

Rédaction : Ch. du Liaudoz 17, 1009 PULLY - tél. 021 29 84 19
Administration : Case postale 1296, 1002 LAUSANNE

Rédacteur responsable : Marcel Leiser
Administrateur : François Pasche

Graphiste : Jean-Michel Weber
Impression : Médecine & Hygiène (couvertures) et Travelling
Editeurs responsables : Marcel Leiser & François Pasche

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Reproduction interdite sans accord préalable.

ABONNEMENTS (Tarif pour cinq numéros)

Suisse : Fr 10.— Etranger : Fr 12.50
Abonnement de soutien : plus de Fr 10.—

Le montant des abonnements est à verser sur le compte de chèques postaux
10-130 25 "Groupe d'étude du film", Lausanne. Prière de préciser avec quel
numéro l'abonnement doit débiter.

Sauf avis contraire, les abonnements arrivés à échéance sont renouvelés, en
Suisse seulement, par l'envoi d'un remboursement postal.

PRIX DU NUMERO : Fr 2.50

ANCIENS NUMEROS (à commander auprès de notre administration) :
no 7 à 19 : Fr 2.—; dès no 20 : Fr 2.50

Numéros disponibles : 7, 10, 11, 19 à 26

Notre couverture : ZABRISKIE POINT, de Michelangelo Antonioni (M.G.M.)



UNE CROIX DANS LE CARRE CI-CONTRE INDIQUE QUE
VOTRE ABONNEMENT PREND FIN AVEC CE NUMERO.

TRAVELLING NUMERO VINGT-SEPT - Décembre 1970/Janvier 1971

SOMMAIRE

2 Réflexions sur un cinéaste : Claude Autant-Lara
par Philippe Grandjean

13 Filmographie de Claude Autant-Lara

22 Un cinéma de liberté
Entretien avec Fredi Melchior Murer
par Marcel Leiser

Festivals :

- 31 Hyères, par Marcel Leiser
35 Pontarlier, par Paul Simon
40 Locarno, par François Albèra
50 Nyon, par Jacques Brochard

Carnet critique :

- 55 Antonioni : Zabriskie Point, par M. Schüpbach
58 Chabrol : Le Boucher, par Ph. Grandjean
60 Reeves : Witchfinder General, par M. Schüpbach
63 Wadleigh : Woodstock, par O. Saenger

67 Livres : Seventy Years (H)itch, par S. Goldmann

72 Films sortis à Lausanne et Genève du 1er octobre
au 30 novembre 1970

UN CINEMA DE LIBERTE

RENCONTRE AVEC FREDI MELCHIOR MURER

TRAVELLING : Quand et comment as-tu commencé à faire du cinéma ?

MURER : J'étais à l'Ecole des Arts et Métiers (Kunstgewerbeschule), dans la section de photo, et j'ai participé à une exposition de cinéma et photo qui s'est faite là-bas. Ce fut mon premier contact avec le cinéma. Avant, je ne m'intéressais pas particulièrement aux films qui passaient dans les salles, mais plutôt à la littérature, à la musique et à la peinture. A l'école de photo, j'ai fait un film en 8 mm, qui s'appelait MARCEL et qui raconte la journée d'un gosse de 11 ans. Après, j'ai travaillé deux ans comme photographe dans un atelier, dont une année pour l'Expo. Pendant ces deux ans, mes idées se sont cristallisées en vue de faire un film. Je ne me suis jamais mis en tête de faire des films grands, longs et larges : ce qui m'intéressait, c'était le film comme moyen d'expression, le côté expérimental du film. Quelques films m'ont mené dans cette direction, par exemple

L'HOMME D'ARAN, de Flaherty. J'ai toujours eu horreur des films qui passaient dans les salles, parce qu'ils avaient toujours un étroit rapport avec l'argent et empêchaient la liberté individuelle. J'ai été très impressionné par certains films surréalistes ou dadaïstes.

Je dois dire que mes premiers films, je les ai faits davantage par jeu que dans la volonté de dire quelque chose, et ce jeu est vraisemblablement l'impulsion fondamentale de mes films, le besoin de faire quelque chose dont on ne sait pas exactement ce que cela va donner. Il y a toujours une certaine dose d'aventure là-dedans.

