rencontré la personne avec qui il voulait faire le film, la vieille dame qu'il utilise dans *Quatre d'entre elles*. Ça m'allait bien cette histoire d'adolescente. Oui, je pense que c'est **Pilet** qui a dû proposer ça. Et moi, je n'étais pas contre. Bon, c'était un truc... Nous, on rêvait tous de faire de la fiction, c'était de la fiction, mais on a fait passer ce film comme étant soi-disant une sorte de documentaire sociologique, pour avoir la potentialité d'une prime de qualité à la Confédération parce que les films de fiction n'étaient pas aidés à l'époque. Mais c'était intégralement de la fiction parce qu'on a fait des castings... Peut-être sauf **Yersin**, je dirais. (...) C'est le film le plus fictionné des quatre, mais la vraie personne joue sa vie. Mais elle la joue. Elle rejoue en tout cas des événements, c'est assez drôle comme opération. Après, j'étais en Suisse et ça a continué.

Il y a eu ensuite la fondation de Milos-Films. (ZOOM OUT)

C'était lié à *Quatre d'entre elles*. Ça existait déjà plus ou moins, je pense. Quand je suis arrivé de Paris, il me semble. Ou alors, on a fondé ça juste derrière. Parce que **Freddy Landry**, le marchand de fromages, professeur de mathématiques au gymnase de Neuchâtel, qui voulait produire, il nous a mis ensemble. On a fait une espèce de petite structure. C'était pour que le film soit viable parce que, évidemment, on avait amené chacun la possibilité de faire notre partie, mais après, il fallait le mettre ensemble, il fallait en faire un gonflage en 35 millimètres. Si je ne me trompe pas, ça c'est la prime à la qualité qui l'a payé. Mais il fallait une mini structure pour que ça fonctionne. (...) **Milos-Films**, ça a été notre association. Je crois que c'est **Landry** qui a été au fond le patron de **Milos-Films**, on peut dire ça comme ça.

Et après, ça s'est enchaîné avec Yvon Yvonne...

00:47:27:21

Oui, c'est très amusant, c'est vraiment la vie, c'est-à-dire qu'une rencontre en amène une autre. Et c'est effectivement ce qui s'est passé. **Yvon Yvonne**, c'est une sorte de film de commande. C'est une fille qui faisait un mémoire sur la psychomotricité et qui avait décidé de le faire en film. Pourquoi?

Agnès Contat?

Agnès Contat, oui. Parce qu'elle était copine de **Reusser**, de gens qui tournaient autour du cinéma. Pourquoi moi? Parce que je pense que j'étais le seul à ce moment-là qui était disponible ou qui a dit: pourquoi pas, ça m'intéresserait. Je l'ai fait avec elle, ça m'a bien intéressé, bien plu. Et quand on embarque dans une histoire comme ça qui nous oblige aussi à entrer dans une sorte de spécialisation, handicap d'enfants, les histoires de logopédie, enfin toute la psychomotricité... Elle était passionnée par ça, elle en a fait complètement son métier à la suite. Il y a **Yvon Yvonne** et c'est un film extrêmement simple qui suit une sorte de progression de semi thérapies de la psychomotricité. Mais je crois que sa simplicité a fait que ce film a été remarqué. (Feuille de Pierrine dans le plan) C'était à **Soleure** en particulier. Et ensuite, on a pu le passer dans beaucoup de lieux off (LEGER ZOOM IN), ciné-clubs, etc., il a beaucoup circulé ce film-là. Et ça a été la possibilité de faire un suivant où elle avait un travail de mémoire à faire (Rires).

Et là, déjà, Henri Rossier collaborait dans l'équipe, comme directeur de la photographie.

Oui. C'est sans doute là même que je l'ai rencontré, sur **Yvon Yvonne**. Oui, je pense que je l'ai rencontré là. Il vit toujours? Je ne suis pas sûr. Je ne crois pas. C'était un cameraman de télévision, c'était une espèce de bourlingueur. Il avait vraiment besoin d'une brosse à dents et d'un blouson de cuir pour partir n'importe où à travers le monde, souple comme un chat. Je pense que c'est une équipe qui a été construite. Moi-même, je ne connaissais vraiment pas les gens, donc je pense que c'est plutôt **Agnès Contat** avec ses connaissances, etc. Donc, effectivement, c'était un cameraman *freelance*, il me semble, la plupart des gens étaient *freelance* à la télévision à l'époque, en tous cas un certain nombre de techniciens. Il a fait ce boulot, j'ai bien aimé travailler avec lui, donc ça s'est poursuivi. Beaucoup de gens étaient comme ça à l'époque, c'est-à-dire qu'il fallait prendre des coups, ça rapportait de l'argent ou pas, on démarrait au quart de tour avant de savoir si c'était possible. C'était des choses comme ça. Il était facilement partant sur des choses de cet ordre. C'était un homme-orchestre, c'est-à-dire qu'il était tout seul pour l'image, il amenait ses quatre lampes, il faisait les trucs tout seul, il grimpait sur les arbres pour accrocher les choses. Voilà, et donc, ça pouvait marcher bien.

Ces deux films, Yvon Yvonne et Quatre d'entre elles, c'était des propositions extérieures. À ce moment, vous aviez plutôt l'idée de faire de la fiction... (LEGER ZOOM OUT)

00:51:12:15

Oui, je pense que tous mes rêves depuis l'adolescence étaient liés à la fiction. C'est sûr. Aussi parce que je ne crois pas que je connaissais vraiment bien le documentaire. (...) J'arrive à remonter assez loin sur des références en termes de films de fiction, de me dire: ça, c'est très important. Et en termes de documentaires, je ne suis pas capable de le dire aussi spontanément. Il faudrait que je réfléchisse pour dire quel était le premier documentaire d'importance que j'ai vu...

Nanook?

Oui, mais en même temps, chacun sait que c'est du relatif documentaire, je le savais aussi. Pour *Louisiana Story* aussi. Alors, effectivement, le documentaire, je l'ai un peu approché avec **Roulet**, même si c'était des petits films de commande. Je pense qu'avec lui, j'allais voir des films aussi. Je ne sais plus très bien. (...) Mais en même temps, je me souviens, à Paris, d'avoir vu..., mais c'est étrange parce que je pense à *Nicht versöhnt* (*Non Réconciliés*) de **Straub**, pour moi ça avait été un film qui était vraiment une révélation, c'est effectivement une fiction, mais c'est un film qui est tellement inscrit à parler de l'histoire, à parler d'une sociologie d'un groupe de personnes que... Maintenant, ça remonte... Un peu à l'époque où j'ai vu *Nicht versöhnt*, je pense que j'ai vu des films québécois. J'ai vu un film de **Lamothe**, ça devait être *Les bûcherons de la Manouane*. (Bruit d'une ambulance) Je pense que les documentaires québécois qui sortaient dans les années 1960, aussi faits (avec une) caméra légère. C'est les **Eclair Coutant** qui permettaient de travailler avec le son, c'était le début. Je pense que ça, ça m'avait assez frappé. Et c'est vrai qu'en revenant en Suisse, bon, *Quatre d'entre elles*, c'est de la fiction mais on se range dans un créneau documentaire parce que voilà, on est obligé. Après, l'opportunité de *Yvon Yvonne*, oui. Après, c'est une histoire de copains, on est ensemble. Le projet de faire ensuite de faire *Pays de mon corps*, plus tard. Et puis, au plan documentaire (Feuille de Pierrine dans le plan) (LEGER ZOOM IN), je rencontre **Yersin**. Dans la **Société des Arts et traditions populaires**, il a déjà passé, puisque lui, il a quasiment commencé par ça puisqu'il travaillait, je ne sais plus, d'abord en Autriche et à Zürich avec un type...

Au Lichtenstein...

Oui, au Lichtenstein, pardon. Il a travaillé avec ce type dont j'ai oublié le nom, qui était quasiment le fabricant des films pour **Arts et traditions populaires**.

Walter Wachter.

00:54:07:16

Wachter, au départ, oui. Donc je pense que la vision de **Yersin**, ces documentaires-là très ethnologiques, ça a joué un rôle important dans un regard sur ce cinéma-là. Ça, c'est sûr.

Vous suiviez déjà, à ce moment, le travail de Yersin? Vous aviez des discussions à ce sujet?

Oui, bien sûr. Je ne me souviens pas dans la chronologie. Mais les histoires des *Cloches de vaches*, des clous (*Chaînes et clous*), de *La Tannerie de la Sarraz*, je me souviens très bien des discussions là-dessus, d'avoir vu des rushes. Parce qu'à **Milos-Films**, on avait de l'équipement, on avait acheté une **Eclair Coutant**, on avait acheté une table de montage, donc

on pouvait travailler. Et c'est ça qui permettait aussi de se dire: qu'est-ce qu'on fait comme projet? Mais en même temps, qui disait: on doit faire des projets. Ça coûtait des dizaines de milliers de francs ces choses-là, on n'avait pas un rond, on avait des dettes, il fallait payer des échéances, il fallait faire des films pour payer ces échéances. Même si c'était très peu d'argent, ça faisait bouillir la marmite et fonctionner l'histoire. Donc, oui, ces documentaires, j'ai dû les voir en partie, parfois à la table de montage, des choses comme ça. Donc, effectivement, la fiction a un peu disparu des préoccupations. Mais je sais qu'après j'ai quand même, un peu plus tard, après les années 1970, j'ai quand même essayé de plancher sur des scénarios. Non, même parallèlement, je planchais sur des scénarios de films. Mais, voilà, ça n'a jamais marché.

J'ai vu qu'au tout début des années 1970, vous aviez le projet d'une grande fiction sur les bandits dans le...

00:56:05:19

Dans le Jorat, au 18^{ème} siècle, oui. Tout à fait, j'avais été fasciné par un bouquin écrit par un jeune écrivain d'ici, ça s'appelait justement *Les brigands du Jorat* (de **Richard Garzarolli**), si je ne me trompe pas. Pour moi, il y avait un parallélisme. C'est drôle, c'était un brin après (?), incompréhensible), parce que l'histoire, ce n'est pas l'histoire des brigands du Jorat, c'est l'histoire d'un ado qui devient brigand, il devient un brigand redoutable, c'est vraiment une révolte forte contre l'ordre établi, contre les règles de la société, enfin tout un tas de choses comme ça. Et moi, je voyais là-dedans une rage adolescente qu'on pouvait crier et qui résonnait aujourd'hui. Et il y avait une autre chose, c'est que le cinéma historique, ou je dirais un peu, antérieurement, les Américains ou aussi les Français avaient fait des films de cape et d'épée, il y avait les péplums. Mais tout ça était complètement tombé en désuétude. Je crois qu'il y avait juste **Richardson** en Angleterre et *Tom Jones* (film de Richardson), je crois que c'est un peu l'époque. Il y avait quelques phénomènes comme ça, rares. Et moi, je me disais: ici, il y a tout pour réussir à le faire. Les paysages étaient encore relativement purs. Pour faire du décor là-dedans, on s'en serait sorti, je crois plus ou moins. Et je rêvais de ça en me disant: fabriquons une immense machine, on a les moyens de la faire à moindre coût, enfin c'était une invention de ce type. Mais évidemment, je n'ai pas été suivi par Berne, le cinéma populaire de qualité, ce n'était pas dans les têtes à l'époque. Je ne veux pas dire que je le défends aujourd'hui, mais, en tout cas, à l'époque: non, non, c'est quoi cette histoire? On m'a ri au nez de vouloir faire une superproduction en costumes, c'était impensable et inimaginable. Ils avaient sans doute raison au plan du financement. Mais je n'ai pas bâché tout de suite, on a fait le scénario, on l'a écrit comme on le fait toujours, je ne sais pas, 20 versions. Et j'ai continué encore des prospections, je me souviens avoir discuté avec des producteurs belges qui n'étaient pas inintéressés de monter une histoire. Et jusqu'à un moment où il y a eu des discussions avec la Bulgarie, je crois. C'était cinq ou dix ans plus tard. C'était fini de se dire qu'on tournerait *Les brigands du Jorat* en Suisse, mais c'était plutôt de se dire: effectivement, dans un pays comme ça, retrouver une certaine pureté des lieux, on aurait pu. Mais les premières discussions que j'ai eues avec le producteur belge qui discutait avec les Bulgares, c'était qu'eux, ils étaient intéressés parce que ça leur rappelait une épopée paysanne. Parce que ces épopées, ces brigands au 18^{ème} siècle, il y en a partout (...). Ils avaient un héros national et ils avaient un peu envie de le tirer de ce côté-là. Spontanément, j'ai dit: non, ça ne m'intéresse pas, l'histoire, ce n'est pas ça, on ne fabrique pas un héros national. Au contraire, c'était un voyou qui suivait sa pente et qui d'ailleurs finissait écartelé sur un bûcher, donc il ne s'agissait pas d'en faire un monument, c'était de bien montrer que quand on se révolte, c'est rare qu'on devienne héros national. Donc les histoires de fiction m'intéressaient toujours, j'y croyais.

*On va peut-être continuer avec **Yersin** et le premier contact (avec la Société des Arts et Traditions populaires).*

01:00:06:06
(Fin bande 1_5)

TAPE 2_5-1

01:00:16:23 à 01:01:37:19
Salle de cinéma
(Champion rentre dans la petite salle de cinéma de la SSA, ouvre les rideaux de l'écran, regarde avec Pierrine les prises pour raccorder l'ordinateur.)

TAPE 2_5-2

01:01:37:21 à 01:04:46:10
Salle de cinéma
(Plan de la salle de cinéma, Pierrine parle puis passe, Champion entre. Il ouvre l'armoire des machines de projection. Il prend une télécommande avec laquelle il essaye d'allumer le projecteur. Pierrine souvent dans le cadre. Il trouve la bonne télécommande pour allumer le projecteur. Il allume le lecteur DVD. Plan sur les lecteurs. Plan sur Champion devant les lecteurs. Pierrine insère le DVD.)

TAPE 2_5-3

01:04:54:00 à 01:05:09:05
Salle de cinéma
(Plan du lecteur.)

TAPE 2_5-4

01:05:09:07 à 01:05:37:13
Salle de cinéma
(Plan de l'écran. Champion ferme les rideaux de la salle.)

TAPE 2_5-5

01:05:37:15 à 01:13:32:21
Salle de cinéma
(Plan sur l'écran. Début du film ***Migola***. Champion ferme la porte de la salle. Plan sur l'écran, depuis le fond de la salle.)

Donc un film muet.

Oui, c'était ça. C'est le premier film que j'ai fait, mais c'était la frustration, c'était de se dire: quelle tristesse. Le son, c'est génial.

(Mouvement de caméra vers la gauche. PLAN LARGE où Champion est debout sur la droite au fond de la salle, écran sur sa gauche.)

(Champion change le format du film avec la télécommande. Il ferme les rideaux des fenêtres. PLAN LARGE, Champion debout sur la gauche de l'écran, au fond de la salle.)

C'est de la vidéo, mais on voit encore quelque chose, c'est bien! (...)

(Mouvement de caméra)

Ça vous rappelle des souvenirs? (ZOOM, PLAN RAPPROCHE de Champion, de profil.)

Oui, les films, c'est impressionnant parce qu'on se souvient de tout. Je n'ai plus revu ce film depuis que je l'ai fait, je crois. (Mouvement caméra sur le film, puis plan fixe sur l'écran. Champion hors champ.) Je peux dire comment, qu'il y a un zoom, je sais tout. Ça reste inscrit d'une façon vraiment très forte. Je pense qu'on y a tellement, à la fois réfléchi, au moment où on travaille, il faut résoudre les trucs. (ZOOM OUT. PLAN plus LARGE de la salle avec l'écran avec Champion, debout, sur la gauche.) Et au montage, on l'a vu tellement de fois que ça s'inscrit.

Là, si vous voulez faire des commentaires sur les images. (Caméra bouge.)

Sur l'image elle-même. Je me rappelle, j'étais assez impressionné (PLAN RAPPROCHE POIRTINE de Champion de profil avec en arrière-plan le rideau noir de la fenêtre.) de cette histoire puisque c'est le premier film que j'ai fait.

Terminé en 1968.

01:08:36:14

C'est ça, c'est **Yersin** qui m'a passé ça. Je crois qu'il était sur autre chose. **Hugger** lui demandait de faire ça, il ne pouvait pas le faire et je me suis embarqué dans cette histoire. J'avais quand même vu les films d'**Yves**, en tout cas certains, et ça m'a beaucoup intéressé, ça m'a fait très plaisir de faire cette histoire. (Mouvement caméra, PLAN SUR L'ECRAN) Ce qui m'impressionne beaucoup en regardant ça aujourd'hui, c'est que j'ai l'impression qu'on est au 18^{ème} siècle. À l'époque, c'était presque fini, puisque justement, le principe, c'était de montrer le travail de la pierre ollaire (Mouvement caméra, retour sur Champion) qui existait au Valais et au Tessin, mais qui n'existait plus depuis au moins 20 ans ou 30 ans (PLAN RAPPROCHE POITRINE, en arrière plan, les rideaux noirs des fenêtres.) à part peut-être la fabrication des poêles. Mais pour tout le reste, la poterie, ça n'existait plus. Et vraisemblablement, dans le nord de l'Italie, c'était la dernière personne qui faisait ça. J'avais été très impressionné par ce travail. Je crois que ce qui me fascinait le plus, c'est l'ingéniosité et la technicité. On a toujours l'impression que dans les choses traditionnelles, on est dans, comme les Français appellent, les Arts premiers, ou de se dire que les choses sont rustres par rapport à l'évolution sophistiquée des techniques. Et quand on voit, effectivement, les instruments et les manières de faire paraissent extrêmement simples et grossières. Et en réalité, dans le savoir faire, c'est d'une intelligence et d'une subtilité. C'est pour ça que le son m'a beaucoup manqué, je pense, parce que, pour lui... D'ailleurs on le voit dans **Le Moulin Develey** après, c'est-à-dire que, selon comment tourne la roue à aubes, selon comment le pic atteint la pierre, le bruit, c'est une musique qui change à chaque milliseconde, et c'est ça qui le

guide pour savoir s'il appuie plus fort, s'il est dans le bon endroit, etc. Tout ça, c'est une immense connaissance de la maîtrise des choses et c'est vraiment une technique très sophistiquée.

C'est drôle que vos deux films faits pour la Société suisse de traditions populaires soient liés à des mécanismes de roues... (Caméra bouge.)

01:11:18:08

C'est purement fortuit ça. (Champion se penche puis se relève. Même plan rapproché poitrine qu'avant, lumière un peu gênante sous le nez de profil.) (...) Il y a eu celui-ci et **Paul Hugger** était quelqu'un à l'ancienne à qui il fallait prouver qu'on était capable de faire les choses. En même temps, c'est quelqu'un de fantastique, parce qu'il a pris des risques. Financièrement, il n'en prenait pas beaucoup, mais il prenait le risque d'engager des gens qu'il n'avait jamais vus, il ne savait pas ce qu'ils faisaient, comment ils allaient réagir. Et il le faisait. Et à la fin, c'était dire: ça s'est bien passé, OK, vous allez pouvoir en faire un autre. C'était un peu comme ça.

Quand on regarde ce film, l'espace de travail de cet artisan est vraiment petit (Mouvement caméra vers l'écran. Caméra bouge. PLAN SUR LE FILM. Champion en off.)

C'est minuscule, oui. Je me souviens un peu cette espèce de grotte, c'est une petite maison de pierre. (Mouvement caméra, retour sur Champion, Même PLAN RAPPROCHE POITRINE) C'est **Henri Rossier** là? (ZOOM IN, GROS PLAN de profil)

*Je ne suis pas sûre. Sur **Le Moulin Develey**, oui. Il faut que je regarde. Il y a beaucoup de plans pris de haut.*

Oui, parce que quand c'est très petit! (PLAN SUR LA MAIN qui est pointée vers l'écran) L'entrée était dans le dos de **Migola**, donc si on se mettait en arrière, on ne voyait plus rien. Du côté, là, c'est la montagne, donc il n'y a rien du tout. Donc la seule possibilité, c'était, je pense, d'accrocher la caméra à une structure (Mouvement caméra, de la main au visage. GROS PLAN de profil), est-ce qu'il y avait une poutre? Et la gymnastique du caméraman. C'est pour ça que je pense que c'est quand même **Rossier**. Mais je n'en suis pas totalement sûr.

Je vais prendre ma feuille.

(...) Non, c'est quelqu'un d'autre, mais je sais plus qui.

01:13:32:21

TAPE 2_5-6

01:13:32:23 à 01:19:59:15

Salle de cinéma

(PLAN LARGE, Champion est assis sur une chaise, de profil, en arrière plan, le mur de la salle. Pierrine dans le plan puis sort du plan.)

(Discussion en cours. Le caméraman de **Migola** est **Ernst Bertschi**.)

Je crois qu'il travaillait un peu pour la télévision à Genève, occasionnellement. C'est la première fois, je ne le connaissais pas, je ne sais pas qui me l'avait fait rencontrer. C'était aussi un baroudeur, un gars assez génial. Je pense que **Rossier** ne parlait que français. **Bertschi** était Suisse allemand, je pense qu'il parlait aussi un peu italien. (...)