J'ai toujours conçu mes films d'un point de vue optique. J'ai toujours ces conceptions optiques en tête, et c'est pour moi un bien trop gros effort de les transcrire préalablement sous forme littéraire, c'est-à-dire sous forme de scénario. Je considère l'écriture comme un don tout à fait différent. Bien des films sont jugés d'après leur scénario, mais il y a de très bons scénarios, qui sont devenus des navets, et la plupart des littéraires font des films comme Robbe-Grillet ou Kluge, qui sont peut-être très pensés du point de vue intellectuel, mais je ne trouve pas leurs films bons. Ces films intellectuels sont bâtis sur une faute, pour moi. Je pense dès le début en film en possibilités filmiques, et c'est en cela que réside la différence entre un film d'auteur et un film à scénario. Le film d'auteur puise ses possibilités dans une stylistique originelle, tout en se servant, bien sûr, de différentes formes d'arts : musique, peinture, etc., et c'est la somme de ces différents aspects qui permet de trouver un caractère propre, individuel et cohérent. Je dirais que je considère en principe tout comme moyen d'expression, à commencer par ma caméra, que je tourne en 8, 16 ou 35, en noir et blanc ou en couleur, ou en mélange des deux. Ensuite, cette caméra a différentes vitesses, différents objectifs ; suivant la distance focale, elle a un autre effet. Je peux filmer au pied d'épaule ou à la main, en faisant un travelling ou un zoom. Ensuite vient le son, puis le montage, et les possibilités de s'exprimer avec le film sont tellement vastes qu'on peut prati-

quement tout faire. Par analogie avec la pièce radiophonique, on peut prendre une image extrêmement simple et faire toutes sortes de combinaisons possibles avec le son. La maîtrise de ces possibilités requiert un grand travail, pour les employer sans tomber dans le formalisme facile. Il s'agit avant tout que cette technique n'étouffe pas l'imagination.

TRAVELLING : Les cinéastes suisses alémaniques ont souvent une formation différente de celle des romands.

MURER : La tendance des jeunes cinéastes suisses romands et suisses allemands diverge en général en ce fait que les suisses allemands sortent le plus souvent de la "Kunstgewerbeschule" et sont particulièrement tournés vers le côté formel et enclins à considérer les films comme un jeu, tandis que les collègues romands qui sortent de la TV et du film documentaire sont tournés vers le film réaliste et tendent maintenant à intégrer à nos expériences formelles des idées. Ce sont deux mouvements contraires et il est très intéressant de voir où nous nous rencontrerons et où cela va nous mener. Il y a certainement un enrichissement réciproque. J'aimerais aussi souligner que le jeune cinéma suisse est très évidemment enrichi par un apport venant de différentes directions; et ainsi, nous devrions éviter de mépriser les uns et de béatifier les autres, ce qui est rendu impossible par le fait que nous n'avons aucune tradition derrière le dos. Il y a un passé fait d'une tradition internationale qui existe certainement; elle pourrait servir de base. L'aversion contre les films expérimentaux que manifestent certains critiques, je ne peux l'interpréter que comme une étroitesse de vues. Ils ne voient toujours que les aspects partiels d'un tout. Habités au cinéma commercial, ils ne connaissent ni l'auteur, ni la manière dont le film a été fait. Ils considèrent le film comme un tout isolé, une séance. C'est ici que se trouve le fossé entre le film grand et cher qui passe dans les salles et les petits films bon marché que

nous faisons dans des intentions totalement différentes. Il y a une industrie du film qui cherche des auteurs pour se maintenir - là, nous avons évidemment une possibilité de faire des films, et de bons films -, mais il y a aussi des gens qui ne veulent pas se laisser absorber; cela peut être une protestation contre cette mafia industrielle. Evidemment, cela ne joue pas tellement pour la Suisse. Le film suisse d'avant et d'après la guerre était fait par un petit groupe qui travaillait isolément.

Je ne me suis pas tué à faire des films. J'ai commencé plutôt par hasard. Le premier a entraîné le deuxième, etc. J'ai reçu des primes à la qualité, fait des ventes TV qui m'ont permis de survivre, de payer mes dettes. Je n'ai évidemment jamais pu économiser un centime. Peu importe : j'ai d'autres métiers. Je ne suis pas dans l'obligation matérielle de faire des films. Cette liberté de pouvoir accepter ou non de faire un film me rend indépendant.