*Il y avait **Françoise Renaud**.*

Françoise Renaud, c'était une amie qui n'avait rigoureusement rien à voir avec le cinéma. (Rires) Je l'avais rencontrée lors du Festival de Rolle, *Les pluies de l'été*. Je l'avais totalement perdu de vue. C'était plus qu'une amie, c'était ma copine pendant un certain temps. Après, je l'ai perdu de vue et elle avait passé plusieurs années en Italie, à Florence. Et je l'ai retrouvée peu avant de faire ce film. Ce qui comptait, c'était qu'il y ait quelqu'un qui puisse bien établir le contact avec les Italiens, donc on est parti ensemble là-dessus. Elle a fait le scripte, mais tout le monde peut apprendre à faire un scripte. Elle était très à l'aise avec les gens, la situation. Mais elle n'a plus jamais rien fait d'autre dans le domaine, c'était fortuit. Et c'est tout? Puisque il n'y avait pas de son.

*Et le conseiller scientifique **Ottavio Lurati**.*

Oui, il Signore Dottore **Lurati** dont je me souviens un peu. (Caméra bouge, main de Rahel devant la caméra). Il était quelqu'un d'assez académique. (ZOOM IN, PLAN VISAGE de profil). Il a écrit la plaquette. (ZOOM OUT, PLAN profil de Champion toujours assis)

Il était présent sur le tournage?

01:15:22:08

Oui. Est-ce qu'il l'était tout le temps? Je ne suis pas tout à fait sûr. IL est venu quand même pas mal. (Mouvement de caméra. Travelling vers le dos de Champion). Il est venu inmanquablement parce que je pense que c'est lui-même qui avait donné le sujet à **Paul Hugger**. (PLAN RAPPROCHE puis plus LARGE de Champion de DOS, toujours assis, avec en arrière plan, à sa gauche, l'ECRAN où le film passe.) Ou il savait que dans cette région, on pouvait trouver... et il avait sans doute fait la première prospective.

Pour revenir au film, vous vous souvenez du matériel utilisé, de l'éclairage et du dispositif?

01:16:05:17

Le matériel, c'est l'**Eclair Coutant**. Je ne crois pas qu'il y avait d'autre chose à l'époque. Je ne crois pas que les **Arri** auto Blimp (?) (Arriflex) existaient déjà. En plus, la façon dont se porte l'**Eclair**... C'est une caméra lourde, la première faisait, je ne sais pas, 10-11 kilos, c'était vraiment lourd à porter. Mais elle était quand même très pratique. (ZOOM IN. PLAN RAPPROCHE DOS avec en arrière plan, à sa gauche, l'ECRAN) La lumière, j'imagine que quelque chose comme quatre mandarines, ça devait être le maximum d'utilisation. Et on était là-haut sur la montagne, donc c'était un groupe électrogène. On avait apporté notre groupe électrogène. Mais maintenant, j'ai un problème, parce que j'ai une anecdote là. Je crois qu'on est passé à la douane à Chiasso avec un groupe électrogène et qu'on s'est fait refuser l'entrée en Italie parce qu'on ne pouvait pas passer un moteur à travers une frontière. Tout le reste, la caméra, ça ne les gênait pas du tout, mais ce moteur, ils n'en ont pas voulu. Alors après, je ne me souviens plus si on a dû rester faire des dédouanements ou si on dû trouver en Italie un groupe électrogène. En tout cas, c'est clair qu'il fallait ça parce qu'il n'y avait rien du tout là, dans sa cabane à la montagne. (...) Et les pellicules de l'époque, dans le meilleur des cas, on

est à 800 ASA, ça doit être quelque chose comme ça, pour les intérieurs, il me semble.
(ZOOM IN. GROS PLAN du visage de derrière, avec l'écran flou en arrière-plan)

01:17:49:12

Mais on voit bien le côté restreint de l'opération. On peut être à sa gauche, à sa droite, il y a un mètre cinquante de distance, donc il faut travailler avec des cortès focales (Image floue). Et par-dessus, c'est tout. Mais ce que j'aimais beaucoup, c'était aussi le cas de **Yersin**, tous les gens qui ont fait ce genre de films ont adoré ça, (ZOOM OUT, GROS PLAN de DOS avec ECRAN en arrière-plan sur la droite) c'est la nécessité de concevoir un découpage simple parce qu'on n'y passe pas des jours. Et (un découpage) qui permette de bien décrire l'espace et les opérations puisqu'il n'y avait pas de son. Qu'en regardant le film, normalement, on doit réussir à comprendre ce qui se passe, où sont les choses, quelles sont les relations entre les différents espaces et les différents éléments. Et ça, au plan pédagogique, je sais que moi, j'étais ravi de faire ce genre de choses parce que c'était des exercices appliqués. En plus du bonheur de rencontrer des gens. Je sais qu'on avait pactisé là, avec **Migola** et toute sa famille, ça se passait super bien.

(Caméra bouge, changement d'angle) (...)

Vous parliez italien?

Je ne pense pas qu'à l'époque je parlais italien. Je ne pense même pas que je le comprenais. Après, je suis allé quand même pas mal en Italie, j'ai vécu une moitié d'année en Italie. Maintenant, l'italien, je le comprends assez bien dans les choses courantes (GROS PLAN PROFIL, toujours assis, le mur en arrière-plan), mais à l'époque, je ne crois pas. Donc c'était plutôt mon amie **Françoise** qui faisait la relation. Mais dans ce genre de situation, au bout d'un moment, je ne sais pas comment ça se passe, mais si on s'entend bien avec les gens, on comprend tout.

(Question coupée)

01:19:59:15

TAPE 2_5-7

01:19:59:17 à 01:26:23:00

Salle de cinéma

(GROS PLAN PROFIL, en arrière-plan, le mur)

Pour exprimer les différentes étapes des opérations, comment avez-vous procédé? Par rapport à une mise en scène, des répétitions, l'observation?

Je n'en ai pas le souvenir précis. Je n'ai pas de souvenir qu'il y ait eu de repérage. (...) Je ne crois pas que j'y suis allé avant. Je suis presque sûr.

Pour les jours de tournage, j'ai environs cinq jours, même un peu moins, du 2 au 3 ou 4 août 1968. (Camera bouge)

Je pense que j'avais l'information de base (GROS PLAN _ face, toujours assis avec le mur en arrière-plan), ce que fabriquait la personne, c'était des pots de pierre, c'était creusé dans la

Pierre, je crois que je ne devais pas en savoir plus. J'avais peut-être vu des photos d'objets finis et **Hugger** ne devait non plus pas en savoir davantage. C'était **Lurati** qui avait fait les repérages, j'en suis à peu près sûr. Il savait où c'était, il était venu. Je n'avais pas eu plus de contact que ça. Donc, en arrivant, j'imagine qu'il y a une journée pendant laquelle **Migola** me montre ce qu'il fait. Je prends des notes et après je fais mon découpage la nuit, et le lendemain on tourne. C'est un peu comme ça que ça a dû se passer, tout en négociant, parce que l'histoire de la carrière... J'ai le souvenir que j'avais très envie qu'on filme dans cette carrière. Mais effectivement, c'est aussi pour ça que je me suis permis le zoom arrière pour montrer l'exploit parce que, ça ne se dit pas là, mais pour filmer sur la veine dans la carrière, il a fallu amener le groupe électrogène à cet endroit-là. Et il n'y avait pas d'autres accès que cette montée. (...) Je me souviens que lui, il avait un ou deux fils. Et je sais qu'on s'est posé la question, on s'est dit: qu'est ce qu'on fait avec ce groupe électrogène? Et le fils qui était là a dit: je m'en charge. Et on le lui a mis sur les épaules et il est parti. Et ce truc faisait soixante kilos, c'était le délire. Il fallait convaincre les gens, mais là, il y avait une telle détermination. Ce qu'on constate souvent quand on travaille avec les gens sur leur métier, ils sont tellement contents d'en parler et de le montrer qu'ils (...) sont prêts à aller jusqu'au bout sans aucun problème.

01:23:07:05

(Caméra bouge) Et ce que j'ai adoré aussi, c'est que, pour le cinéma, (ZOOM OUT. PLAN RAPPROCHE PROFIL de Champion toujours assis, avec le mur en arrière-plan) c'est des acteurs fantastiques par rapport à une idée de fiction. C'est-à-dire que vous pouvez leur faire..., bon ce n'était pas le cas ici, on n'avait pas les moyens, mais vous pouvez leur faire refaire vingt fois les prises, ça ne les trouble pas parce qu'ils ont fait mille fois les choses, donc ils sont capables de vous les faire au millimètre chaque fois. Donc, en général, comme on ne pouvait pas se payer plus d'une ou deux prises, je pense, là, pour ce genre de tournage, ou trois au pire, eh bien on répétait tant qu'il fallait. Donc on pouvait répéter jusqu'à ce que le caméraman puisse dire: c'est OK, je l'ai, c'est bon, c'est ce que tu veux. Ou à la limite, je regardais, le caméraman regarde. Donc, on se faisait certainement trois ou quatre répétitions, ou cinq, avant de tourner. Et avec les artisans, c'est fantastique, ils sont prêts à le faire. On en parlera plus tard avec *Le Moulin Develey*, mais le meunier lui-même finissait par proposer des axes, des cadres, des façons de synthétiser les actions, (Léger TRAVELLING vers la droite) des choses comme ça. Lui (**Migola**), c'était différent parce qu'on ne parlait pas la langue et on était aussi très peu de temps.

01:24:30:15

Mais, donc, c'est immanquablement découpé et construit parce que c'est vrai qu'on ne va pas tourner dans l'ordre (Caméra bouge), c'est totalement impossible puisqu'on a les axes différents. (ZOOM IN. PLAN RAPPROCHE POITRINE _ face, toujours assis, mur en arrière-plan) Et ça, c'est vraiment découpé comme une fiction, c'est-à-dire qu'il faut se dire: ça sera quoi ma démonstration de la fabrication de l'objet? À partir de là, c'est découpé pour se dire: je prends certaines parties de l'opération de cet axe, à sa droite, une partie vue de dessus, une partie depuis le fond. Et tout ça, on le découpe de manière à ce qu'il y ait plusieurs objets en cours pour que, dans le déroulement du temps, on puisse faire, par exemple, un plan large de trois quarts de dos, on aura le début de l'opération et on aura la fin. Et comme il va faire les choses et qu'il y a toujours un risque, il va entreprendre deux ou trois de ses pots, je pense qu'on a travaillé comme ça. Et on avance en parallèle en fonction des cadres qu'on fait. Et ça, j'ai remarqué que même lui, il pigeait très vite comment ça fonctionnait. Il ne s'attendait pas à ce qu'on soit là et qu'on filme. Peut-être au début, quand on arrive, mais au bout d'une heure ou deux de travail, il comprend. Il comprend que notre artisanat correspond aussi au sien, c'est-à-dire qu'il y a une préparation, il y a une pensée, il y a toutes ces choses-là.

01:26:23:00

TAPE 2_5-8

01:26:23:02 à 01:30:15:20

Salle de cinéma
(GROS PLAN PROFIL, en arrière-plan, le mur)
(Discussion en cours sur *Migola*)

C'est l'évacuation de l'eau, il cesse d'alimenter son petit moulin. Maintenant, c'est le cerclage (...), à l'extérieur, qu'il fait avec des taules récupérées devant les bars. (Caméra bouge. ZOOM IN. GROS PLAN. Sombre)

Vous logiez où?

Dans un petit hôtel dans le dernier village. Je pense que c'était où habitait **Migola**, tout en haut du Val Malenco. Je ne me souviens plus, peut-être que le village s'appelle Malenco, je ne sais plus. Il y avait un petit hôtel, une auberge, il y avait quelques chambres. Je ne me souviens pas le temps qu'on devait prendre depuis l'hôtel, je pense qu'il y avait un bout en bagnole. Là, c'était vraiment isolé. Je ne sais plus à quelle altitude, mais 2000 mètres certainement. Il me semble que c'était assez haut. (...) (LEGER ZOOM OUT.) Cet artisanat existait, il y avait plusieurs artisans. C'était bien sûr lié aux veines de pierre ollaire qu'il y avait dans la région. Il me semble que lui, il avait été blessé pendant la guerre ou je ne sais pas quoi, ou bien en guise de service rendu, l'Etat italien lui avait accordé une concession pour une de ces mines, qui, si je ne me trompe pas, devait aussi être une mine d'amiante.

Est-ce que Migola a vu le film? (Caméra bouge)

01:28:46:12

Il me semble que nous sommes allés le montrer. (PLAN RAPPROCHE PROFIL, en arrière-plan, le mur) Mais je n'en ai pas un souvenir très précis. Je n'arrive pas à être catégorique sur le fait que je voulais absolument y aller et si je l'ai fait ou pas. (...) (Caméra bouge) Je n'arrive pas à fixer une mémoire précise de quand ça s'est passé, si on y est allé. À l'époque, il fallait y aller avec un projecteur. (ZOOM IN. GROS PLAN PROFIL)

*Qu'est-ce qu'on fait? (...) On peut lancer un bout du **Moulin Develey**.*

01:30:15:20

TAPE 2_5-9

01:30:15:22 à 01:31:40:01

Salle de cinéma
(Plan du projecteur. Sombre. Installation du DVD du *Moulin Develey*.)

TAPE 2_5-10

01:31:40:03 à 01:42:09:14

Salle de cinéma

(PLAN RAPPROCHE DOS. L'ECRAN en arrière-plan, Champion sur le coin droit, assis.)

(Début du film *Le Moulin Develey*)

(SON UN PEU SATURE)

Il y a un travail de préparation...

Oui, c'est plus élaboré, d'abord parce que c'était plus près, donc on savait à quoi s'en tenir.

Paul Hugger, dans toutes ses visites du Jura (Générique du début du film), connaissait déjà le lieu, il avait déjà eu des rencontres et après, il m'y a emmené. (Caméra bouge. ZOOM OUT. PLAN plus LARGE. Jolie image où Champion regarde le film sans parler, on entend juste la voix du meunier sur le générique du film.)

Ce morceau de son sous le générique est enregistré hors du tournage. Je suis monté sans doute plusieurs fois voir le meunier, il m'a montré toutes ses opérations et j'avais un **Nagra** avec lequel j'enregistrais un certain nombre d'éléments que j'ai utilisés après en off. Je pense qu'à peu près tous les éléments *off* sont faits à d'autres moments que le tournage, peut-être pas tous. Là, il y a une préparation, mais c'était quand même une économie très *short*. Je crois que c'est une semaine de tournage. Alors je pense que j'y suis monté deux ou trois fois, passer une journée, guère plus.

Avant?

Avant. Une fois avec un enregistreur. Donc là, c'était plus confortable dans la mesure où je pouvais me fabriquer mon découpage, mon scénario. J'ai un vague souvenir que j'ai dû faire ces repérages en été, et du temps a passé parce qu'il était encore en activité. Et comme j'avais dit que je voulais faire ça avec du son, surtout après *Migola*, j'avais beaucoup regretté qu'il n'y ait pas de son sur *Migola*... Mais surtout quand j'ai visité le meunier, un moulin, le son c'est impressionnant, c'est complètement génial. Donc j'ai dit: il faut faire ça avec du son. J'étais assez d'accord d'y participer parce que je trouvais les possibilités de cofinancer ça. Mais **Hugger** cherchait quand même de l'argent. Et je crois qu'on a attendu assez longtemps. Le Service archéologique de l'Etat de Vaud n'a jamais répondu aux demandes. (...) Bref, il y a eu un moment où **Hugger** n'avait pas l'argent, on se demandait si on faisait la production. Et lui (le meunier), il a arrêté, je crois, à la fin de l'année son activité. Mais on lui a demandé de tout garder. On tourne je ne sais pas quand, c'est en février ou en mars. Et on remet en marche les choses...

Pour le tournage...

01:35:34:12

Pour le tournage, oui. Et c'est la dernière fois que ça a tourné. C'est aussi ce que j'ai pu dire dans une interview, mais c'est lié au fait que je travaillais sur des films publicitaires à Bâle avec une agence de publicité. Et j'ai quasiment réutilisé à peu près la même équipe. Comme on était bien payé sur le film publicitaire, on ne se payait pas là-dessus et tout allait bien. (Caméra bouge, mouvement à droite) Là, c'est **Henri Rossier**. (PLAN RAPPROCHE DOS. Champion assis dans le coin droit. En arrière-plan, l'ECRAN)

Donc le moulin avait cessé son activité, il y a déjà quelques mois. (ZOOM IN. GROS PLAN de DOS, arrière tête sur la droite. En arrière-plan l'écran)

Je pense qu'il avait arrêté, il y a quelques mois parce que... D'ailleurs, quand j'ai raconté ça, il y a des gens qui m'ont reproché...

De mettre en scène...

Que c'était mis en scène, etc. Mais de toute façon, c'était mis en scène de la même manière que s'il l'avait fait tous les jours. C'était rigoureusement pareil. (...) Il avait gardé des sacs de grain à moudre, mais son activité était finie. Depuis un an ou deux, il avait repris sa petite histoire bancaire avec la caisse **Raiffeisen**. Ce n'était plus que pour son hobby, et là, il arrêta parce que ça n'avait plus de sens.

C'est étonnant quand tout se met en marche. (Séquence du film où les machines du moulin se mettent en marche.) (Caméra bouge. PLAN sur le film, de l'ECRAN)

01:37:47:21

Ce qui était très passionnant à faire là-dedans, c'est qu'avec **Paul Hugger**, à partir du moment (Mouvement caméra, retour sur Champion. GROS PLAN de DOS, arrière tête sur la droite. En arrière-plan l'écran) où il donnait le cahier des charges, la structure du scénario, la façon de raconter, il laissait totalement libre. C'était de dire: vous faite le film et après, vous me le livrez. Je pense qu'on était tous à trouver ça assez remarquable. Il y avait une vraie confiance. (Caméra bouge). **Yersin**, c'était la même chose, d'autres gens, ensuite, aussi. (PLAN sur le film, l'ECRAN). Et sur l'histoire de mettre du son, il était favorable à l'idée même si je crois que ça lui importait peu au fond, au départ. Mais je crois que quand il a vu le résultat, je crois quand même que ça a fait quelque chose dans sa tête. Il me semble! (Rires)

On peut peut-être arrêter le film ici. (...) (ZOOM OUT sur l'ECRAN)

J'ai toujours un certain plaisir, c'est drôle. (Champion se lève. PLAN AMERICAIN. Champion sur la droite et l'écran en arrière-plan.)

Parfois le meunier s'arrête et se tourne vers la caméra pour expliquer ce qu'il fait. (Caméra bouge. PLAN RAPPROCHE TAILLE. Champion sur la droite et l'écran en arrière-plan.)

01:39:32:04

Par exemple, là, il y avait un défaut d'explication (Séquence du film où le meunier répare sa meule), donc j'ai dû prendre certainement en *off* des choses qu'il m'avait expliquées. Parce que je l'ai enregistré effectivement, qu'il me raconte tout. Ça me permettait de vraiment construire mon histoire. Ce n'était pas, vraisemblablement, dans mes intentions de mettre du *off*, mais j'ai dû comprendre au montage qu'il y avait un problème. Ou bien il y avait une façon de s'exprimer que j'aimais bien et je me disais que ça valait le coup de le faire. Mais l'option de faire parler (face à) caméra, c'était quand même une réflexion sur le langage et de se dire: de toute façon, le documentaire, vous intervenez dessus. Il y avait aussi ce débat sur l'ethnographie, il y a des gens qui font croire qu'ils vont filmer des choses telles qu'elles se passent. Mais là, de montrer l'intervention, c'était très fondamental pour moi. Je l'ai fait après aussi dans une fiction, dans le dernier film que j'ai fait, il y a 10 ans. Je fais parler les acteurs face caméra.

Dans Le Général Guisan et son temps?

Non, *Fin de siècle* qui est sur la révolution vaudoise. Ça m'a beaucoup amusé quand j'ai vu la semaine dernière le **Woody Allen** (*Whatever Works*), tout se fait de cette manière-là aussi. Il y a des gens qui ont fait ça, mais **Woody Allen** le fait de façon très systématique où aux articulations, l'acteur principal s'adresse au spectateur. Il va encore plus loin parce qu'il suggère la salle de cinéma, c'est-à-dire qu'il suggère une interaction avec tous ces gens qui sont là à le regarder. Ça crée un petit vertige, une petite mise en abîme. Mais là (avec le meunier), c'est plus, effectivement, un phénomène de distanciation. On n'élimine pas le dispositif. En même temps, on n'en fait pas un truc conceptuel, lourd, prétentieux. Enfin, il me semble! (Rires) Mais, donc, c'est à ça que ça servait. (Caméra bouge) C'était de se fabriquer les films qu'on aime, même sur les commandes. (...)