TRAVELLING : Certains cinéastes suisses, dont Yersin, pensent qu'on ne doit pas faire des films expérimentaux, comme les films underground, parce que ces films ne vont pas au grand public et travaillent en ghetto. Qu'en penses-tu ?

MURER : Le public des salles a certaines habitudes. Mais n'oublions pas que les premiers films de Godard et Truffaut n'ont pas été remarqués. On ne peut même pas dire qu'ils étaient expérimentaux, mais ils faisaient une cassure, un changement radical avec la tradition. Si l'on pensait comme tu le dis, le cinéma ne changerait pas. Si on veut continuer avec ce qui existe, on ne peut qu'améliorer. Cela me paraît être une idée non créatrice que de ne varier que les formes qu'on connaît déjà. Il y a cela de juste dans ce que dit Yersin que si l'on veut rendre le public attentif à certains problèmes, à certains mauvais côtés de la situation, il ne faut pas le choquer avec nos essais. En tout cas, pas tout de suite. Il faut d'abord travailler avec les moyens que le public connaît, parce qu'il a déjà assez à faire avec les problè-

mes que le film lui présente. Je ne considère pas le film expérimental comme un aboutissement, mais vraiment comme une recherche fondamentale, qu'il faut montrer au public avec une préparation adéquate, pour qu'il se familiarise peu à peu avec les nouvelles formes. Les salles se vidaient pour Berg et Schönberg, et maintenant ils sont considérés comme de grands classiques. Toute la question est de savoir dans quelle intention l'artiste fait telle oeuvre. Et quand je dis que je veux faire de l'expérimental, ce n'est acceptable qu'à la condition que je sache ce que je veux atteindre.

TRAVELLING : Certains disent avoir besoin de toujours plus d'argent, de film en film, et ne plus pouvoir faire des films bon marché. Qu'en penses-tu ?

MURER : Je considère les moyens financiers comme une donnée stylistique. L'argent détermine la conception d'un film. Au début, on lime partout, on se contente de peu, on réduit les idées au minimum, au niveau d'esquisses. Et cela même si on a l'intention de faire plus tard un film grand, long large et en couleurs.

Aussi longtemps qu'il considère comme idéal le film institué de 90 mn, l'amateur tend à se rapprocher de ce prétendu idéal. Il veut des acteurs et une équipe; plus il tend vers cet idéal, plus tout devient coûteux. La question est de savoir si ce grand film est vraiment ce vers quoi il faut tendre. A mon avis, il faut se tourner vers les films plus simples, plus rapidement faits, qui seraient à l'autre cinéma ce que la revue mensuelle est au livre. Godard fit peut-être des films comme on écrit une revue, il y a de tout là-dedans... Cela m'intéresse plus qu'un livre de dix centimètres d'épaisseur, relié cuir, et qu'on ne lit jamais.

Avec un million, je préfère faire trois films plutôt qu'un cher, grand et large. D'autant qu'avec un tel film, il faut une grande équipe, il faut plus d'autorité et d'énergie pour tenir l'affaire en main : c'est une question de personnalité que de pouvoir imposer sa dictature à ses collaborateurs. Ce qui m'intéresse, c'est le film simple,

l'équivalent du livre de poche en film. Cela tient donc au but qu'on vise, que les films deviennent de plus en plus chers pour beaucoup. Pour ma part, je préfère les films d'une heure. Presque tous les films d'une heure et demie sont trop longs. Cette longueur est due aux impératifs de programme. Tout est dicté, même la durée, par les propriétaires de salles. Cela doit changer. Il faut utiliser les circuits d'exploitation pour nos films, afin que notre mouvement ne reste pas isolé, à l'état de secte. Il faut entrer par des moyens anticonventionnels dans le circuit conventionnel.

TRAVELLING : Aujourd'hui, il y a chez vous des jeunes cinéastes qui ont une formation plutôt technique (Arts et métiers, photographie...), alors que la Nouvelle Vague était formée de littéraires, d'universitaires. Pourquoi cette différence de formation ?