01:42:09:14

TAPE 2_5-11 et TAPE 2_5-12

01:42:09:16 à 01:44:16:04

Ambiance de rue avec accordéoniste

TAPE 2_5-13

01:44:22:05 à 01:58:56:09

(Salle de conférence)

*On va revenir sur les débuts de votre collaboration avec la **Société suisse des traditions populaires** et avec **Paul Hugger**. C'est par **Yersin** que cette collaboration s'est mis en place?*

Oui, tout à fait. **Yersin** a dû parler à **Hugger** qu'on était un petit groupe de gens à faire des films. Je pense qu'il n'était pas libre au moment du projet *Migola*. Ça doit être ça. Ça date de quand déjà le projet *Migola*?

1968.

1968. Oui, parce qu'il y avait un gros film de fiction, *Swiss Made*. J'ai un peu l'impression que **Yersin** devait être sur ce genre de choses, il avait dégagé des films **Arts et traditions populaires** et moi, je débarquais de Paris. (...) c'est comme ça que ça s'est passé. Je n'ai plus un souvenir très précis. J'ai quand même le souvenir d'arriver à Bâle, de rencontrer **Paul Hugger**, il m'emmène dans une pâtisserie. Il aimait bien offrir des pâtisseries. (...) Lui, il n'en mangeait pas vraiment. Après, je pense qu'on a parlé du projet.

Donc une rencontre à Bâle. Et après, le contact avec lui, comment cela s'est-il passé. Vous l'avez revu sur les tournages?

01:46:10:23

Non. Sur *Migola*, il n'est pas venu. (...) Il n'est pas venu en Italie. (...) Sur *Le Moulin Develey*, la première fois, je suis allé avec lui. Mais autrement, on se voyait au moment où on présentait le projet, j'imagine. Après, on se voyait lors d'un premier montage parce que j'ai un souvenir que je montais *Migola* à Genève dans une boîte de films. Je crois me souvenir que **Paul Hugger** était venu voir une première version.

Je viens de voir que vous aviez proposé en 1967 un projet de film sur la poterie de Colovrex qui n'a pas été réalisé. (Mouvement léger de caméra, micro visible dans le cadre) Vous aviez proposé un budget de 4800 francs qui était trop cher pour la société. Des souvenirs de ce projet?

Oui, vaguement. Mais, effectivement, peut-être que les choses se sont passées comme ça. C'est difficile à dire. C'est peut-être moi qui ai pris l'initiative de prendre contact avec **Paul Hugger**, c'est aussi possible, à partir de la connaissance d'**Yves Yersin**. L'histoire de Colovrex, comment j'en avais eu connaissance? Je n'en ai plus aucune idée, mais je me souviens bien de l'endroit, je me souviens bien de cette poterie qui était vraiment une poterie artisanale avec deux ou trois vieux potiers faisant de la production artisanale, mais semi industrielle, en série. Un endroit qui n'allait pas durer très longtemps. Effectivement, je suis quasi sûr d'être allé là-bas avec **Paul Hugger**. Alors peut-être bien que c'est ça la première rencontre. Maintenant que vous me racontez ça, ce n'est pas impossible. (...) D'abord, c'était très cher, ça je ne me souvenais pas. Mais ce n'était pas sonore? Je ne pense pas. Qui a dit ça?

C'est recherchant dans les archives à Bâle. (...) (Caméra bouge. Micro toujours légèrement dans le cadre)

J'ai un petit fascicule sur la poterie de Colovrex, mais qui venait peut-être d'une institution genevoise. Mais je pense qu'il n'a pas obtenu non plus les aides genevoises qu'il souhaitait et donc, il avait laissé tomber. J'avais bien regretté parce que je trouvais cet endroit assez unique et étonnant. Je pense qu'en Haute-Savoie, il en reste encore un peu, peut-être maintenant. En tout cas, en Romandie, c'était la seule qui restait. C'était au bout (?) de la piste de l'aéroport. L'endroit était assez intéressant, (...) de voir les jets et les vieilles poteries de type savoyard. (...) Vous me faites peut-être rectifier le temps. C'est intéressant de se refabriquer, ça change le scénario! (Rires)

*Vous disiez que **Paul Hugger** vous connaissait plus ou moins à peine.*

01:50:19:20

Oui.

Vous pouvez me raconter comment il vous laissait travailler, la liberté...

Au fond, je n'ai pas le souvenir d'avoir eu énormément de contacts avec lui. Mais chaque fois, ce sont des contacts qui sont très nets, précis et très cordiaux, je dirais un peu paternels. C'était le professeur qui disait: voilà, tel est le projet. À partir de là, (...) il me semble que, par écrit, on devait proposer quand même un peu comment on allait traiter la question, effectivement l'histoire du budget, c'était important. Mais au-delà, c'était oui ou non. Et après, ça partait. Évidemment, comme il y avait en adjoint la ou le scientifique – en l'occurrence chez moi, ça a été chaque fois des hommes – qui s'occupait de la plaquette et du vrai travail ethnographique, j'ai le souvenir qu'ensuite, il laissait faire. Pour *Migola*, ça s'est fait comme ça, **Lurati** étant sur place. On a eu un peu des tensions avec **Lurati** parce qu'il était très académique, je crois qu'il avait à certains moments des visions, j'ai dû le remballer un peu. Il

y avait un truc qui m'avait beaucoup déplu. Sur la petite maison de **Migola**, il avait un élément de sa poterie cassée parce que, évidemment, le plus difficile dans sa poterie en pierre ollaire, c'était de finir les pots et de détacher le pot de la pierre. Et parfois, ça cassait. Alors, il avait parfois des pots sans fond. Là, il avait mis comme une sorte de cadre, un des ses pots sans fond au-dessus de sa porte et dedans, il avait mis une photo de **Dominico Modugno** qui était un chanteur de charme italien des années 1950-1960, hyper connu, mais qui était très populaire. Et je me souviens que **Lurati** trouvait ça détestable, ça brisait la pureté, on était à 2000 mètres d'altitude, il n'y avait que de la pierre, du bois, la civilisation n'était pas là, il n'y avait pas un objet en plastique, rien du tout. Il y avait juste ça. J'avais dit: non, ça fait partie de la vie de **Migola**, on ne va pas y toucher. Et j'ai tenu ferme. Mais je crois que le jour où j'ai dit qu'on allait tourner à l'extérieur – quand j'ai dit: le lendemain, on va faire les extérieurs – je suis arrivé et il n'y avait plus la photo de **Dominico Modugno**. J'ai demandé à **Migola** – c'est avec lui que j'ai causé parce que je n'ai pas parlé de ça à **Lurati** – qui avait accepté, il s'était fait convaincre par *il Signore Dottore Professore* qui devait avoir de toute façon raison. J'ai dit: c'est n'importe quoi, ce n'est pas de l'ethnologie. (Rires) C'était un petit détail, mais ça montrait un peu la divergence, les petites divergences de contact. Mais je suis presque sûr que cette histoire, j'ai dû la raconter à **Paul Hugger**, ou qu'il l'a su. Et **Hugger** était plutôt bienveillant à l'endroit de positions comme la mienne. Mais comme c'est un très grand diplomate aussi, voilà. (Rires)

Est-ce qu'il avait vu des rushes des films ou est-il intervenu à un moment sur la forme?

01:54:03:06

Non, je ne pense pas sur les rushes. Je pense que sur un premier montage, ou tout du moins sur un montage presque abouti. Oui, on a dû faire des visionnements. Je m'en souviens un peu de **Migola**, il me semble qu'il est venu à Genève visionner. Mais je n'ai pas le souvenir d'interventions lourdes. En plus, c'était assez difficile de faire des interventions lourdes parce qu'on tournait avec un coefficient de 1 à 3. En général, sur trois prises ou deux, il y en a une bonne, une moins bonne, et c'est fait. Et après, le découpage ne permet pas des folies. Et j'ai plutôt le souvenir, là aussi, de la bienveillance de **Hugger**, c'est-à-dire de son contentement que les choses s'exprimaient justes. Peut-être que j'enjolive, mais j'ai plutôt ce souvenir d'un bon rapport assez facile. Mais respectueux, parce que je pense – en tout cas, **Yersin** était aussi extrêmement respectueux des consignes – moi, je me suis vraiment préoccupé de la façon de faire les choses. C'est vrai que c'était plus compliqué sur *Le moulin Develey* puisque j'essayais de sortir un peu du cadre du strict travail de l'artisan, de présenter un brin le contexte familial (...) et ce n'était pas dans le mandat prévu. Mais je n'ai pas non plus là le souvenir qu'il y ait eu des conflits ou des discussions très fortes pour faire passer ça.

Et par rapport à son projet d'un ethnographie d'urgence, de conserver une trace de ces métiers qui disparaissent, vous vous situiez comment? Il en avait beaucoup parlé?

C'est une évidence. (...) Je n'étais pas nécessairement sensible à des recherches scientifiques, je n'ai pas fait de parcours de ce genre, mais (...) je pense qu'à cette époque-là, on était assez sensible aux changements de société, de civilisation, aux évolutions. Ça bougeait vite, on le savait. J'ai parlé de ma trajectoire dans l'imprimerie, je savais vraiment que ça bougeait. Le cinéma aussi bougeait. Quand je rêvais de faire du cinéma, c'était sur la base des grands films de fiction qui se tournaient principalement en studio, tout du moins dans des structures inexistantes et impensables en Suisse. Et à partir du moment où on a pu faire du cinéma, c'est parce que les technologies avaient évolué, les mentalités, que la télévision permettait des rapports, etc. Donc, cette évolution-là, avec un monde qui se transformait relativement rapidement, on en était conscient. Et j'ai le souvenir que cette ethnographie d'urgence me

paraissait parfaitement pertinente et intéressante. Je n'ai en tout cas pas le souvenir de problèmes ou de débats contradictoires. Je crois qu'on était très parti prenant de ce genre de choses, pourtant, sans être cloué dans des identités fermées. Que ce soit Vaud, Genève, Zurich, Bâle, ça m'est égal. Les choses m'intéressent quand je leur trouve une curiosité, une force ou des choses comme ça. J'avais été prévu ensuite pour faire *Heimposamenterei*, donc, fondamentalement, ça m'intéressait. J'ai lâché parce que ça dépassait mes compétences linguistiques.

La langue était un problème.

Oui. J'ai fait les premiers repérages avec **Hugger**, j'ai passé au moins une journée à visiter un paquet de fermes, en allant voir les métiers, les personnes. (...) Lui, il était toujours branché sur l'ethnographie d'urgence et d'enregistrer tous ces lieux, mais moi, au fur et à mesure que j'avancais là-dedans, je me suis dit: on ne peut pas faire que ça, c'est une catastrophe, c'est tellement impressionnant ce qu'il y a là, qu'il faut absolument faire un travail sur les gens. Et là, je me suis: ce n'est pas possible. Je suis revenu vers **Yersin** – parce qu'il est quasiment bilingue – lui dire: il faut que tu t'intéresses à ça.

01:58:56:09

(Fin bande 2_5)

TAPE 3_5-1

01:59:02:18 à 02:35:02:03

(Salle de conférence)

(GROS PLAN puis ZOOM OUT)

*On en était aux "Passementiers" (*Heimposamenterei* et *Die letzten Heimposamenten*), vous disiez que vous aviez proposé le projet à **Yersin**.*

Oui. Ça, c'était dans la logique et le fonctionnement de **Hugger**. À partir du moment où *Le Moulin Develey* avait quand même fait un certain effet, ça le dépassait peut-être des fois un peu, mais je crois quand même qu'il avait trouvé ça assez important comme transformation. Donc, il voulait me récompenser. J'ai la mémoire de ça, de dire: on est très content, j'aimerais vous proposer..., est-ce que vous pouvez venir? J'ai fait la visite avec lui. Honnêtement, je regrette beaucoup de ne pas avoir fait ce film, mais je suis très content que ce soit **Yersin** qui l'a fait. Je trouve que c'est un des tous grands films de la cinématographie suisse. Je n'aurais pas pu le faire mieux. Cette matière était géniale. Je pense aussi que dans ce qui nous intéressait, en tout cas moi, c'est ce qu'on découvrait. Quand même, la Suisse c'est bourré de clichés et de mythologies sur ce qu'on est, sur d'où on vient, mais à part ça, sur l'histoire proche, sur la population, sur l'histoire industrielle, globalement, on ne sait rien du tout, surtout moi, d'où j'arrivais, c'est-à-dire scolarité normale, pas d'études. De découvrir des choses, par exemple que toute la chimie bâloise est d'une certaine manière simplement issue de cet artisanat-là. C'est impressionnant de voir les relations entre les choses. J'étais tout à fait passionné par ça. Donc, c'est donner aussi l'explication de en quoi c'est intéressant d'aller faire un truc sur des clous, sur des sangles de boîtes à vacherin. C'est vraiment de creuser dans le détail tout un substrat de la vie des gens. Je trouve ça très passionnant.

*Et pourquoi avoir arrêté votre collaboration avec **Hugger** après **Le Moulin Develey**?*

02:01:27:08

C'est un peu toutes les choses de la vie, c'est fortuit. Je n'ai pas le souvenir d'avoir bloqué. Je sais que j'ai encore fait une visite avec lui à la mine de la Presta, au Val de Travers. Je pense que j'avais envie de le faire, mais je ne l'ai pas fait. Là aussi, c'est sans doute une histoire de dates. C'est quand?

En 1974.

Le **Groupe de Tannen**. **Le Moulin Develey**, je l'ai fait en (...) 1971. J'étais sur quoi? On avait fondé une boîte de production à Zurich, **Nemo Film** et il me semble que j'étais sur la préparation du **Pays de mon corps**, le deuxième film avec **Agnès Contat**. Donc, effectivement, (Champion tourne brièvement la tête) ça me dépassait. (Brève interruption) Donc, **Les Mineurs de la Presta** – ça s'appelle comme ça le film – c'est vrai que j'étais allé visiter ça...

*C'était aussi avec **Jelmini** de Neuchâtel. Etait-ce **Hugger** ou **Jelmini** qui vous avait contacté?*

Bonne question.

*J'ai rencontré l'autre jour **Jean-Luc Brutsch** du **Groupe de Tannen**. Il m'expliquait qu'apparemment, il (**Jelmini**) vous avait contacté et que comme ce n'était pas possible pour vous, vous aviez proposé le **Groupe de Tannen**.*

Oui, j'avais vu un film du **Groupe de Tannen**, je pense à **Soleure**, leur premier film, je crois. Et j'avais dit..., c'est quand même à **Hugger** je pense. Bon, effectivement, j'ai dû visiter ça avec **Jelmini**. J'ai le souvenir d'avoir été dans une maison, chez lui, il devait avoir une maison de campagne dans le Val de Travers. J'ai eu à faire avec **Jelmini** plus tard, mais, plus tard, je me suis toujours rappelé que je l'avais rencontré une première fois en 1970 et quelques.

Dans quel contexte plus tard?

Lié au **Musée d'Art et d'histoire de Neuchâtel**. C'est 20 ans plus tard. J'ai fait un film sur un peintre, **Jean-Michel Jaquet** ("**Dans le fleuve du monde**" en 1992) avec un gros projet d'exposition au Musée d'Art et d'histoire, qui était lié au directeur (de la section) Beaux-Arts (...). **Jelmini** était le directeur général de la structure. Je l'ai vu encore d'autres fois. Mais je suis assez sûr qu'en tout cas le premier contact (pour le film sur la mine), c'est **Hugger**. De toute façon, ça ne pouvait venir que de lui. Je ne vois pas pourquoi **Jelmini**, tout seul, m'aurait contacté. (...) Quand j'ai visité, j'avais l'intention de le faire, tout en sachant que c'était assez compliqué. Ce n'était pas un sujet facile. D'ailleurs, je ne suis pas très sûr de l'avoir vu à la fin. J'étais assez fasciné par évidemment la mine, mais ça, cinématographiquement, c'était quelque chose. Après, au-dessus, l'usine, c'était beaucoup moins intéressant. Comme il y avait aussi toute une histoire sociologique avec la vallée, les gens, je sais que ça m'intéressait. Je pense que c'est lié au **Pays de mon corps**, je ne vois pas ce que ça pourrait être d'autre.

Le fait que vous ayez renoncé...

Oui, parce que c'était un gros projet documentaire sur lequel j'étais. Je sais que j'écrivais aussi à un moment un autre scénario de fiction sur cette période-là, avec une aide de la Confédération. Donc je pense que j'ai dû lâcher du lest.

*Vous avez le souvenir d'avoir proposé à **Hugger** le **Groupe de Tannen**?*

02:06:01:23

Oui. Je m'en souviens bien parce que je me souviens de cette découverte d'un film sur quelqu'un de Champéry. Ils avaient fait un film sur quelqu'un qui fabrique des hottes.

*"**Henri Avanthay**".*

Oui, **Henri Avanthay**. (...) Je pense que j'ai dû voir ça à **Soleure** et eux, **Brutsch** et il y avait un autre garçon que je connaissais plus que Brutsch...

***Daniel Bridler**.*

Oui, je pense **Daniel Bridler**. Il me semble qu'il devait travailler occasionnellement chez **Schwarz Film** à Berne.

Oui, c'est là qu'ils s'étaient rencontrés.

Oui. **Brutsch** aussi d'ailleurs. Donc effectivement, je connaissais. J'ai donc dû occasionnellement parler avec eux, comme ça, au détour du labo, de cinéma. (...) Quand j'ai vu **Henri Avanthay**, alors que c'était une entreprise..., ils n'avaient aucune expérience ethnographique. Et quand j'ai vu le film, je me suis dit: voilà des gens tout trouvés pour faire partie de ces projets-là.

*Sur certains point, c'est assez proche du **Moulin Develey**, dans l'approche. (ZOOM IN. GROS PLAN MAINS)*

Oui.

Vous disiez que vous étiez intéressé par l'aspect sociologique des choses. Quel était votre lien à la sociologie, à l'ethnologie, à la discipline?

La discipline, aucun lien! (Rires) (Mouvement caméra vers le visage. GROS PLAN VISAGE) Rigoureusement aucun lien parce que (...) (ZOOM OUT. GROS PLAN) dans la mouvance de tous les amis ici, des sociologues, il y en avait parce que c'était très à la mode, plein de gens faisaient des études de sociologie. Mais l'ethnologie, non. Je crois que la seule rencontre avec un ethnologue sérieux, si je peux me permettre, que j'ai eu à ces moments-là, c'est avec **Jacques Hainard** sur **Le Moulin Develey**. Mais autrement, je n'avais aucune relation, ni aux études, ni au travail. Là aussi, c'est tout à fait périphérique, mais je savais qui était **Jean Rouch** et j'avais vu des paniers de films. Quand j'ai parlé des documentaristes québécois, c'est aussi dans des relations..., **Les bûcherons de la Manouane** de **Lamothe**, c'est quand même tout un regard sur un travail, sur une population. Il y a les films de l'autre grand Québécois qui a fait sur les (?). (...) Peut-être du côté du documentaire, j'ai parlé des Québécois, je pense que c'est quand même là que mes intérêts se sont focalisés. (...)

02:09:17:07

Et en 1970 – pourquoi, comment, je ne sais plus – j'ai organisé la première manifestation de cinéma suisse, **Hors les murs**, au Québec, à Montréal. Je crois que c'était une demande de la **Cinémathèque québécoise** à peut-être l'**Association des réalisateurs**, dont je faisais partie. Ça m'a intéressé et j'ai organisé ça. À l'époque ce n'était pas simple parce qu'il fallait trouver le moyen de réunir les copies, tout le monde avait ses trucs dans ses caves chez soi. Donc, pour montrer douze films à Montréal, il fallait téléphoner et quasiment aller chercher ces douze films chez les gens. Il fallait faire toute la documentation. Tout ça ne s'envoyait pas par Internet. C'était donc un immense boulot. Et je suis allé à Montréal présenter ça à la **Cinémathèque québécoise**. En plus, je me suis fait des tas d'amis, j'ai adoré ces Québécois, les cinéastes du moment parce qu'il y avait des gens géniaux, en fiction comme en documentaire. J'ai vu tout le monde. Il y avait l'**Office National du Film**, je crois que j'ai tout visité. J'étais totalement enthousiaste de ce Québec-là. Je pense plus le documentaire que le reste était très frappant dans la production québécoise. Il y avait l'animation, ça on le savait déjà, je le savais aussi, ce qui m'a aussi intéressé, mais ce n'était pas strictement mon domaine.

Plus les Québécois que Rouch, par exemple? (ZOOM OUT)

Oui, je pense. Parce que je crois que j'ai vu plus tardivement les films importants de **Rouch**. Au tout départ, je ne saurais pas dire ce qui m'a accroché chez **Rouch**. Je pense plus les Québécois que **Rouch**. Je pense qu'à ce moment-là, je ne suis même pas très sûr que je connaissais **Rouch**, dans les années 1970. Même en étant à Paris (...), je ne suis pas si sûr que ça.

*Sinon, aviez-vous des liens avec d'autres réalisateurs travaillant pour la **Société des traditions populaires**? Connaissez-vous ce qui se faisait en Suisse allemande? (ZOOM OUT) **Hugger** avait diverses collaborations, avec la télévision, avec **Wachter**.*

02:11:51:15

Wachter, j'en savais à travers ce que me racontait **Yves (Yersin)**. Je ne pense pas que j'aie vu l'un ou l'autre de ses films. Je ne suis pas très sûr que j'ai été curieux au point de dire: montrez-moi ce que vous avez! Il faut aussi dire que c'était quand largement plus compliqué. Si on dit: envoyez-moi un DVD! C'est facile. Là, il fallait prendre rendez-vous, aller là-bas, faire des projections. Peut-être que j'ai vu une ou deux choses, mais je n'ai pas le sentiment à cette époque. À part **Wachter**, il y aurait eu qui jusqu'aux années 1970-1972?

*Il y avait **Wysel Gyr** avec la Télévision suisse alémanique. Il y avait **Heinrich Heer** qui était un cinéaste amateur. (ZOOM IN. GROS PLAN)*

Non, ça ne résonne pas en moi. (...) Je n'ai certainement pas vu de films. (ZOOM OUT) Et il ne s'est établi aucun contact de ce type.

*J'en reviens au contact avec des cinéastes suisses allemands. Vous avez cofondé **Nemo Film** en 1970. Vous pourriez me parler un peu de ça? (LEGER ZOOM IN)*

02:13:15:03

Cette renaissance du cinéma suisse qui, je dirais, se cristallise sur les **Journées de Soleure**... (...) Vous savez quelle est la première date des Journées de Soleure? (Rires) (...) Je ne suis pas sûr d'y être allé la première fois, mais quand même relativement vite. Et c'est vrai que **Yvon Yvonne** a été vu là et que ça a marqué. C'est quoi, en 1968. C'est peut-être 1966, les premières **Journées**, ça doit être quelque chose du genre. Je crois qu'on se connaissait tous,

on n'était pas très nombreux. On voyait les films des uns, des autres. J'ai connu très vite, comme ça, dès 1968... Évidemment, "**Xandi**" ("**Alexander**") **Seiler**, lui ça venait depuis plus loin. **Murer**, parce que c'était un peu le trublion, celui qui frappait le plus, mais il y avait **Imhof**, les premiers documentaires d'**Imhof**, **Gloor**, **Radanovich**. On s'est rencontré très vite et, en tout cas là, il n'y avait pas de barrière de röstli, même si je ne parle pas allemand. Comme ces chers Suisses alémaniques parlent tous français...

À part Gloor...

À part **Gloor**. Et **Murer**, à l'époque, il ne parlait pas français. Maintenant, il se débrouille pas mal, c'est mieux que moi parce que je l'ai rencontré il y a deux ans à Locarno, on a parlé de "**Vitus**" pendant une heure. D'habitude, avec **Murer**, on devait parler anglais, il y avait quelque chose d'un peu ridicule. Mais là, on a parlé français, c'était assez touchant. Mais effectivement, **Gloor**, comme moi, il n'a pas fait un pas de progrès. (Rires) (...) Et c'est vrai qu'en plus, il ne parlait pas vraiment anglais non plus, donc les relations étaient assez limitées. Mais comme le groupe fonctionnait assez bien..., bon, **Yersin**, qui avait travaillé à Zurich, servait quand même pas mal de moteur dans cette relation avec Zurich, donc ça s'est passé très normalement d'y aller. Ça s'est passé d'abord à travers l'**Association des réalisateurs de films**, qui s'appelle l'**ARF** aujourd'hui et qui s'appelait l'**ARSF** alors. Cette **ARSF** avait été créée, si je ne me trompe pas, par principalement les Genevois, peut-être **Tanner** ou je ne sais plus qui. Et puis, ensuite, elle avait en partie basculé sur la Suisse alémanique. Et on s'y était intéressé, nous, les nouveaux, les jeunes. Pendant quelques années, je ne sais plus, **Yersin** a été président ou moi (...). Ça s'est passé un peu en Suisse romande pour après repartir complètement en Suisse allemande. Pendant ces temps-là, je peux dire qu'on se voyait souvent. Et donc, la création de **Nemo Film**, c'était une sorte d'évidence. C'était de se dire: il faut qu'on crée une structure, un peu sortir du jeu paternaliste et un peu limité, entre guillemets, de **Freddy Landry** qui est quand même perdu dans son Jura, il fallait aller manger la fondue, boire des verres, c'était compliqué, c'était hors des centres, tandis qu'on se disait, Zurich...

02:16:57:18

Il y avait aussi toute la création du **Centre suisse du cinéma**, qui n'existait pas, qu'on a fabriqué à partir de l'**Association des réalisateurs**. Les Zurichois étaient plus forts, plus nombreux, d'une certaine manière, et pour **Yves Yersin** et moi, c'était assez évident de se dire: on fait un groupe ensemble. C'était un groupe, comment dire..., ce n'était pas une entreprise, je crois qu'on a quand même eu un bureau, une secrétaire, mais c'était plus une espèce de lieu logistique où chacun produisait ses films, donnait le nom **Nemo Film**. Ça permettait, vis-à-vis de l'extérieur et de l'étranger... Il y avait aussi ça, c'est que l'on commençait, en Suisse, encore aujourd'hui d'ailleurs, on peut quasiment se lever le matin et dire: je suis cinéaste et producteur. Produire son film, obtenir de l'argent et y aller. Mais dès que vous traitez avec une télévision étrangère ou avec n'importe quelle institution étrangère, ce n'est pas possible, il faut avoir une structure, donc d'où la nécessité de créer une société. C'est ça qui a fait qu'on a fabriqué **Nemo Film**. Mais, au lieu de devenir la belle et grande entreprise à soixante collaborateurs et menant le projet cinématographique suisse, ben non, ça n'a pas pris. Au bout d'un certain temps, chacun s'est rendu compte qu'il faisait ses travaux lui-même et puis ça s'est effiloché et ça a un peu disparu.

Et avec Yersin, vous avez eu aussi beaucoup de contact après? (ZOOM IN, puis ZOOM OUT)

02:18:33:06

Oui, pendant longtemps parce que, après l'aventure **Nemo Film**, on en a monté une autre, ici en Suisse romande, qui s'appelait (...) **Film & Vidéo Collectif** parce qu'il y a eu l'opportunité d'une grosse structure technique qui existait à Ecublens, qui était un studio de sonorisation de films qui avait été créé de façon mégalomane par les **Éditions Rencontre**, qui, à une époque, étaient richissimes et qui avaient le projet de lancer de la production et de la diffusion audiovisuelles parce qu'ils avaient mis au point un système... Il y a une période où beaucoup de gens ont cherché... Avant que la VHS devienne le système un peu standard du monde entier, il y avait plusieurs entreprises qui avaient des projets, les grosses, ça pouvait être Sony ou Panasonic au Japon. Mais là, du côté de la **Ciba-Geigy**, il y avait, évidemment lié au support photographique, un projet d'un système de cassettes en couleur avec des codifications. Pour lancer leur travail avec **Charles-Henri Favrod** comme directeur, ils avaient lancé un studio et ils sonorisaient tout. Et puis quand la boîte, (les éditions) Rencontre, est un peu partie en faillite, un certain nombre d'années plus tard, cette structure allait être démantelée. On en a eu connaissance et on a été quelques-uns à travailler un peu dedans, je crois, occasionnellement. Et on s'est dit: c'est bête. Donc on a repris ça et avec ce prétexte-là, on a fabriqué une boîte de production où **Yersin** a produit **Les Petites Fugues**, où j'ai produit **Quand il n'y aura plus d'Eldorado** et puis aussi d'autres choses. Après, on a développé des post-synchros, on essayait de post-synchroniser surtout les films suisses alémaniques qui devaient sortir en version française. J'ai fait la post-synchronisation de **Glut** de **Koerfer**, par exemple, des choses comme ça. Cette structure a fonctionné un bout, là aussi on était quand même dans un système où on était un peu obligé de travailler chacun sur nos projets et, en plus, de faire vivre la structure technique qui était lourde.

(LEGER ZOOM OUT) *Il y avait qui d'autre à part Yersin?*

02:21:03:04

Il y avait les deux **Yersin**, **Yves** et **Luc**. Il y a eu **Frédéric Gonseth** qui est venu un peu après, je crois, parce que pendant longtemps il était hors du cinéma, dans le monde politique, militant politique. Est-ce qu'il y avait **Marcel Schüpbach** qui était dans le coup? **Jean-François Amiguet**, je crois. Des fois, je mélange un peu. Mais en tout cas, **Jean-François Amiguet**. **Marcel Schüpbach**, je crois aussi. (...) (LEGER ZOOM OUT)

Est-ce que Cosandey était là?

Non, je ne pense pas. (...) Il ne me semble pas.

Je dis ça parce que j'ai vu dans les archives une lettre (de Cosandey) écrite à Hugger qui à l'en-tête du Film & Vidéo Collectif, c'était pour proposer des projections de films au Vide Poche.

D'accord. Ça, c'est possible parce que les films existaient. **Cosandey** était un ami de **Marcel Schüpbach**. Je connais **Cosandey** depuis longtemps, il ne devait pas faire partie de la structure parce que je ne vois pas pourquoi il en aurait fait partie, ça ne correspondait pas à sa trajectoire. Mais on se connaissait, donc... C'est vrai, quand il a eu le projet de montrer des choses aussi, c'était dans le cadre du **Comptoir**. (...) Donc, ça pouvait passer par chez nous, notre entreprise à l'époque! (Rires) Avec **Yersin**, c'est ça, on a eu ces collaborations-là. En 1968, j'étais assistant de **Yersin** sur **Swiss Made**. Dans **Les Petites Fugues**, je n'ai rien eu à y faire, mais pendant les x années que ce projet s'est développé, fabriqué, j'ai dû le lire cinquante fois avant qu'il se tourne. J'ai dû voir des paquets de rushes. J'ai souvent travaillé avec **Luc** qui faisait tout le travail de son. Et, l'air de rien, on peut presque dire, en ayant pris

de la distance, que cette structure a essentiellement servi à produire *Les Petites Fugues*, c'est-à-dire que sans une structure comme ça, je ne pense pas qu'il serait arrivé au bout de ce film, jamais, il aurait plongé lamentablement, parce que, économiquement, c'était l'enfer. Tandis que là, comme on tenait tous à cette choses-là, parce qu'il y a eu des péripéties monstrueuses, il y a eu des moments où il n'y avait plus de fric. Il y avait **Robert Bonner** qui venait de Zurich (...), je ne sais plus, tous les mélanges... Il y avait tout un tas d'histoires qui ont fait que ça a pu tenir. Mais ce collectif-là a été assez essentiel dans l'énergie, dans la capacité à soutenir cette grosse chose jusqu'au bout.

02:24:12:11

Après *Les Petites Fugues* et *Film & Vidéo Collectif*, on ne s'est plus beaucoup revu avec **Yersin**. D'une part parce que *Film & Vidéo Collectif*, c'est tombé en eau de boudin, c'est-à-dire que ça a été bradé, on devait les uns et les autres faire d'autres choses. Et avec **Miguel Stucky**, propriétaire de cinéma, il y a eu un peu des grosses histoires qui ont fait que tout ça est tombé à l'eau un jour. C'était un peu triste. Et ensuite, **Yersin** a lancé tout le travail de l'**Ecole de cinéma des Beaux-Arts (ECAL)** sur lequel je n'ai absolument pas été dans le coup, sauf que je voyais de temps en temps les choses périphériquement. Et curieusement, je suis allé enseigné dans cette école-là l'année où **Yersin** partait.

En 1995.

Oui.

Vous avez enseigné une année? (LEGER ZOOM OUT)

Non, j'ai enseigné huit ans, (...) à partir de 1995. Justement, c'est cette année-là qu'**Yves Yersin** quittait. C'est curieux, lui-même ne m'y a jamais invité, sauf pour un jury une fois. J'avais un peu suivi le travail, mais quand j'y suis arrivé après en 1995, j'ai vu ce qui avait été fait, j'étais assez impressionné des exigences. Bon, c'était une très lourde machine, mais qui était très exigeante, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Mais bon, ça c'est une autre histoire. (Rires)

On va un peu revenir sur les deux films que vous avez réalisés pour la Société. Comment vous les situez dans votre carrière? Quelle place ont-ils? Quelle place cette expérience a-t-elle eu?

02:26:08:06

Ça serait bien si quelqu'un faisait un jour cette exégèse-là pour moi parce que je suis assez peu capable! (Rires) (...) Je suis peu capable de prendre cette distance, j'ai beaucoup de peine parce que j'ai une carrière un peu (...). Ça m'a frappé quand je me suis mis à raconter tout ça, c'est-à-dire que les choses s'enchaînent, je prends des options, je pense qu'à certains moments, j'ai rêvé de faire de la fiction, j'en ai fait un peu avec *Quatre d'entre elles* et après ça part dans le documentaire et j'y reste. C'était à la fois fortuit parce que c'est comme ça que ça se passe, mais c'est aussi que dans ces années 1970, dans une espèce de vision politique du monde, j'avais le sens que le documentaire avait plus d'importance que la fiction. Enfin, que dans le désert helvétique de l'expression cinématographique, je trouvais qu'il y avait justement un monde, des strates, des choses à communiquer des Suisses aux Suisses, disons-le comme ça, ou au reste du monde, sur ce pays et ces gens... Que le documentaire avait un peu la priorité parce que ça n'avait à peu près pas été fait. C'est vrai que dans la partie suisse alémanique, il y a une création de fiction jusqu'à la fin de la dernière guerre qui est tout à fait remarquable. La Suisse Romande est de toute façon inféodée à la culture française, donc il ne se passe pas grand-chose sur ce plan. Et on ne sait pas très bien, dans les années 1960, comment se développer du côté d'une fiction identifiée identitaire. Et le documentaire permet ça, sans

doute. Peut-être qu'on n'a pas encore une vision très universelle, même si, c'est vrai, je me disais que faire de la fiction, ce n'était pas être un cinéaste suisse faisant de la fiction, c'est toujours un peu bête du compte de ce vocable, mais, l'air de rien, on colle quand même au monde d'où on vient. **Antonioni**, c'est quand même italien. **Bergman**, c'est méchamment suédois et protestant. Donc on ne peut pas oublier ce genre de choses. Voilà, il y avait les priorités du documentaire pour moi. Peut-être qu'après, quand j'ai voulu un peu me reposer des questions de fiction, c'était un petit peu tard, j'avais un peu perdu le pied de l'étrier, ça devenait compliqué de présenter des projets et de les rendre crédibles et d'embarquer dans des choses plus faciles.

02:28:42:09

Alors, dans tout ça, qu'est-ce que ces films représentent? Pour être simple, je dirais que **Migola**, c'est vraiment un film d'apprentissage. Je n'ai pas fait d'école de cinéma, j'ai fait un peu l'assistant etc., mais pour triturer la matière, je crois que c'est ce qui (...) pouvait se passer de mieux. Et **Migola**, ça m'a permis ça. Finalement, c'est peut-être un peu prétentieux, mais je peux presque dire qu'en un film, quand on est dans ces conditions-là, on avance énormément. L'ennui, c'est qu'il faudrait en refaire un tout de suite dans les six mois et (alors?) qu'après, il faut attendre des années et, là, on s'épuise, c'est un peu bête. C'est ça **Migola**.

*Mais, dans votre filmographie, **Migola** n'est pas forcément présent.*

Pas forcément, non, parce que ce n'est pas... C'est pour ça que je dis que c'est un film d'apprentissage. Je n'ai pas de problèmes avec les films de commande, on fait presque toujours des films de commande, enfin d'une manière ou d'une autre, il y a des influences. Mais là, justement, le cadre était quand même tellement limitatif avec l'absence de son, avec des durées très faibles, les temps etc. Et moi, je débarquais là-dedans, c'était un peu normal. C'est pour ça que je dis que c'est un film d'apprentissage. C'est comme un exercice d'école que j'ai fait là, sur le tas. Alors c'est vrai que dans mes filmographies condensées, je ne le mets pas obligatoirement, d'une part parce que je me dis que ça ne dira rien à personne et si quelqu'un voulait aller le chercher, il aurait de la peine. Ça ne sera peut-être plus le cas avec votre travail, maintenant on trouve tout, c'est bien, mais c'est sans doute à un certain moment. Et moi, j'ai horreur de ces CV de 40 pages, j'en ai fait parce que je suis obligé pour me souvenir un peu des choses d'en avoir un, mais je ne le communique pas. Autrement, je fais plutôt des choses en une demi-page A4, si possible. C'est ça **Migola**, pour moi. Quand je revois les quelques images que j'ai vues aujourd'hui, je suis assez content quand même. Je me dis qu'il y a une rigueur, il y a un sens traditionnel du cinéma que je tiens là, d'emblée, au fond. C'est mieux que ce que j'ai réalisé dans **Quatre d'entre elles**. Je ne parle pas des "**Pluies de l'été**" parce que, là, on est dans l'intuitif total. Mais dans **Quatre d'entre elles**, il y a quand même déjà un certain nombre de prétentions, qui sont aussi de type sociologique, avec un mélange sur la fiction. C'est quand même extrêmement daté. Il y a des intentions et des envies de cinéma, mais elles ne sont pas très abouties, souvent, quand même. Dans **Migola**, puisque c'est très simple, il y a un langage simple et ce langage simple tient. Il me semble, enfin c'est ce que j'observais en trois minutes là.

02:31:46:12

Le Moulin Devey, c'est plus important. Je dirais que j'ai eu de la chance parce que... (...) Après coup, mais peu de temps après l'avoir fait, quand j'ai revu ce film, je l'aimais bien parce que je trouvais qu'il avait une relation au temps, il avait une façon de présenter le temps et c'est assez fondamental dans un travail comme ça. Je trouvais que ça avait vraiment à voir avec une écriture cinématographique vers laquelle j'aurais pu continuer à chercher, d'une certaine manière, à la fois une façon d'exposer les choses, de laisser suffisamment de trous

pour que le spectateur compose les interstices. Enfin, il y a le lieu, il y a le décor, il y a la famille, il y a le métier, il y a l'histoire, il y a tout ça. Et après, il y a le bouleversement du monde avec l'ouverture sur le monde bancaire. On va jusque-là, ça préfigure l'UBS et ses catastrophes, mais c'est juste un petit début. Il y a beaucoup! (Rires) Mais tout ça est posé dans une espèce de boîte un peu coincée, mais il me semble que ça marche. C'est pour ça que je dis que c'est un film que j'aime bien. Je trouve que c'est une forme de documentaire qui dépasse son seul sujet, d'une certaine manière, tout en étant très rigoureux sur le sujet parce que je pense..., c'est quand même mon credo, c'est-à-dire que quand on travaille avec des gens, ma première préoccupation, c'est de ne pas les trahir, de quelque façon que ce soit, c'est-à-dire en tronquant trop ce qu'ils sont ou ce qu'ils disent ou en les idéalisant. C'est pour ça que **Le Moulin Develey**, c'est peut-être mon premier film important. Il y a deux films en parallèle à cette époque, il y en a un autre qui s'appelle **Marie Besson** (1974) qui est un court-métrage de fiction, mais fait sur des photographies anciennes de tout un fonds. (...) C'est un film que j'aime énormément, mais c'est un film de 40 minutes, c'est un film un peu étrange. Ça devait être un court-métrage, mais il a dépassé le court parce que ce n'était pas possible. C'est un peu bête, ça aurait dû être un long (métrage) au final, ça aurait été beaucoup plus intéressant, mais il n'y avait ni les moyens, ni le temps. C'est un film que j'aime beaucoup parce que c'est une recherche sur l'image inanimée au cinéma, c'est-à-dire, c'est quoi l'intérêt du cinéma? Ce n'est pas que ça bouge dans les images, au fond, ce qui compte..., le cinéma, pour moi, c'est le temps qu'on passe devant du temps animé, quelle que soit la manière dont on le fait bouger.

(...) (Interruption)

02:35:02:03

TAPE 3_5-2

02:35:02:05 à 03:00:23:18

(Salle de conférence)
(ZOOM IN. GROS PLAN)

*En même temps pratiquement que **Le Moulin Develey**, vous avez réalisé un film expérimental, **C'était un dimanche en automne** (1970). (ZOOM OUT. GROS PLAN POITRINE)*

Oui, c'est un peu tout en même temps ça.

*C'est un peu dans la même direction que **Marie Besson**. (LEGER MOUVEMENT GAUCHE)*

C'est encore différent, mais...

Avec des images fixes... (ZOOM OUT)

C'est peut-être la même direction. Tout ça était relativement expérimental. Le mot fait peut-être plus sens aujourd'hui. Mais, expérimenter, oui, essayer de chercher des formes d'expression qui ne soient pas celles (qui sont) toujours majoritaires. Ça s'est passé comme **Marie Besson**. Bon, **C'était un dimanche en automne**, c'est plus un truc..., c'est une idée et après, c'est de dire: comment on fait pour réaliser cette idée? C'est un film sympathique de dix minutes. Aujourd'hui, évidemment avec les manipulations d'images, c'est purement

historique, d'une certaine manière. Tandis que dans (...) **Marie Besson**, il y a quand même une relation à une histoire, à la photographie, à une réflexion sur l'image. Et il y a une réflexion sur le cinéma, parce que ce qui m'a beaucoup amusé dans **Marie Besson**, c'est de réussir à raconter l'histoire d'une jeune en montant je ne sais plus combien, 150 à 250 photos de jeunes femmes différentes. C'est-à-dire qu'il n'y a jamais deux fois la même personne dans ces photos et je ne raconte l'histoire que d'une personne. Je focalise toujours sur une personne au milieu de gens. Et j'ai eu des questions à la fin de gens qui me (demandent) comment j'ai trouvé cette personne et les photos. Parce que les spectateurs ont, la plupart du temps, assimilé l'identité du personnage aux multiples représentations qu'il y a dans le film. Ça me fascinait d'inventer des machins comme ça (...). J'aurais voulu continuer comme ça, mais l'expérimentation, ce n'est pas...

*C'est intéressant. On va peut-être revenir à **Migola**. (Rires) Le tournage était très court, vous n'étiez pas allé avant en préparation. (LEGER ZOOM IN) Comment avez-vous procédé par rapport à l'observation du travail, de Migola, le découpage? Avez-vous pris des notes, avez-vous écrit un scénario très précis (...)?*

02:38:05:19

Je pense que les premières consignes générales sur ce type de travail, à part ce que demandait **Hugger**, je pense que c'est quand même **Yves Yersin** qui a dû m'apprendre ces choses. D'abord parce que j'ai vu des éléments de ses films qu'il faisait à l'époque (...), je voyais bien comment il faisait les choses et je voyais bien ce qui était important, comment il fallait décortiquer. Et par rapport au cinéma, c'est vrai que les questions d'espace, les questions d'ellipse dans le temps, faire comprendre et faire ressentir parfois aussi les durées ou les espaces, les échelles des objets, tout ça. Et savoir qu'il fallait restituer au maximum un processus de façon à ce que tous les éléments matériels de ce processus soient filmés et qu'on en comprenne la mécanique. Je pense que ça, ça vient au départ de **Yersin**. À partir de là, le premier travail... Scénario, c'est un grand mot. Je pense que c'est un découpage. Je me dis que si on a passé trois jours et demi là-bas, ça me paraît au jour d'aujourd'hui assez effarant. Je pense qu'il y a eu une journée de repérage, une journée à suivre toute l'équipe – enfin on était trois, c'est vite vu – à faire travailler, à comprendre comment ça marchait, à voir les lieux, à ce qu'il nous montre les choses. Je vois assez ça, la journée se passe comme ça et le soir, on écrit le découpage jusqu'au lendemain matin. Et le lendemain matin, on tourne. Ce n'est certainement pas plus compliqué que ça.

*Et en faisant répéter les gestes à **Migola**...*

02:40:15:18

De toute façon..., un artisan, il faut d'abord lui demander... C'est ça qui est bien, c'est qu'il n'y a pas besoin de beaucoup de mots, il faut lui dire: qu'est-ce que vous faites? Comment vous faites d'habitude? Vous allez faire un pot, ça se passe comment? Alors après, même dans les préparations, il faut... C'est vrai que les gens qui ont une vie dans les choses, il y en a qui ont de la peine à synthétiser, alors ils partent du petit détail, ils en font des tonnes, ça dure des heures, il faut dire: non, attendez! Alors des fois, on reprend le truc par l'autre bout: le pot est comme ça, ça vient comment? On remonte les mécanismes. Et c'est que souvent, il montre. J'ai un peu des souvenirs comme ça avec **Migola**, c'est-à-dire qu'il est un concret absolu, donc je pense qu'il se mettait et qu'il allait commencer à travailler, et il fallait lui dire: non, arrêtez! Aujourd'hui, on ne filme pas, donc montrez-moi juste comment vous allez faire. Ne creusez pas parce ce qui si vous commencez à creuser, ça va se voir! Des trucs de ce genre. Ça a pu se passer comme ça. Et après, effectivement, au moment du tournage, avec un découpage précis en fonction des positions de caméra, c'est-à-dire en ayant développé... Maintenant, en ayant

revu un tout petit peu les éléments, il y a l'histoire de l'extraction du bloc. Ça, c'est du pur cinéma parce que son bloc est déjà préparé, je pense même qu'il est déjà préparé tout autour parce que ça prend des heures, donc on ne va pas l'attendre pendant une journée à ce qu'il prépare. Donc, il a déjà son bloc, mais nous, on va tourner l'extraction d'un autre bloc qui ressemble à celui-ci. Donc, c'est tout à fait du cinéma. Je pense que ce n'était pas prévu au départ ça. Le mandat, c'était de voir le travail du potier. Mais quand j'ai vu l'endroit, je me suis dit: ça, ça permet de voir le décor, le lieu. Une fois qu'on a ce découpage... Non, je voulais dire un truc, c'est qu'il y a souvent, dans ce travaux-là, un certain nombre d'étapes. D'abord, il y a des étapes qui sont répétitives. Mais il faut comprendre la répétition pour arriver à la fin d'une étape, pour faire la suivante.

02:42:35:24

Donc, un peu une idée que j'ai utilisée dans *Migola* et que j'ai encore développée dans *Le Moulin Develey*, c'est d'essayer de trouver un mode de narration pour chacune des étapes qui est différente de l'autre, enfin qui permet de progresser parce que..., je ne sais pas, le moment où *Migola* fixe sa pierre, où ensuite, il commence à creuser, etc., c'est une opération. Mais pour le pot suivant, il doit refaire exactement la même chose, c'est-à-dire qu'il doit fixer à nouveau, etc. Alors, on ellipse sur ces choses-là et on arrive jusqu'au bout. Mais si on voulait montrer justement, je ne sais pas si c'est un bon exemple, mais (si) on voulait montrer un peu plus la précision sur l'objet, j'aurais choisi que le développement de son travail, je le montrerais d'un autre angle, en reprenant un autre moment, étant entendu qu'on a déjà compris que certaines choses se sont passées. Ce sont ces constructions-là. Mais effectivement, c'est un découpage qui est très minutieux parce que quand on a fixé la caméra au-dessus du tour, que le caméraman est agrippé à une poutre et qu'il a l'œil dans l'oeilleton (LEGER ZOOM OUT) et qu'il va faire les plans là, on fait tous les plans qui sont nécessaires ici. Donc on a le gros pot quand on commence, après on se dit: au troisième (pot), pour monter une étape, on va aussi faire un plan depuis là, mais plus serré, donc on va faire celui-ci. Donc c'est *Migola* qui est un vrai acteur, c'est la même chose après avec le meunier (*Develey*). (...) On lui dit: maintenant, vous arrêtez ça! Il prend la deuxième série de pots, il en est au troisième puisqu'on a fait des séries comme ça. Puis il met celui-ci et on filme ça, etc. Donc, les positions de caméra sont comme dans le cinéma traditionnel, elles priment, positions de caméra et donc dispositif d'éclairage parce que si chaque fois on doit se bouger, on ne s'en sort jamais. Voilà la façon de fabriquer. Après, à partir de là, oui, l'artisan répète inlassablement les trucs, il les fait des tas de fois.

02:44:55:01

J'ai souvent raconté ça dans des présentations du film et les gens sont des fois un peu choqués. Mais, justement, ces artisans ont ça tellement dans le sang et ils l'ont tellement intégré qu'ils répètent les choses au millimètre et même, ils les aménagent. Si on se dit: là, attention, allez-y un peu plus vite ou mettez l'objet dans cet angle-là, ça sera meilleur!, ils le comprennent parfaitement, sans qu'on ait à trop tricher sur leurs propres bien-être et façon. Je trouvais que c'était un très bon exercice aussi pour la fiction parce que... C'est savoir jusqu'où on peut aller dans la direction, dans la transformation du réel sans gêner la personne, des choses comme ça. Et en étant comparses, c'est-à-dire que justement, au bout d'un moment, la personne comprend qu'elle est actrice de ça, qu'elle n'est pas juste observée. Elle participe à l'objet. Ça, ça demande souvent quand même pas mal d'explications, de dire: non!, faites ça comme ça, oui, mais si on le filme de cette manière-là, personne ne va rien voir, on ne va pas comprendre. Et ils se mettent en place.

Et le montage? Quelle place? Comment avez-vous procédé?

02:46:19:12

Avec si peu de matière... Pour **Migola**, j'ai le souvenir que le montage était assez simple, qu'il y avait intérêt de ne pas trop se tromper, c'est-à-dire qu'effectivement, le découpage offre après une structure à la fois esthétique et temporelle qui fonctionne. Ça s'est relativement bien passé, je crois. Ça ne va pas beaucoup plus loin que le bout à bout, et ensuite, la mise en place du rythme. Mais dans un film comme **Migola**, le rythme, ma fois..., il faut que les opérations soient vues, qu'elles aillent jusqu'au bout. Après, avec le son et **Le Moulin Develey**, c'est plus délicat.

*Avez-vous fortement ressenti la contrainte de ne pas avoir de son dans **Migola**? c'était une grosse frustration?*

Oui, ça, ça m'a frappé très vite. Il me semble qu'on en parlait déjà avant avec **Yersin**. Mais, bon, je crois que les choses que j'avais vues..., **La Tannerie de la Sarraz**, bien sûr il y a des gens, il y a des cuves, ça fait "flap flap, flap", il y a de l'eau..., mais je pense que, des fois, on peut se contenter du muet. Si on filme les gens qui fabriquent des clous sur des enclumes, ça tape, le son n'est pas impressionnant, d'importance expressive. Tandis que là, **Migola**... Je n'y connaissais rien, donc quand je suis arrivé là et que j'ai justement perçu tous ces bruits différents, de l'instrument de métal sur la pierre, quand il attaque, quand il est dedans, quand il sent que ça va commencer à casser, tous ces bruits sont différents. L'arrivée de l'eau aussi, comme pour un moulin, il faut vraiment sentir le bruit du ruisseau, il doit être à un certain niveau et pas à un autre pour que la vitesse soit juste. Je ne veux pas dire qu'on comprend tout ça si on filme avec le son, mais le fait de s'en préoccuper permet de rajouter une perception. C'est ce que j'ai dû, j'imagine, argumenter un peu (...) auprès de **Hugger**, pour lui dire, après coup, pour **Le Moulin**, que c'était fondamental. Il disait: ce n'est pas important, je veux voir les gestes, je veux voir les objets, c'est ça qui va disparaître. J'ai dit: les sons aussi vont disparaître! Et vous avez des chansons qui disent: le tic-tac du moulin, c'est quoi le tic-tac du moulin? Moi-même, je ne savais pas ce que c'était. Quand j'étais enfant, je me disais: le tic-tac du moulin, il y a une horloge dans un moulin. Il y a des chansons qui racontent ça. Et ce n'est pas ça du tout, le tic-tac du moulin, c'est qu'il y a un système sur l'axe, en dessous de ce qu'on appelle la trémie, où arrive le grain. C'est un système avec une sorte de came, c'est-à-dire des petits bâtonnets qui heurtent la trémie de façon à ce que la trémie soit secouée régulièrement pour que tombe des petites poignées de grains les unes après les autres. Parce que si vous faites une inclinaison de la trémie trop grande, vous avez tout le grain qui tombe d'un coup, ça bourre, le moulin se bloque. Et si ça tombe trop lentement ou trop irrégulièrement, vous avez une mauvaise mouture, elle est très irrégulière aussi. Donc, le tic-tac, c'est ça, c'est cet objet qui tourne et qui fait "clac, clac, clac, clac", c'est un rythme d'horloge. Je disais à **Hugger**: vous le savez ça, vous l'avez étudié, vous l'avez lu, mais les gens qui vont voir le film ignorent totalement que ça, c'est aussi important que l'objet lui-même.

02:50:07:12

Chez **Migola**, ça m'est apparu clair que, aussi bien sur un plan ethnographique, il fallait ce son, et, au plan de l'expression... Il y avait les bruits et je me disais: ces gens, il faut les entendre. Le meunier (**Develey**), on pouvait l'enregistrer des heures, il était magnifique, c'était quelqu'un d'intelligent. Et **Migola**, je pense aussi. Mon souvenir, c'est comme il racontait les choses, bon, c'était un patois haut..., du val de Sondrio (?)...

De l'italien... (? incompréhensible)

Pas tout à fait de l'italien. Quand on parlait après en italien, c'était autre chose. Donc oui, frustration expressive, c'est sûr. Mais bon, frustration..., à ce moment-là, faire des choses et

pouvoir les développer, c'était déjà bien. Donc, arriver à proposer ce plus-là, je trouvais que ça valait le coup.

*Vous les aviez dédommagés, **Migola** et le meunier **Develey**? (...)* (Rires) (ZOOM IN. GROS PLAN)

02:51:18:03

Je pense que ça, ça ne m'incombait pas. J'avais à charge d'organiser le tournage. En tout cas, sur **Migola**, je ne me suis occupé de rien parce que c'est **Lurati** qui faisait ça. Je suis presque sûr qu'on ne dédommageait pas. Alors, est-ce qu'on a acheté des pots? C'est bien possible. Sur le meunier? Non, je suis presque sûr qu'on ne l'a pas dédommagé, de mon côté. Là, j'étais quand même plus en face, dans la production puisque j'étais coproducteur de l'opération, même un peu le producteur exécutif. Je ne pense pas que je l'ai dédommagé. (...) J'ai presque envie de dire que je suis sûr qu'il aurait refusé. Il y avait fierté à dire: il n'en est pas question. Et c'est quelqu'un qui était presque à la retraite. Je suis presque aussi sûr qu'à l'époque (...) ces questions ne se posaient pas. On allait voir les gens en disant: est-ce que (vous êtes) d'accord d'être filmé? Et quant à leur manque à gagner, il me semble que ces préoccupations dans le documentaire sont venues plus tard. Il y a quelque chose?

Je retrouve là un devis... (MOUVEMENT CAMERA VERS LE DOCUMENT SUR LA TABLE, MAINS de Pierrine et de Champion)

Oui c'est moi. (...) Compensation artisan, 200 francs. (ZOOM IN. GROS PLAN sur MAIN de Champion et feuille) (...) C'est (**Migola**). Voilà, on a compensé quand même. C'est très léger. Par rapport au budget, c'est un 10% du budget, c'est quand même considérable, on va dire! (GROS PLAN MAINS) (Rires) Je ne me souvenais vraiment pas de ça. Vous avez aussi le budget du **Moulin Develey**? Vous avez de meilleures archives que moi! (Rires) (MOUVEMENT CAMERA, GROS PLAN SUR LA FEUILLE)

Oui, le budget final. Le devis était moins élevé. (GROS PLAN FEUILLE ET MAINS)

(...) (MOUVEMENT CAMERA. GROS PLAN VISAGE) (...) (MOUVEMENT CAMERA, RETOUR VERS FEUILLE ET MAINS)

02:54:14:17

Là, il n'y a pas. Mais comme ce n'est qu'une partie puisque... Au fond, le budget total est de 22'000 francs. (...) (MOUVEMENT CAMERA. GROS PLAN VISAGE) (Champion regarde le budget) (...) Meunier, 350 francs. Oui, il y avait un petit dédommagement. J'ai oublié! (...) Donc on s'en préoccupait, c'est quand même pas mal. (LEGER ZOOM OUT. GROS PLAN VISAGE)

(...)

*Rappelez-moi l'origine du projet du Meunier Develey. Ce n'était pas **Hugger**...*

02:55:33:15

Oui. **Paul Hugger** avait une très grande connaissance du Jura en général puisque je crois qu'il l'arpentait en long et en large. J'ai le souvenir qu'il faisait ses promenades dans le Jura. Et surtout le Jura vaudois puisqu'il a, après, édité un livre sur le Jura vaudois. Il avait une très grande connaissance des lieux, donc c'est lui qui avait découvert ce moulin, j'en suis sûr. Il me semble que c'était à peu près le dernier moulin en activité à cette époque, dans cette région-là

de Romandie. Il y avait les moulins de la Roche (du Col des Roches) dans le canton de Neuchâtel, mais je crois qu'ils ne fonctionnaient plus. C'est **Hugger** qui m'a proposé ça. Après l'opération "Pietra ollare" (**Migola**), ça marchait, il s'est dit: on peut y aller.

*On regardait le budget avant. À la base, le budget prévu était très bas. (ZOOM OUT)
Hugger avait récolté environ 3500 francs des (sociétés de) meuniers avec beaucoup de peine. Finalement, la **Société des Traditions populaires** pouvait donner 7500 francs. Vous deviez vous contenter de cette somme. Et vous avez décidé de faire un film sonore. Vous pouvez me dire comment ça s'est passé, vous étiez sur un autre film...*

02:57:18:23

Je pense qu'au départ, je savais que les budgets de **Hugger** étaient plutôt de 2000 à 4000 francs au maximum, puisque pour lui, c'était enregistrer des images, donc ça devait coûter le prix de la pellicule et le fait d'aller deux trois jours à deux personnes. Donc c'était évident que si on se mettait à travailler du son et qu'on profitait du son pas seulement pour avoir une bande sonore annexe, mais pour en faire un petit peu plus, c'est-à-dire justement la parole de la personne, utiliser le son pour que l'ensemble d'un contexte se perçoive, c'est clair que ça prenait plus de temps de tournage, que c'était une structure un petit peu plus lourde, il y avait de toute façon une personne de plus. Donc je savais que ça allait coûter plus cher, ça c'est sûr. Mais j'avais à cœur de lui prouver que ça valait le coup. Depuis mon retour en Suisse, après Paris, depuis **Quatre d'entre elles** au fond, jusqu'aux années 1995, je n'ai pas cessé de vivre uniquement du travail du cinéma, mais en cherchant des boulots de commande, en cherchant des petits travaux publicitaires, des choses comme ça, ou en les obtenant. Et donc, à ce moment-là, ça se passait et il y avait deux ou trois choses de ce genre que je faisais. Donc, je n'avais pas trop d'inquiétude sur la capacité d'essayer de trouver cette production. Parce que lui, au plan institutionnel, il avait essayé sur des plans étatiques, je me souviens des demandes au canton de Vaud qui ne lui ont jamais répondu, l'archéologue cantonal ne lui a jamais répondu. Les institutions d'Etat s'en fichaient totalement de ce genre de choses, ils s'en foutaient totalement de leur patrimoine. Donc, il n'y avait pas de mouvement là-dessus. À part ça, avoir des subventionnements à la Confédération pour des projets, je ne sais plus, mais je ne crois pas avoir introduit ce genre de choses. Et je ne sais même pas si on pouvait le faire. Il me semble qu'il n'y avait encore que les primes à l'époque.

***Migola** a été financé par le **Fonds National**.*

Oui, mais sur le plan scientifique. Je pense que sur le plan de l'aide au cinéma, je ne pense pas qu'il y avait des possibilités d'avoir... On pouvait avoir une prime à la fin si le film était reconnu. On rêvait tous, on se disait: on va faire le film, ça sera suffisamment bien, on va le montrer et après, on obtiendra les 10'000 francs qu'il faut. Je ne sais même plus si je l'ai eue cette prime à la qualité?

*Vous avez eu une prime de 20'000 francs pour **Le Moulin Develey**.*

Voilà, cadeau. J'ai pu à la fois éponger mes dettes et couvrir..., c'est très bien. (...)

(Interruption) (Fin bande 3_5)

03:00:23:18

TAPE 4_5

03:00:24:24 à 04:02:29:06

(Salle de conférence)

(Discussion en cours sur l'archéologue cantonal. Pierrine dit qu'il devait s'appeler Bonnard car il y a des lettres de Hugger à son adresse dans les archives.) (GROS PLAN MAINS)

(...) Je ne me souviens pas de ce nom. Il a finalement refusé, d'accord. Je sais que pendant longtemps, il n'y avait même pas de réponse. C'est pour ça que ça a duré beaucoup de temps. (...) Et à la fin. Il y a eu refus. (MOUVEMENT CAMERA. ZOOM OUT) Je me souviens qu'à l'été, quand on avait visité ça, ou au printemps même, on s'attendait à pouvoir tourner dans l'année, avant que ce soit fini. Après, ça s'est éternisé. Après, je ne sais plus. C'est 1971?

Le tournage date de février 1971. (ZOOM IN. GROS PLAN POITRINE)

(...) Donc je pense qu'il avait arrêté juste à la fin de l'année (1970) ou peut-être novembre.

Et donc, vous avez investi (?) dans le matériel du son et l'équipe?

03:01:42:13

On peut dire ça comme ça, mais comme j'avais vraiment à cœur de prouver que ça avait un sens. Dans mes repérages, j'avais beaucoup aimé ce lieu, j'avais beaucoup aimé ce meunier, cette personne, sa famille. C'est toujours comme ça au cinéma, vous rencontrez les gens trois jours et vous avez l'impression de les avoir toujours connus parce que vous entrez quand même dans des... En deux trois jours de discussion, on sait tout de ses trois générations d'aïeux, pourquoi il en est là, ce qu'il fait, on mange avec la famille. J'aimais beaucoup cette situation et je trouvais qu'il y avait la matière (...) de vraiment faire un bon travail. Donc j'ai investi là-dedans, au fond comme ça, sans trop y réfléchir, mais disant oui. Je faisais des travaux publicitaires ou des boulots de commande, je ne sais plus lesquels, mais il me semble qu'à ce moment-là, justement à Bâle avec **GGK** qui est une grosse agence... Mais là aussi, c'est peut-être par **Yersin**, je crois qu'il faisait des pubs et qu'un jour, il m'en a refilé quelques-unes. Là, c'était mirifique. La publicité, vous gagnez en un jour ce qu'il faut gagner en deux mois habituellement. C'était un peu le genre. Il me semble même que, justement, j'avais dû constituer l'équipe de tournage et c'était les mêmes. Ça devait être **Henri (Rossier)**, Riquet, c'était son sobriquet.

*Il y avait **Henri Rossier**.*

Henri Rossier, oui. (LEGER ZOOM OUT)

*Et **Roger Tanner**.*

Roger Tanner. Et **Denise Buchilly**. Il me semble que j'ai travaillé sur un ou deux spots à Bâle avec ces mêmes personnes. Je suis presque sûr.

*Vous aviez déjà travaillé avec **Henri Rossier** sur "**Yvon Yvonne**".*

Oui. Il me semble que j'avais constitué cette équipe pour travailler en partie sur les spots. Et on a un peu convenu qu'on allait continuer. Au fond, l'argent que je gagnais sur la pub – c'est un peu comme ça je pense – je l'ai mis dans une semaine de tournage, sans que ça ne pose de problèmes parce que les liquidités, je les avais pour payer ça parce qu'à l'époque, on ne pouvait pas se mettre des milliers de francs comme ça. C'est comme ça que ça s'est passé et avec, c'est vrai, le rêve de se dire: à la fin, j'aurai une prime, donc tout ça sera payé. **Quatre d'entre elles**, j'avais déjà été le producteur de ma partie, donc je savais un peu comment il fallait gérer ça. Et là, c'est un peu le même ordre de grandeur. (...) On était quoi? **Milos (-Films)** ou **Nemo Film**?

C'est Nemo Film.

03:04:48:15

Oui, mais il me semble que ça a pris le nom **Nemo Film**, mais que ça s'est engagé déjà...

J'ai un contrat là, entre la Société des traditions populaires et Nemo Film... (Caméra bouge)

Ce que je veux dire aussi, c'est qu'il y avait encore les anciens éléments de la structure **Milos-Films**, avec la table de montage, avec ces éléments-là. Oui, parce que ça, j'ai dû monter ce film sur notre table de montage ici, à Lausanne. Voilà, l'idée de l'investissement, c'était que je croyais à ce documentaire comme dépassant (LEGERES PERTURBATIONS DU SON) la simple commande d'**Hugger** et je croyais à l'intérêt de faire ça. D'ailleurs, j'ai eu raison parce que... J'ai eu raison, c'est-à-dire que je suis content du film! Mais en plus de ça, ce film a été acheté par la télévision, donc il est passé en télévision. Et c'est cette vision du film par des gens de la télévision qui fait qu'après, j'ai travaillé à la télévision comme *freelance*, alors que c'était très difficile d'être agréé à la télévision. Ce film a été une carte de visite. Donc tout ça s'est un peu enchaîné.

Et quel matériel, son, éclairage, caméra? (Caméra bouge)

03:06:02:06

À l'époque, il n'y avait pas un choix gigantesque. C'est l'**Eclair Coutant** habituel, mais la standard, la grosse parce qu'après, **Eclair** a fabriqué une mini caméra très mobile, très agréable. (...) Peut-être un peu plus de mandarines, je ne sais pas combien. Là, pas besoin de groupe électrogène parce qu'on en a en Suisse et qu'il y a de l'électricité, et on est dans une exploitation... Bon, ce n'est pas le moulin qui prenait l'électricité et ce n'est pas la roue à aube qui nous fournissait l'énergie, mais il y avait une écurie, les machines à traire, il me semble (...), non, ils travaient à la main? Dans le film, ils traient à la main. Il me semble qu'ils avaient peu de vaches, ils travaient à la main. Mais il y avait suffisamment de force pour pouvoir éclairer, ce n'était pas un problème. Voilà. Et à l'époque, l'éternel **Nagra** pour (...) le son. **Roger Tanner** étant un technicien un peu polyvalent qui avait fait des tas de choses au cinéma, télévision, etc. Disparu de la circulation, je ne sais pas.

Avant de filmer (ZOOM IN. GROS PLAN VISAGE), vous étiez allé plusieurs fois visiter le meunier. (LEGER ZOOM OUT) Et vous aviez enregistré beaucoup de choses.

03:07:31:07

Oui. Je ne suis pas sûr que j'en ai enregistré beaucoup, mais j'en ai enregistré. Je pense que, en tout cas, sur une journée ou une soirée, l'ensemble des choses qu'il m'a raconté, je l'ai enregistré. J'avais un **Nagra** avec moi et j'ai enregistré ça. D'abord parce que ça m'était utile pour réfléchir à la construction du film, je pense, parce que, quand même, ça paraît tout

simple quand on voit, mais ces mécaniques dont on n'a plus connaissance... , quand on déboule, on se dit: c'est quoi, comment ça marche? Ce n'est pas si aisé que ça. Et souvent quand même, les gens qui travaillent depuis des décennies sur leur boulot, ils ne vous expliquent pas les choses d'une façon fondamentale, ils vous les expliquent par des bouts où il faut des fois avoir un sens de la déduction assez important. Alors, j'avais cette raison-là. Et l'autre chose, je pense que j'avais déjà pensé qu'il y aurait des éléments qui me seraient utiles effectivement pour des voix *off* pour le film, tout en sachant que c'est des fois difficile de faire répéter aux gens des propos qu'ils nous ont déjà donnés 3, 4, 5 fois. Ils ont l'impression qu'on les prend pour des idiots: mais, je vous ai déjà dit... Même s'ils n'ont pas l'impression, ça se sent dans la façon de faire, donc j'avais cette préoccupation-là. Donc à partir de là, oui, je dis que j'y suis monté deux fois ou peut-être trois fois au maximum.

Et le tournage était intensif? Vous étiez là de tôt le matin à tard le soir? Comment s'est passé cette semaine de tournage?

03:09:23:21

J'ai un souvenir assez normal, mais je veux dire le souvenir normal d'un tournage artisanal, il est plus proche des 12 heures que des 6 (heures), surtout quand on est une petite équipe et qu'on est là pour ça. C'est un peu de ce genre-là. Oui, c'était intensif. (...) (Un téléphone sonne. Brève interruption) Bien sûr que c'était intensif parce qu'il y avait un découpage très minutieux. **Migola**, c'est un personnage tout seul avec une petite roue à aube, avec un petit (...?), avec une petite machine, il gère tout. Le moulin, c'est quand même un truc beaucoup plus gros, donc, pour pouvoir le démonter, aller faire le travail sur (...) les meules, etc., ça demandait quand même d'y réfléchir à deux fois avant de démonter, remonter tout ça. Il y avait les étages, ça se jouait sur trois niveaux, plus l'écurie à l'intérieur. (...)

(Intervention incompréhensible de Pierrine) Il y a trois niveau effectivement, il y a la mécanique, il y a le moulin et il y a l'endroit où, normalement, on stockait le grain. (LEGER MOUVEMENT CAMERA VERS LA DROITE) Donc, c'est un vrai découpage de cinéma donc il fallait bien organiser et travailler toute la journée. Et j'avais le projet, justement, de m'approcher de la famille, mais évidemment, je ne leur ai rien dit de ça parce que le propos de **Paul Hugger** avait toujours été de dire: on s'intéresse à votre métier, on veut venir filmer ça. Et les gens, dans les campagnes (...), sont souvent assez timides, modestes, etc. Aujourd'hui, ça changerait, mais à l'époque, la télévision n'était pas tous les trois jours dans les chaumières, donc pas la même approche. Et surtout, je n'avais pas envie d'un effet de représentation, donc je m'étais dit que, petit à petit, j'avancerais comme ça un peu dans cette famille pour filmer des choses. Je pense que j'avais assez vite dit: j'aimerais voir la famille et, par exemple, l'écurie. Mais j'ai aussi le souvenir que j'avais dû un peu négocier ça parce que cette écurie était quand même petite (LEGER MOUVEMENT CAMERA VERS LA DROITE), elle n'était pas très moderne, ils n'avaient pas trop envie de la montrer. Mais bon, ça, c'est de la négociation comme il y avait les deux fils et que je disais: il y en a un qui fait ça et l'autre qui conduit un camion, on va montrer les deux... Voilà, on négociait ça. Mais...

Mais la scène où ils mangent dans la cuisine (ZOOM OUT. Micro légèrement visible dans le cadre, sur la gauche), la famille, les deux fils, la femme...

03:12:14:08

Oui, ça c'est justement le genre de trucs qui se fait sur la longueur, c'est-à-dire que je pense qu'ils nous ont invités une fois à manger. Moi, j'avais déjà mangé chez eux quand j'étais venu

en repérage, je m'étais déjà dit que j'aimerais assez entendre ces gens. Il y avait cette histoire du plan fixe de deux ou trois minutes où il n'y a pas d'intervention, ils disent ce qu'ils peuvent et ce qu'ils veulent. Je pense que j'avais déjà ça derrière la tête depuis un moment, mais là, la timidité de la femme faisait qu'il fallait que j'aïlle doucement. Donc ça s'est passé assez tard sur le tournage. Je crois qu'un jour, j'ai dû leur dire: maintenant, on vous a vus tous... Puisque j'avais filmé... – ça, je pense que c'était compréhensible – la chambre, le salon où les deux discutent (LEGER MOUVEMENT CAMERA VERS LA DROITE. Le micro n'est plus dans le cadre), parce que là, il y avait une relation au moulin puisqu'on entendait le bruit du moulin depuis le salon, ça c'était compréhensible. Alors, justement, après je suis arrivé en disant: maintenant j'aimerais vous voir tous ensemble. Qu'est-ce qu'il y aurait de mieux? Vous êtes tous autour de la table... Alors il a fallu convaincre qu'on n'y soit pas parce qu'ils disaient: d'accord, mais vous mangez avec nous. Pour eux, c'était l'hospitalité normale qu'on mange tous avec eux, mais on a dit: mais non! On ne peut pas manger avec vous si on filme! C'est venu doucement et c'est venu relativement aisément. Mais c'est vrai que ça, c'était un peu prévu dans mon scénario, mais (...) je ne savais pas exactement ce que j'obtiendrais là-dessus.

Et le fait que ça se passe en hiver? Les circonstances ont fait que le tournage s'est déroulé en hiver, en février, ou était-ce un choix délibéré?

03:14:10:05

Non, ce n'était pas un choix ça. Je crois justement que c'est venu déjà (du fait) qu'on n'a pas pu le faire avant pour une raison financière. Et j'ai bien l'impression que j'ai dû recevoir une fois un téléphone d'**Hugger** disant: écoutez, maintenant il faudrait qu'on y aille parce que... Je crois qu'il y avait un projet de démanteler le moulin.

Il a été démantelé...

Oui, il a été démantelé d'ailleurs peu de temps après. Oui, je crois que c'était ça. Il a dû nous dire... Parce qu'il voulait agrandir l'écurie ou la maison parce que le fils avait repris l'exploitation. De toute façon, les parents n'habitaient plus là déjà (...). Oui, je pense que c'est ça qui a été déterminant de dire: il faut le faire (...) avant mars ou avril, il fallait finir ça. Peut-être même dans les une ou deux semaines qui suivaient parce qu'il y a, dans la conversation à table, un moment où un des fils dit: pour tes planches qu'il faut que je débarrasse. Au fond, ça parle du démantèlement du moulin. Mais le père qui comprend bien parce que je lui avais dit: vous ne parlez pas du tournage, ça n'a rien à voir avec nos (vos?) histoires, vous, vous êtes un meunier...! (...) Le père a tout de suite repris: ah oui, les vieilles planches... Alors que le fils disait: le moulin qu'on va démolir... Si le père ne l'avait pas repris, le fils continuait, donc on était dans ce genre d'histoires. Donc ça, c'est la raison. À part ça, quand je vois le film, je suis très content parce que, en noir et blanc, je trouve que ce paysage d'hiver a quelque chose de beaucoup plus fort...

C'est très beau.

... que les pâturages du Jura... En vert, les pâturages du Jura, c'est assez beau, mais plus doux. Alors que là, on est dans une histoire plus tendue et je ne pouvais pas rêver mieux que d'avoir cette neige. (Le meunier) qui avance pour aller ouvrir son écluse...

Avec son chien...

... avec son chien. Je suis très content. La neige correspond bien aussi à cette région.

Et le montage, selon le papier du budget, c'était 20 jours. Vous l'avez réalisé vous-même.

03:16:35:08

Oui. La plupart des films, (quand) j'ai fait des documentaires, j'ai fait les montages. D'abord, j'aimais bien et aussi, c'était économique, c'est-à-dire..., sachant que je savais le faire, autant le faire. Des fois, c'est d'avoir quelqu'un d'autre qui vous fasse les trucs parce que ça permet d'avoir un regard différent, d'approfondir des idées ou d'en trouver d'autres. Mais là quand même, là aussi on est dans une économie... Ce n'est pas tourné monté, mais quand même, il y a très peu de latitude pour modifier les choses. Même si on se plante, on se dit: la séquence manque un peu de quelque chose, mais ma fois, elle est comme ça. De se dire qu'on va permuter ailleurs, je ne vois pas comment on aurait pu le faire. Est-ce que ça a été 20 jours? Ça me surprendrait parce que là, je pense que c'était décent dans le budget. Ça me paraît peu de jours, 20 jours. Surtout qu'avec le son, c'est un brin plus compliqué, enfin à peine...

*C'est plus complexe que **Migola**...*

Oui.

Vous n'avez pas remonté (?), vous aviez déjà un découpage assez précis (Caméra bouge) durant le tournage...

Oui bien sûr. Le découpage était très clair. (ZOOM IN. GROS PLAN POITRINE) maintenant, là, il y avait vraiment un scénario parce que la façon d'introduire le sujet, de présenter le lieu, j'ai quand même le sentiment que c'était écrit, ça. D'abord, bien sûr, je savais la situation du meunier finissant dans sa banque. C'est clair que c'était à la fin, ça. Je réfléchis, mais je ne vois pas comment ça aurait pu être construit différemment (...). Ce dont je ne peux pas tout à fait être sûr, c'est si, en préparation, j'avais déjà pu faire un scénario précisant chacune des situations périphériques. Ça, c'est très difficile. Autour de la mécanique du moulin, bien sûr. (LEGERS MOUVEMENTS CAMERA ET RECADRAGES FREQUENTS durant ce passage) Après, où ça s'articule, il peut y avoir des petits changements, c'est vrai. Là, c'est typique, il doit retourner plusieurs fois à l'écluse tirer l'eau pour la mettre sur la roue parce qu'il y a plusieurs opérations. (MOUVEMENT CAMERA VERS LA GAUCHE. Champion sur la droite) Comme il explique qu'il passe le grain je ne sais plus combien (de fois), trois fois successivement dans les meules pour arriver à une finesse suffisante. Donc on montre aussi comment il fait pour remonter son grain. (...) Tout ça, certainement que c'était découpé déjà de façon très minutieuse, mais quant à savoir si la présentation allait être faite exactement de cette manière, je ne sais pas. Par exemple, le plan du camion avec le fils, est-ce que j'y ai songé beaucoup avant? Je ne suis pas très sûr (...) parce que je pense aussi que ce fils, il y avait une période où il n'était pas là, il travaillait aux chemins de fer (...). Donc je pense qu'au moment où je faisais les repérages, je ne suis pas sûr que je savais ça. Ce que je savais, c'est qu'il y avait l'écurie. Mais ça, c'était lui, c'était un paysan meunier. Mais comme il y avait besoin de l'autre fils dans l'image pour lui donner un coup de main à un moment, je voulais que ce personnage existe, ça c'était clair. Je pense que la fin, je l'avais déjà prévue comme ça, c'est-à-dire, d'une part...

D'élargir au village...

03:20:27:14

Oui, d'élargir au village de cette façon-là. Je pense que je n'ai jamais imaginé le contraire. J'aurais pu présenter d'abord le lieu... (...). Là, on voit le village que quand il en a parlé, de

comment il vivait, un peu de l'histoire... Ça prend plus sens que de juste avoir une description.

Est-ce que vous auriez conçu ce choix d'élargir, sans son, par exemple?

Difficile à dire. Je ne suis pas sûr (...) parce que je crois quand même que c'est lié beaucoup aux propos. Dans la mesure où on change de monde et qu'on quitte le moulin pour la banque, la banque est dans le village... Il y a le propos de parler de l'évolution de ce village. Voilà, ça prend sens et en même temps, ça fait un peu la boucle puisque ça rappelle où est ce moulin. Mais c'est vrai que sans ça, je ne vois pas l'intérêt. Ce serait des images descriptives, un point c'est tout. Alors que là, elles signifient autre chose. Non, je ne pense pas. Mais je ne me suis jamais posé cette question puisque j'étais presque sûr que ce film, ou il ne se faisait pas, ou il se faisait sonore. (...)

Mais ce choix de donner la parole (ZOOM OUT) et pas de faire un commentaire. C'était votre engagement de ne pas faire de commentaire personnel vous-même? (Caméra bouge)

03:22:07:15

Oui. Je pense qu'à cette époque, j'étais radicalement opposé au commentaire. (Micro visible dans le cadre, sur la gauche). Je pense que les documentaires à commentaire m'horripilaient d'abord parce qu'il y avait toute une série de documentaires institutionnels... On voyait beaucoup de documentaires américains sur les montagnes rocheuses, enfin je ne sais pas..., des Canadiens aussi, c'était bourré de commentaires emphatiques. (ZOOM IN. Le micro est toujours un peu visible) Et quand il se faisait des choses aussi institutionnelles chez nous ou ailleurs, c'était toujours le commentaire qui disait les choses. Et c'est vrai, ce que j'avais découvert et appris des Québécois et d'autres, c'est cette capacité à construire une histoire avec les protagonistes, que tout vienne de là. Ça, je suis sûr que c'était une détermination très forte, l'absence totale de commentaire. (...) Je suis aussi sûr que j'avais au maximum l'envie du *in*, qui lui s'adresse, mais en même temps, je savais que je ne pouvais pas le faire non plus des tas de fois parce que ce serait devenu un peu rasoir, et que je pouvais le faire s'exprimer sur les choses très concrètes de son travail. Il avait beaucoup de choses à dire sur sa vie et des choses comme ça, mais (...) le film aurait perdu sa cohérence. Je ne pense pas qu'à ce moment-là, j'avais imaginé qu'il y aurait des éléments vraiment *off*. Je les avais peut-être prévus en les enregistrant avant, mais c'était sans doute plus de la sécurité qu'autre chose. Parce que j'ai vu quand je les ai montés et on l'entend des fois un peu, il y a deux trois de ces éléments *off* qui ne sont pas (...) époustouflants au plan de la qualité technique, en particulier sous la mécanique, sous les rouages, il y a un moment où il explique les trucs et ce n'est pas très bon. Je n'ai pas trouvé d'autres solutions que de récupérer ça pour le mettre là. Ce n'était pas absolument, catégoriquement prévu pour. (Rires) C'est des choses comme ça.

Vous disiez dans une interview à l'époque qu'à la fin du tournage, vous commenciez vraiment à voir ce qu'il fallait faire. Il y avait quand même une frustration de ne pas pouvoir continuer le tournage, de par les contraintes, Vous rappelez vous avoir dit ça?

03:24:33:20

Non, on ne se rappelle pas toujours, mais je comprends. C'est vrai que l'ouverture à partir du moulin sur le village et la région, c'est vraiment très court. C'est une façon de faire une pirouette pour laisser le spectateur sur une réflexion rétrospective. Je pense que c'est lié à ça, c'est-à-dire que, en faisant de la recherche, en creusant comme ça les gens, en étant dans le village, oui, tout d'un coup, on se dit: pourquoi on ne va pas plus loin, pourquoi on n'en fait pas plus? Ce moulin est significatif d'une communauté, comment elle a évolué, maintenant, ça

s'arrête, qu'est-ce qui se passe? J'avais très envie..., j'aurais eu très envie de faire ça, effectivement. Après, généralement, sur le fait d'arriver à la fin d'un travail et de se dire: maintenant je sais comment il aurait fallu faire. Oui. C'est un sentiment récurrent. Même si on a préparé les trucs, on se rend compte aussi des erreurs, on se rend compte aussi des choses qu'il aurait fallu prendre d'une autre manière. Peut-être que je le disais aussi parce que je n'avais pas fait énormément de films. (...) Il y avait *Yvon Yvonne*, mais là, j'étais moins maître de la matière, par exemple. Là, j'étais vraiment maître de la matière, elle avait avancé en même temps, c'est recherches et matière à peu près en même temps. Donc à la fin, oui, on a envie de se dire: on laisse deux semaines, puis on revient encore une semaine et on finit sur une ouverture plus importante. (...) Mais à la limite, c'est peut-être aussi la frustration toujours d'arriver au bout et de savoir comment il faut finir. Le film fait une heure (...).

Il fait 52 minutes.

03:26:33:00

52 minutes. Je crois qu'il fait plus. J'ai l'impression que c'est une durée de télévision, 52 (minutes) et ça va plus vite. Ça a peut-être été mesuré sur les cassettes VHS à 25 images seconde. J'ai l'impression qu'il est un peu plus long, 55 on va dire, je pense qu'il fait 3 ou 4 minutes de plus en réalité, à sa cadence normale. (...) Évidemment, ça aurait été gonflé à l'époque de lancer un documentaire d'une heure vingt ou vingt-cinq, parce que ça ne se faisait vraiment pas ou peu, ou pas sur un sujet comme ça. Ça aurait été un peu prétentieux, mais ça aurait été intéressant.

Vous pouvez me redire..., le moulin a été remis en marche pour le tournage (RECADRAGE, LEGER ZOOM IN. Le micro n'est plus dans le champs), le meunier a refait ses gestes pour le film. Il disait dans une interview à l'époque que le fait de refaire ses gestes (Caméra bouge, ZOOM IN. GROS PLAN) l'a fait aussi réfléchir sur son travail. Comment était cette prise de conscience de son travail par le meunier (ZOOM OUT. GROS PLAN POITRINE), comment la relation se passait-il lorsque vous reconstruisiez sa manière de procéder? (ZOOM OUT. Micro à nouveau dans le cadre)

03:28:12:24

(...) Mon souvenir est que le décalage dans le temps n'avait pas beaucoup d'importance puisqu'il y avait à peine quelques mois qu'il avait arrêté et qu'il avait fait ça depuis quasiment l'enfance, tout au moins il avait vu ses parents dans l'enfance faire ça et que lui, à partir de 14-15 ans, il l'avait fait. Il avait une soixantaine d'années. Il n'était pas trop âgé à ce moment-là. (...) Enfin, ça fait un certain nombre de dizaines d'années de gestes répétés, donc d'arrêter trois mois pour les reprendre, c'était, en tout cas mécaniquement, sans aucune difficulté et sans aucune distance. Alors, après (...), comme il avait tiré un trait et qu'il avait changé d'occupation et que de toute façon il habitait ailleurs, que ça l'ait retrempé, c'est bien possible. Mais je n'ai pas la mémoire qu'on ait débattu de ça ou que ça a eu absolument de l'importance pour lui, autre que ce qu'il dit dans le film (LEGER ZOOM IN et RECADRAGE. Le micro n'est plus dans le cadre), c'est-à-dire qu'il avait commencé avant de faire son petit boulot à la caisse du village. Donc il avait déjà réfléchi au fait que ça avait évolué, que ça n'avait plus d'intérêt de continuer à travailler (...) parce qu'on n'alimentait plus assez son moulin, maintenant il changeait de secteur et il se mettait au service des gens d'une autre manière, enfin tout ça, c'est des choses dont il a déjà dû me parler quand je le visitais, au moment où il faisait encore son travail de meunier. Et surtout, il faut se rendre compte qu'il ne faisait pas son travail de meunier tous les jours, je pense que dans les dernières années, s'il faisait ça une fois par semaine, ça devait être un peu un maximum, oui bien à certaines périodes, parce que c'est vrai que c'est, en plus, très saisonnier puisqu'on amenait le grain chez lui, il fallait

d'abord que ça ait poussé et que ça ait été moissonné! (Micro à nouveau légèrement visible dans le cadre) Peut-être qu'à une époque, il y avait des grains différents, des moissons diverses, mais là, ce n'était plus tellement le cas. Il ne me semble pas qu'il y avait un décalage.

Mais par contre, dans l'interaction avec l'équipe, vous disiez qu'il se prenait au jeu (Caméra bouge) et il proposait aussi certains angles. (ZOOM IN, GROS PLAN POITRINE. Micro n'est plus visible dans le cadre)

03:30:43:15

Oui, c'est clair que l'artisan qui a tellement intégré tous ses gestes, son comportement, ses déplacements, leur sens, etc., d'abord il faut respecter ça parce qu'autrement, c'est des fois très compliqué. Parfois les choses sont compliquées à filmer, on essaye de modifier des parcours ou des choses comme ça et ça foire parce que c'est à peu près impossible. Mais, ce qui s'est passé avec **Develey**, comme c'est quelqu'un qui était très intelligent et il était, comme toujours pour les gens, (LEGER ZOOM OUT. Micro dans le cadre) un peu flatté qu'on s'intéresse à son métier, à son travail, etc.... Et ensuite, il a pris conscience d'une chose (LEGER ZOOM IN. PLAN POITRINE), c'est qu'on n'était pas que des journalistes ou des enquêteurs ou des gens "qui s'intéressent à", on était des artisans et on fabriquait quelque chose, on avait une technique (Micro n'est plus visible dans le cadre), on avait une logique, on avait des exigences et on avait une mécanique à faire fonctionner. Ça, il l'a compris très vite, en deux jours, il a pigé tout ça de façon à ce qu'il était partenaire. Effectivement (...), je crois que quand on préparait et on discutait comment on allait filmer les choses, oui, c'est arrivé plusieurs fois que lui revienne en disant: est-ce qu'on ne pourrait pas plutôt le faire ainsi parce que j'ai pensé que si je passe plutôt là derrière que ce que je fais d'habitude... C'est lui qui le faisait, donc il était acteur à part entière, toujours dans la préoccupation de ce qu'on essayait d'exprimer, de comment on voulait montrer son moulin, son travail, etc. Il était acteur participant, mais sans que ce soit ni de la flagornerie, ni une façon de vouloir enjoliver les choses, (mais) simplement rendre cohérents deux artisanats qui travaillent ensemble. Il y avait un truc comme ça qui était assez touchant. J'ai oublié la phrase, mais dans une publicité que j'avais faite pour le film, il avait fait une citation à la radio où il nous donnait des louanges que j'avais toujours beaucoup aimées, justement sur notre précision parce...

Oui, j'ai vu ça...

03:33:17:10

... Parce que le travail du meunier, c'est un travail de précision, vraiment de très grande précision. Et il avait reconnu notre précision. On était sur la même longueur d'onde. (ZOOM IN. GROS PLAN)

Je me souviens avoir vu cette éloge de l'équipe, de la précision... A-t-il vu des rushes du film?

Non, il n'a pas vu les rushes. En revanche, on est allé projeter le film à Vaulion quand il a été fini. On a rempli la salle communale. Il y avait plus de spectateurs dans la salle communale de Vaulion que d'habitants de Vaulion. (Rires) La région s'était largement déplacée, je ne sais plus combien, il y avait 350 places, il ne restait même pas 200 habitants dans ce village, mais il y avait 350 personnes. C'était vraiment magnifique. Ça, c'est vraiment un très grand plaisir. (...) Et leur émotion était immense parce que..., d'ailleurs ça m'a beaucoup plu parce qu'ils l'ont dit..., mais effectivement, la plus grande émotion était liée au son. Parce que, donc eux, ils avaient habité tout le temps ce moulin... Depuis maintenant un an ou deux, je pense, ils étaient dans une maison qu'ils possédaient au milieu du village dans laquelle il avait fait son petit bureau de banque, donc le couple. Et c'était le fils aîné avec sa femme qui vivait dans le

moulin. Je ne sais pas où était le fils cadet. (...) Il allait au moulin pour y travailler, après il n'y a plus été parce qu'il n'y travaillait plus. On est revenu, on a fabriqué la chose. Et je ne sais plus combien de temps il a fallu, montage, finition, tout ça, pas loin d'une année. C'est quand la date (de la projection)? (...)

Le 11 décembre 1971.

03:35:21:10

C'est donc la même année, d'accord.

Vous disiez par rapport au son...

Justement, on est dans cette salle communale, tout le monde est là, le film commence et, tout d'un coup, pour eux, ils sont dans le moulin. Mais ce n'est pas l'image parce que, de se représenter une image, de voir les choses, on le sait, on a vu des photos, on se dit: oui, c'est mon moulin, c'est là que je travaillais, c'est moi, etc. En revanche, (à) l'écoute de sons, ils tombaient en larmes parce que c'était comme s'ils y étaient. Ça, c'est clair et net, c'était plus que l'ambiance, (...) la réalité de leur vie était là. C'est ce qu'il m'a dit à la fin, je ne sais plus sous quelle forme, mais c'était tout à fait impressionnant. C'était très beau. Ce qui s'est passé c'est qu'on a remontré (*Le Moulin Develey*)...

Plusieurs fois...

Oui, mais pas à Vaultion... Mais on l'a remontré à Vaultion il y a, il me semble, 10 ans. Un jour, j'ai eu un téléphone, je crois que j'étais à l'ECAL, je travaillais à l'ECAL, il y a une dizaine d'années, je pense. Entre 1995 et 2000, par là autour, j'ai eu un téléphone de quelqu'un d'une association de Vaultion disant: j'ai entendu dire qu'il y avait un film qui avait été fait sur le moulin de Vaultion, de cette bâtisse dont on ne sait pas comment elle était. (...) Les gens ne savaient plus du tout ce qui s'était passé dans cette maison en dehors du village. (La personne) Me demandant si je pouvais faire une projection à Vaultion. J'ai dit oui. Ils ont organisé tout ça et ça a été pareil. La salle était pleine! (Rires) (...) Mais il (le meunier) était mort entre temps. (...) Je crois que la mère était encore là et les fils.

Vous aviez gardé des contacts avec la famille?

03:37:16:13

Non. Je les ai gardés un moment. Il se trouve que comme il est décédé relativement vite...

Rapidement...

Un an ou deux ans après?

En avril 1972 (ZOOM OUT puis ZOOM IN. Micro visible dans le cadre), donc ça fait quelques mois après (la projection)...

Ouah! C'était aussi vite que ça. (...) À partir du film, je crois, il y avait **Bertil Galland**, le journaliste et éditeur, qui s'était intéressé – je ne sais plus pourquoi – à **Develey**, au film..., il avait dû faire une critique. Il avait eu (un) contact ou était-il allé l'interviewer? Je ne sais plus très bien ce qui s'était passé. Je crois presque que c'est par lui que j'ai appris qu'il était malade.

*C'était peut-être pour son **Encyclopédie (Vaudoise)**...*

Pour l'**Encyclopédie (Vaudoise)**, c'est bien possible. (...) Parce que, justement, (...) il y a une photo, j'ai dû fournir des éléments, j'ai dû avoir des contacts avec **Galland**. Et un jour, il m'a téléphoné pour me dire: vous savez que **Develey** est très malade. J'ai téléphoné à la famille. J'ai dit: je vais aller le voir. Il était à l'hôpital. Et sa femme m'a dit: attendez, je vais le voir demain, je vais lui demander. Et il m'a fait dire qu'il ne voulait pas, qu'il pensait qu'il fallait que je garde le souvenir de ce qu'on avait fait ensemble et qu'il ne fallait pas le voir dans l'état où il était, sur son lit d'hôpital. Voilà, donc je ne l'ai pas revu. Et j'étais à l'enterrement, il y avait aussi plus de monde encore que lors de la projection du **Moulin (Develey)** parce que c'était quelqu'un qui était vraiment... (...), c'était un personnage et c'était quelqu'un qui était très apprécié dans toute la région.

Et Jacques Hainard dans l'histoire?

03:39:24:22

Jacques Hainard, on s'est rencontré un petit peu là. Je l'aimais bien. Je ne sais plus, pendant le temps du tournage... Je sais qu'il logeait là, au village, qu'il faisait un peu de ski de fond et il venait nous voir de temps en temps. (Rires) Je lui avais fourni les indications. Il est venu enquêter, regarder, et je pense que c'est plutôt après qu'il a dû y retourner, après le tournage. (...) J'ai un peu le souvenir qu'il a dû y retourner pour avoir plus d'informations, des choses comme ça. Après, je suis toujours resté un peu en contact avec lui, ça m'est arrivé quand même de le rencontrer, chaque fois que j'allais voir des expositions...

Et Hugger n'était pas venu sur le tournage?

Je ne crois pas.

Vous étiez allé avant...

Oui. Mais je ne crois pas qu'**Hugger** faisait ça. Il ne me semble pas. Et c'est tellement court... (...) En tout cas, s'il était venu, ça serait juste pour dire bonjour, ce n'est vraiment pas plus. Je ne vois pas comment ça aurait pu être autrement.

Est-ce que vous pourriez encore parler du choix du rythme, qui est lent, qui laisse le temps au spectateur... (Rires) Très beau, justement. Je pense à une citation (LEGER ZOOM IN. Micro n'est plus dans le cadre!) de Buache qui avait dit: "... Pas de commentaire, longs plans fixes à la Straub, montage honnête à la manière des meilleurs Canadiens".

Donc il fait référence... Ce n'est pas straubien. C'est **Buache** qui... (Micro légèrement visible dans le cadre) (...) J'ai beaucoup aimé **Straub** à une certaine époque, j'ai parlé de **Nicht versöhnt (Non Réconciliés)**. Mais c'est plus ça, c'est **Chronique d'Anna Magdalena Bach**, j'ai des belles expériences avec les histoires de **Straub**, aussi certains des films faits en Italie, en particulier **Moïse et Aaron**, des choses comme ça. Mais après, toute l'expérimentation pure et dure qui se durcit chez **Straub**, j'ai des fois de la peine. Donc, ce n'est pas trop ni mon esthétique, ni ma façon de voir les choses. Les Québécois, à l'époque, évidemment, je ne pouvais qu'y penser, ça c'est vrai, ça c'est certain. Mais l'histoire de la lenteur et du temps à prendre, oui..., j'ai dit quand même qu'une de mes premières fascinations importantes de cinéma, c'est **L'avventura**, on n'est pas dans le rythme trépident. Pour moi, c'est très fondamental. J'ai l'impression que dans un film, il faut pouvoir prendre sa place soi-même. Et je suis même sûr que dans mes débuts, où toutes les réflexions à partir des années 1970 sur le

cinéma... je fustige comme d'autres la manipulation narrative à travers des rythmes qui sont des rythmes incitatifs, de captation, pour prendre en otage les gens.

03:42:41:18

Même si je suis d'accord d'être pris au jeu dans un certain nombre de spectacles cinématographiques, ce n'est pas ma tasse de thé au cinéma. Je trouve que le cinéma mérite plus que ça, que justement, la meilleure manière d'y entrer c'est d'y faire sa place, donc d'avoir le temps de. Ça ne veut pas dire qu'il faut rendre les choses interminables, mais je pense qu'effectivement, un travail sur le rythme qui permet d'aller chercher dans le plan des choses, de ressentir le temps... Alors évidemment, ce temps ressenti doit être travaillé. Je ne veux pas dire que dans *Le Moulin*, c'est toujours abouti parce que, là, j'étais lié à des contraintes, à des durées de prises, à des histoires comme ça. Aujourd'hui, on filmerait beaucoup plus, il y aurait des latitudes d'allonger des choses, de rendre peut-être des choses plus nerveuses ailleurs, ça c'est possible, mais sur l'ensemble, de rester sur cette lenteur, oui. Et après, ça me paraissait totalement cohérent avec l'histoire que je raconte. Je (n'ai) peut-être même pas suffisamment exprimé ça. Quand le meunier passe 15 jours, tous les jours (il vient) avec son petit marteau (...) marteler sa pierre parce qu'une pierre, ça s'attaque avec lenteur, pour pouvoir moudre ensuite... Essayer de ressentir, pas (de) ressentir ces 15 jours, mais quand même de se dire: oui... Si on fait juste huit secondes, parce que, c'est vrai, c'est sans intérêt, le simple regard de quelqu'un qui tape avec un marteau sur une pierre, c'est sans intérêt, purement informatif et événementiel. Mais l'intérêt, c'est cette répétition... D'ailleurs, à un certain moment, je trouve que dans le son, cette répétition devient presque un peu douloureuse parce qu'il y a une espèce d'écho qui se fait et on ne sait plus si c'est le marteau qui fait le bruit ou (si c'est) le bruit qui fait le marteau, c'est un peu étrange. Et là, à la limite, j'aurais presque préféré que ce soit encore un peu plus long, mais bon, je crois que j'ai mis le maximum de la durée du plan. Oui, ça, j'y croyais et j'y crois toujours assez à ce genre d'approche des choses.

03:44:55:02

Je suis encore aujourd'hui, au cinéma, quand les choses s'installent et prennent du temps... Je viens d'aller voir *Fish Tank* hier soir (...), c'est sublime et il y a un travail sur la longueur, de ce qui arrive aux personnages, de comment ils l'avalent, de comment il se ne passe rien qui fait que c'est remarquable. Tout d'un coup, on est dans une histoire qu'on mettra longtemps à quitter, c'est-à-dire que des semaines, ça restera dans la tête. Les choses qui sont forcées à coup de la séduction, de la rapidité, ce n'est pas par là que ça s'incruste. C'est mon credo en tout cas.

Et les photos durant le tournage? Vous avez aussi fait beaucoup de photos (ZOOM IN, GROS PLAN), quelle place ça avait?

C'était la commande, donc... En principe, il fallait documenter, si je ne me trompe pas, toutes les opérations et toutes les étapes. C'était aussi à préparer avant, c'était de se dire: il ne faut pas oublier qu'à certains moments, on les fait. Mais avec une très petite équipe comme ça, il n'y a pas trop de troubles (...). Ça voulait dire qu'il fallait reprendre, répéter encore une fois pour faire les photos. C'est vrai, j'avais oublié ça. (Rires) (Tête de Pierrine brièvement dans le cadre). Bien sûr, ça ne pouvait pas se faire au même moment, même dans le muet, ce n'était pas possible.

*Et vous vous souvenez de la diffusion du film, des échos, il est passé à **Soleure** en même temps que votre autre film, "C'était un dimanche en automne". La même année, il y avait "La Salamandre" de Tanner, "Murmures" de Marcel Schüpbach. Il est passé à la Biennale de Venise, à Berlin (au Internationalen Forum des Jungen Films).*

À Berlin aussi? C'est plus tard ça parce que j'ai dû faire une version sous-titrée allemande.

C'est en 1972 à Berlin. (...)

03:47:07:08

Mais je n'étais ni à **Venise**, ni à **Berlin**. Je ne sais plus les échos. Ça a dû passer bien, mais je n'en sais pas plus. (...) À **Soleure**, on était content, ça marchait correctement. Après, justement, à travers **Swiss Films** et à travers une antenne qui s'appelait **Film-Pool** qu'on avait fabriqué pour diffuser les films en parallèle, les films 16 millimètres, parallèlement au **Schul-(und) Volkskino** de Berne qui était notre bête noire à l'époque, mais après, avec qui on s'est associé. Tout arrive! Alors, je pense qu'il est beaucoup passé, mais comme ça, c'est-à-dire que c'est quand même une époque, 1970-1980, 1985, où il y a encore pas mal de structures associatives avec des gens qui louent des films et qui les passent. Je n'ai plus le souvenir de combien, comment, mais il me semble qu'il a circulé un peu. Et après, ça a été la télévision, je ne sais plus quand, mais il est passé en télévision.

Quand, je ne sais pas.

Mais vraisemblablement du côté de la même époque, 1972, 1973, je crois par là autour. J'ai eu des bons échos. En tout cas, **Buache**, la presse en général, c'était... Bon on était privilégié à l'époque parce qu'aujourd'hui, vous sortez un film comme ça, il n'y a même pas un entrefilet dans un journal. C'est vrai, noyé dans la masse, ça ne se remarque plus. Mais à ce moment-là, c'est vrai que ça faisait son chemin, ça se voyait, on en parlait. Mais sur le plan par exemple international, festivals documentaires... Vous citez **Venise**, je ne me souviens plus, il me semble qu'il y avait une sorte de festival ethnographique à Venise, donc c'était quand même assez spécialisé. Je ne sais pas ce qu'il a pu se passer.

Et à Paris...

03:49:15:06

Mais à Paris, c'était quoi? À **Beaubourg**?

En 1978. C'était une manifestation sur le nouveau cinéma suisse.

Ah, ce n'était pas "Cinéma du réel"?

Non. C'était "Espaces 1978. Porte de la Suisse" (20 au 28.01.1978 "Le nouveau cinéma suisse: point de vue - point de départ") (Je ne suis pas sûre que c'était à Beaubourg). (...)

Je n'y étais pas, je n'ai pas le souvenir.

*Et les projections organisées par **Roland Cosandey** au **Vide Poche** et au **Comptoir**? Étiez-vous présent? Il avait aussi fait une recherche, il a recherché les artisans...*

Oui tout à fait. Le **Vide Poche**, il me semble. Je me souviens de l'histoire du **Comptoir**, mais je ne suis pas sûr d'y avoir été. (...) Après, il y a eu aussi au **Musée historique de Lausanne**, il y a moins longtemps. (Léger recadrage) Mais c'est plus confidentiel dans la mesure où c'était moins promotionné (...).

Et "**Migola**", avez-vous un souvenir que la **Télévision suisse italienne** l'ai acheté? J'ai trouvé des correspondances, mais ce n'est pas très clair. Ils auraient fait un montage... ça vous dit quelque chose?

Il y a quelque chose qui raisonne là dans ma tête. Vous n'avez rien de précis?

*Il y a un contrat entre la Société suisse des traditions populaires et la Radiotélévision suisse italienne (Mouvement caméra. GROS PLAN MAINS) de 1975 pour acquérir le film "**Migola**", droits de diffusion.*

Alors ça a été fait. Je n'ai pas de souvenir, mais de toute façon c'est (la Société des) Arts et Traditions populaires qui le faisait.

*Et apparemment, **Lurati** devait rédiger un commentaire, mais je n'en sais pas plus.*

C'était judicieux parce que c'est vrai que de passer en télévision **Migola** comme ça, tout seul, c'est un peu hard, donc c'était assez logique d'y mettre un commentaire. (Mouvement caméra. ZOOM OUT) Bon, j'ai un peu peur de Monsieur **Lurati**, s'il a bourré ce film de commentaires, mais je n'espère pas. (...) Ça m'intrigue un peu parce qu'il y a quand même quelque chose dans ma petite tête (...), ou est-ce que j'aurais vu quelque chose une fois? Mais c'est vraiment oublié. (LEGER ZOOM OUT. MICRO visible dans le cadre) (Bruits de travaux dans la rue, de marteau?)

*On pourrait encore continuer sur votre carrière après, après votre collaboration avec (la Société suisse des traditions populaires). Peut-être pas trop dans les détails... Après, vous êtes passé à la **Télévision Suisse Romande** en freelance.*

03:52:30:17

Oui, mais c'était toujours parallèle. J'ai fait des émissions pour la télévision, c'est vrai, à partir de cette époque-là, 1973-1974, je crois, et pendant une dizaine d'années peut-être, à peu près. Mais tout en ayant d'autres choses et d'autres projets. Parce que **Quand il n'y a plus d'Eldorado** (1980), c'est un projet personnel. Après, même en travaillant pour la télévision, le film que j'ai fait sur **Jean-Michel Jaquet**, qui s'appelait **Dans le fleuve du monde** (1992), je l'avais coproduit avec la télévision, le film s'est appelé autrement, il s'est appelé "Dans le feu du volcan", ou je ne sais plus quoi, parce qu'il faut toujours changé les choses. (...) Il a été raccourci pour être diffusé dans **Viva** avec un autre titre (Main de Pierrine passe dans le cadre) parce qu'ils ne voulaient pas "Dans le fleuve du monde". Il y avait un volcan, il y avait le Stromboli dans l'histoire, alors pour eux il fallait qu'on parle (de ça), c'est la télévision. J'ai bien aimé ce travail de télévision. Ce qui est toujours très délicat, c'est que tout d'un coup, vous investissez beaucoup dans un domaine et les autres en pâtissent un peu. (...) Je me suis lancé sur des opérations..., (...) justement dans ces périodes-là, comme (PERTURBATION SON) **Quand il n'y a plus d'Eldorado** qui est un film d'animation de fous, sur des photos fixes, on a travaillé sur banc-titre, j'ai dû travailler trois ans, c'était énorme. (...)

03:54:08:16

(LEGER ZOOM IN. GROS PLAN POITRINE. Micro n'est plus dans le cadre) (...)

"Jeunesse en rupture" (1977)...

C'est une émission de télévision, sociologique... (Rires)

Ce qui est aussi intéressant, c'est qu'à côté, vous avez fait des mises en scène dans le théâtre, un stage de mise en scène.

Oui. J'ai toujours eu beaucoup d'intérêt pour le théâtre. Et il y a des moments comme ça où j'avais assez envie d'y faire des choses. Et occasionnellement, à travers un théâtre *Off* qui s'appelait le **Théâtre Onze**, ici à Lausanne, que je suivais beaucoup, dont je suivais beaucoup le travail... Je me suis acoquiné un moment avec la metteuse en scène et on a fait ensemble un immense spectacle à partir des trois pièces de **Jarry**, *Ubu roi*, *Ubu enchaîné* et *Ubu cocu*. Et j'avais fait l'adaptation de ça pour faire le spectacle. Et j'espérais continuer un peu dans ce domaine. Il y a des moments où le cinéma m'énervait un peu parce que c'est tellement lent, c'est tellement fastidieux. Alors que le théâtre, il y avait des institutions dans lesquelles on pouvait s'accrocher. Mais je n'ai pas réussi à m'accrocher dans une de ces institutions! (Rires) le *Off* a fonctionné, après **Benno Besson** est arrivé ici, je me suis dit: si je veux me former, ce n'est pas inintéressant. J'avais vu un spectacle de **Besson** et je (m'étais dit): c'est génial, il faut que j'aille voir travailler ce type. (LEGER ZOOM OUT) Et je suis allé le voir et il m'a accepté. J'ai fait l'assistant chez lui une fois. Et après j'ai essayé, sans beaucoup de détermination, mais (LEGER ZOOM OUT. MICRO à nouveau visible dans le cadre) c'était au **Théâtre de Poche** à Genève, j'ai essayé de proposer des mises en scène et des choses et ça n'a jamais pris. Je n'ai pas voulu m'embarquer dans de la production personnelle, c'est-à-dire de me dire: je crée une troupe et je monte mes opérations. Je souhaitais vraiment pouvoir faire ça par rapport à un théâtre et j'avais visé petit avec le **Théâtre de Poche**, mais ça n'a pas marché et je ne suis pas allé ailleurs et plus loin.

Et "Ella et Gust" ...

C'était de nouveau une péripétie comme ça, de hasard. Bizarrement, toujours lié à **Yersin** parce que c'est un troisième frère **Yersin** qui s'appelle **Claude**, qui est comédien, metteur en scène et qui a fait toute sa carrière en France, depuis son école de comédien à Strasbourg, et il travaillait à la **Comédie de Caen**. Il avait mis en scène deux pièces d'**Achternbusch** et il y avait un projet – c'était l'arrivée du Mitran (? Mitterand???) – c'était un projet de profiter des spectacles vivants pour en faire des archives visuelles, mais plus que ça, pour en faire des objets audiovisuels à diffuser sur des chaînes de télévision. Il y avait une sorte d'institution française qui s'appelait **Arcanal** et qui aurait dû être productrice de ce genre de choses de façon à ce qu'on voie du théâtre, pas du théâtre filmé justement, mais (...) utiliser le matériau théâtral pour en faire des films. Et à ce moment-là – Caen est à-côté du Havre – **Raoul Ruiz**, le cinéaste, prenait la direction de la **Maison de la Culture du Havre**. Donc il y a eu cette conjonction et **Yves**, à qui son frère avait parlé de ça, m'a dit: ça t'intéresse? Appelles-le! Je l'ai appelé, je suis allé à Caen et on s'est dit ok. J'ai trouvé cette idée géniale, donc je me suis lancé là-dedans, j'ai bossé une année, j'étais là-bas. L'intérêt, (...) c'est de faire une fiction à partir du théâtre, à partir d'un texte de théâtre, d'avoir des comédiens qui savent parfaitement leur truc, d'utiliser peut-être le théâtre comme une sorte de studio, mais de ne pas faire une captation de théâtre, c'est-à-dire de recréer un découpage, de faire une sorte de petit film.

03:58:27:00

Mais, dans les deux travaux d'**Achternbusch**, d'abord j'avais quand même des contraintes, ça veut dire que j'ai dû adapter un peu le texte de Monsieur **Achternbusch**. Si je ne me trompe pas, je crois qu'il n'a pas été très content parce que je l'ai raccourci! (Rires) Mais c'était des trucs compliqués, c'est-à-dire que c'était la Maison de La Culture (du Havre) qui produisait, on m'a dit: oui, il faut le faire. Après ils avaient des relations avec l'éditeur. Je sais ça parce qu'à la fin, ces films ne sont passés nulle part parce que, justement, ils n'ont pas obtenu les

droits. Ils ne les avaient pas demandés au départ, enfin c'était n'importe quoi. Le seul endroit où ils sont passés, c'est à la télévision suisse parce que, avant même qu'ils arrivent au bout de leurs négociations, la télévision les a passés. C'était des trucs de projections nocturnes, mais ça avait eu un certain écho, des gens avaient remarqué ça. J'aimais bien ce boulot, je trouvais que c'était génial de profiter du théâtre, on aurait pu vraiment creuser ce genre de choses. Il se trouve que maintenant, on le creuse, il y a des gens qui commencent à le lancer. Mais ça, c'était il y a bientôt 15 ans. À ce moment-là, c'est tombé complètement à plat, les Français n'ont pas continué les productions parce que je crois qu'ils se sont rendu compte que les problèmes de droits étaient énormes, c'est-à-dire qu'il fallait d'abord convaincre les auteurs, les éditeurs, et après, tous les ayants droit, les comédiens, etc. Je crois qu'ils ne s'étaient pas rendu compte que c'était aussi compliqué au départ. Et après, ça offrait quand même pas mal de liberté de travail, mais personne ne l'a fait. Je me souviens d'une projection de ces deux films à Paris, à la **Cartoucherie**, avec un certain nombre de pontes du théâtre et je m'étais fait assassiner parce que, justement, j'avais transformé le théâtre.

04:00:12:22

Ça veut dire que toute la puissance et les envolées théâtrales n'y étaient plus. J'avais comme projet de rendre ça... En plus, les deux pièces d'**Achternbusch** sont des trucs intimes, bon folles (?) (...), c'est quand même des choses qui peuvent être assez intimes. Tout en travaillant le jeu, j'avais, pas déthéâtralisé, mais quand même rendu les choses plus présentes pour un public d'audiovisuel. Et ça, ils n'avaient pas supporté, les grands metteurs en scène français, donc je me suis dit: ce n'est pas mûr! (Rires) De faire ce genre de trafics, ça pose des problèmes. C'est vrai que j'ai une carrière (ZOOM IN. GROS PLAN POITRINE. Micro n'est plus dans le cadre) un peu comme ça (Champion mime des vagues), qui est au gré des expérimentations et de mouvements très multiples. Et à un moment, ça s'arrête un peu puisque le dernier film, c'est il y a dix ans.

"Fin de siècle" (1998)?

Oui.

Qui est aussi coproduit par la télévision, par la TSR avec le Musée historique de Lausanne...

Non. La télévision a un lien? Il y a un préachat ou je ne sais pas quoi. Oui, il y a quelque chose.

Et "Le Général Guisan et son temps" (1995).

Il y avait (**Le Général Guisan et son temps**) avant, qui était une commande, mais quand même assez libre, où j'ai plus parlé de la Suisse dans la guerre que de **Guisan**.

J'ai rencontré Roland Cosandey qui m'a dit qu'il y avait une scène magnifique dans ce film où vous remettez en scène quelque chose à un moment...

Oui, tout à fait. Je mets un bout de fiction. D'une manière tout à fait imaginaire d'ailleurs parce que (...) (Brève interruption de Pierrine) je n'ai pas cherché à rencontrer les gens qui étaient à cet endroit à ce moment-là. C'est vraiment juin 1940, au moment où les Allemands arrivent à la frontière suisse et bloque sur cette frontière suisse infranchissable, mais, en réalité, il n'y a rien (...), il n'y a même pas un fil de fer barbelé. Donc ils s'arrêtent parce qu'ils ont décidé de ne pas aller plus loin! (Rires)

(...)

(Interruption) (Fin bande 4_5)

04:02:29:06

TAPE 5_5

04:02:30:15 à 04:13:23:21

(Salle de conférence)

(GROS PLAN VISAGE)

(Discussion en cours sur les raisons de Champion d'avoir arrêté la collaboration avec la Société suisse des traditions populaires)

J'ai commencé par dire que je n'avais pas vraiment arrêté, enfin que ça s'était passé de façon fortuite, à partir d'indisponibilité, de projets qui ont été transportés plus loin. Mais je pense quand même qu'à partir du **Moulin (Develey)**, je rêvais, j'espérais qu'il soit possible de développer des choses plus importantes. Je ne l'ai pas dans la tête dans le détail, mais c'est vrai qu'**Hans-Ulrich (Schlumpf)**, lui, l'a développé et fait. Mais moi, je n'avais pas tellement la force de le faire ainsi, je souhaitais plutôt que ce soit des structures ou une institution qui le fassent. Je savais bien qu'**Hugger** n'allait pas vraiment le faire, donc de continuer à travailler sur des budgets qui n'avaient pas de réalité par rapport à ce qu'on faisait, c'est vrai que c'était peu incitatif au bout d'un moment. Donc c'est quand même une des raisons importantes, mais qui n'est pas contre **Paul Hugger** parce que je pense que ce qu'il a fait et la façon dont il a tenu cette barque dans les tempêtes, c'est remarquable, sauf que, institutionnellement, j'ai toujours été effaré du manque d'intérêt du monde académique, des gouvernements, etc., pour ce type de travail et pour un financement sérieux. Donc, au bout d'un moment, on se dit: bon, tant qu'à faire, je mène plutôt mes affaires et on verra plus tard si ça se passe. Et ça se n'est plus passé. (Rires) (Caméra bouge) (LEGER ZOOM OUT. GROS PLAN POITRINE)

Ma dernière question était sur comment vous êtes arrivé à l'enseignement et à finalement ici, à la SSA?

04:04:11:00

L'enseignement, ça a été fortuit – encore une fois, encore une chose fortuite – puisque je crois que la petite notoriété qui m'est arrivée au moment où j'ai fait **Le Général Guisan et son temps...**, au même moment où **Yves Yersin** quittait le **DAVI**, comme s'appelait la structure de formation audiovisuelle à l'**ECAL**. Et le doyen qui reprenait ça, **Jean-François Blanc**, que je connaissais, m'a croisé un jour en me disant: est-ce que tu ne viendrais pas donner un ou deux cours? (...) Et voilà, je suis allé voir ce que ça donnait, c'était lié au documentaire...

Un cours...

De mener des ateliers liés au documentaire.

(Un cours) pratique, donc.

Oui, pratique. Enfin..., le **DAVI** avait (**LEGER ZOOM OUT**) des structures très précises, **Yersin** avait mis en place un système d'enseignement très rigoureux, il y avait une pédagogie vraiment très élaborée. Et là-dedans, il y avait des exercices, des ateliers et tout ça. J'ai commencé par des petits éléments de documentaire, par des petits ateliers d'initiation sur des domaines même plus généraux, de découpage, de relation à l'espace, des choses comme ça. Et petit à petit, d'année en année, ça s'est développé. Il y avait un grand studio là-bas qui, depuis plusieurs années, n'était plus du tout utilisé. Et à un moment, j'ai proposé qu'on fasse vraiment des courts-métrages, mais qu'en studio, des films de trois minutes, où le studio (est) utilisé avec construction de décors et de choses comme ça. On a fait une fois ça, en menant tout, le scénario, la fabrication, la recherche d'acteurs. Donc, à la limite, oui, quand j'ai embarqué là-dedans, (**LEGER ZOOM OUT. MICRO** légèrement visible dans le cadre) j'ai été vite passionné, aussi parce que ça permettait d'expérimenter des choses qu'on ne fait pas ailleurs. La confrontation avec des gars, des filles de 18 à 25 ans, ça m'ouvrait sur des perceptions du monde différentes et j'ai bien aimé ce temps-là. Donc, l'enseignement, je trouve que c'est difficile parce que c'est très difficile de savoir ce qu'on attend d'eux et en même temps, aussi, quels vrais projets amener. Mais bon, quand il y a des équipes qui en veulent, on se trouve et les choses avancent, fonctionnent bien. Je vois, la moitié des étudiants que j'ai eus à l'école, quand je les recroise, ça se passe extrêmement bien, on a des choses à se dire. Je suis très content de ça.

Vous avez fait (l'enseignement) jusqu'à quand?

04:07:05:20

J'ai fait jusqu'en..., j'ai fait huit ans, (jusqu'en) 2003, à peu près. Là, j'ai été simplement viré parce que **Keller** a progressivement démantelé le système et il a allégé, simplifié. Et à un moment, il avait déjà viré à peu près tout le monde, j'étais un des derniers. Je regrettais, mais de toute façon, je n'allais pas encore y faire des années, tant pis. Mais ce que j'aimais bien..., c'est une autre chose pratique (Main de Pierrine passe dans le cadre), c'est que, en faisant de l'enseignement, j'en faisais 4-5 mois par années, c'est-à-dire que j'avais proposé des périodes sur l'année. Ça me permettait d'articuler avec le développement de projets personnels. C'est comme ça que j'ai mené *Fin de siècle* (1998), par exemple. Ça a été construit parallèlement à mon enseignement. Mais quand mon enseignement est tombé, à mon âge, c'était quand même..., je veux dire de vivre toujours en *freelance*, en se battant sur douze projets pour en voir deux se réaliser, à un moment, ça lasse. Et là, j'étais déjà dans le Conseil d'administration de cette société (**SSA**). C'est tombé juste au moment, presque..., non, c'est 2001, donc deux ans avant, le président de la société a quitté sa fonction et on m'a demandé si je voulais la reprendre. Ça m'a un peu troublé parce que je me suis dit (...), j'avais encore l'enseignement, mais je voyais bien que ça allait se déliter, et en même temps, je me dit: je fais ça? Oui. Je me disais: ce n'est pas trop de boulot et je mènerais mes opérations. Mais ce que je n'avais pas pressenti, c'est que ça, c'est une charge où il y a tout le temps des choses, je ne peux pas m'arrêter trois mois pour dire: débrouillez-vous! Je reviens dans quatre mois. Ça, ça ne marche pas du tout. Alors, je n'ai plus la plasticité que je pouvais avoir, à mener quatre projets de front à certains moments, peut-être que je n'en avais plus envie non plus. Alors c'est plus difficile. Donc, pendant un certain temps encore, j'ai tenté d'écrire, de développer des choses et ça n'aboutit pas parce que si vous ne suivez pas les trucs, au bout de trois mois, il n'y a plus personne derrière, ça ne marche pas. Et surtout, quand vous y revenez, même vous, avec vos idées, si (...) (vous ne vous êtes pas dit): dans trois mois, je reviens à ce stade, je démarre. Très difficile. Là, tout est très aléatoire.

04:09:23:24

Alors, j'ai pris ça (la présidence de la SSA) un peu comme quand..., dans l'autre sens, quand j'avais dit: je ne prends le travail de maquettiste d'édition aux Musées de France (Pierrine brièvement dans le cadre), là, je me suis dit: je prends ce travail. Et ça m'a restreint mes possibilités de produire. Mais on peut passer une journée à débattre aussi du sens profond de ça, c'est-à-dire que je trouve quand même très difficile notre cinématographie, dans quoi elle se débat ici aujourd'hui. Donc, les combats que j'aimerais mener si je produisais des films, ce n'est pas sur le terrain de la compétition avec les grands films du patrimoine mondial parce que je n'y crois pas. Mais je pense qu'il y aurait un cinéma de proximité, avec une réinvention de, je dirais, cinéma *Off* ou de poche. Je pense que toutes les technologies aujourd'hui..., bon, on peut aller faire ça sur Internet, mais il n'y a quand même plus la communauté. Mais on peut imaginer que de très petites salles ou des rencontres dans différents lieux pourraient (LEGER ZOOM IN) avoir lieu. Mais dans ce cas-là, ça supposerait des productions d'un tout autre type que de devoir avoir (LEGER ZOOM IN. MICRO n'est plus dans le cadre. GROS PLAN POITRINE) au minimum cinq à huit millions de francs pour pouvoir produire un film. Ce n'est pas l'argent qui me pose un problème parce qu'on sait que c'est comme ça. Mais il y a des fois des relations de rentabilité..., quand c'est cinq millions de francs, avec de très bons films, (et que cela) amène 3000 spectateurs, on se dit: il y a un problème. Tout ça fait que, si je me relançais dans des histoires de production, je devrais foncer tête baissée pour des choses (Pierrine brièvement dans le cadre) compliquées! (Rires) Mais ça se passera peut-être. On verra. C'est une autre histoire!

En tout cas, merci pour tout, pour votre disponibilité.

Merci pour votre intérêt (Recadrage. ZOOM OUT PUIS IN) et merci pour votre travail. Moi aussi, j'ai trouvé intéressant de plonger dans (LEGER ZOOM IN) les histoires des artisans ou dans d'autres types d'histoires. Je trouve très sympathique (ZOOM IN. GROS PLAN VISAGE) que le temps présent ou à peine passé vous préoccupe et vous intéresse. (ZOOM OUT. GROS PLAN POITRINE) Je trouve que c'est une transmission qui, j'espère, est utile. Merci. Et je suis très curieux de votre travail, où il aboutira. C'est vrai que comme je ne maîtrise pas la langue allemande, j'ai vu votre plan, c'est assez gigantesque. Et je serais absolument passionné de voir tout ça. Bon, si ça reste en allemand, c'est dommage. (...)

Dans deux ou trois ans! (Rires)

(...) (Pierrine va commencer à ranger la salle) Je vois que vous avez bien le sens du cinéma, c'est comme ça que ça se passe. Quand une équipe arrive, tout bouge! (...)

(Fin bande 5_5)

04:13:23:21