MURER : Si quelqu'un vient vers moi et me dit : "J'ai fait de la photo, je veux faire du cinéma", je serais sceptique. En Suisse, on catalogue vite d'après la profession. On a tendance à supposer qu'un photographe n'a aucune idée de la littérature, et réciproquement. Mais Radanowicz a fait de l'architecture, moi j'ai fait de la photo et j'ai aussi suivi des cours à l'Uni comme auditeur. Gloer est graphiste; Schraner était dessinateur technique. Köbi Siber a étudié l'histoire des religions et la philo - (rires) -, un an ou deux. Je ne me suis jamais senti vraiment photographe, au sens habituel du mot. La photo n'était qu'un aspect partiel de mon éducation. Du point de vue historique : à l'Uni de Zurich, il y a deux ans, les gens ont commencé à penser. Avant, les éléments progressistes se trouvaient plutôt à la Kunstgewerbeschule; mais ces derniers temps, il y a eu un renversement des rôles : la Kunstgewerbeschule a pris une teinte bourgeoise.

TRAVELLING : Parlons un peu de SWISSMADE.

MURER : Si le film a une histoire, c'est celle-ci : une créature, que l'on suppose venue d'une autre planète, apparaît en Suisse en l'an 2069 et elle fait un film (en 16 mm) sur notre pays. Et moi-même, sur l'ordre de l'Etat, je dois faire un reportage (tourné en 35 mm) sur le séjour de cet humanoïde dans notre pays. Plus le film progresse, plus on apprend comment l'Etat fonctionne, comment les gens vivent, habitent, mangent, etc. Tout le système de l'Etat est expliqué comme un commentaire; mais, entre deux, il se passe des choses, et le commentaire ne l'explique qu'après-coup. Je n'aimerais pas donner une interprétation du film : chacun peut avoir la sienne. Il se passe dans cent ans, il est conçu comme un document historique, et ce que les gens y racontent de leur passé est notre futur. J'ai simplement imaginé comment notre démocratie, nos habitudes seraient dans cent ans; mais ces cent ans ne sont pas importants pour moi : ils ne sont quasiment qu'un prétexte dramaturgique. Il n'y a pas d'histoire, le film est très fragmenté : il faut se l'imaginer comme un puzzle dont j'ai commencé à assembler les pièces, une par-ci, une par-là. Il y a toujours des dialogues ou des monologues qui donnent davantage d'informations et, à la fin, il reste peut-être un début d'une image et les éléments du puzzle que je n'ai pas assemblés, c'est en somme au spectateur de les relier entre eux par association. Le spectateur doit participer au jeu : il n'y a pas de pleurs quand c'est triste, on doit pleurer soi-même. La narration est elliptique : elle est bâtie sur dix à quinze plans emboîtés les uns dans les autres et au travers du montage apparaissent toujours de nouvelles situations qui ont un effet successif qui a précédé et qui modifient tout. Mon film est absolument comme un poisson glissant et comme notre neutralité : on ne peut pas le saisir, il glisse toujours des mains.

Je montre des aspects tout à fait quotidiens de notre vie d'aujourd'hui, mais je les pousse jusqu'à l'absurde. Il y a près d'une cinquantaine de personnages dans mon

film, mais il n'y a pas de héros. Dans ma Suisse de 2069, il n'y a pas des supérieurs et des subordonnés : toutes les décisions sont prises par le "brain-center"; c'est mon Palais fédéral, une administration entièrement automatique. Et c'est une totale démocratie, presque un communisme, une forme d'Etat qui n'existe pas encore.

TRAVELLING : C'est la première fois que tu fais un film qui ne soit pas ce que tu appelles du "cinéma privé", en ce qui concerne le public.

MURER : Oui, c'est la première fois que je fais consciemment un film pour un large public (celui que j'ai imaginé est âgé de seize à trente-cinq ans) et sans que cela ait été pour moi une corvée ou une restriction. Je l'ai fait sans compromis. Et si quelqu'un se met en colère parce qu'il ne le comprend pas, c'est une bonne réaction, car je suis sûr que cela lui aurait fait une impression...

TRAVELLING : Tu vois l'avenir avec pessimisme...

MURER : En fait, non. Personnellement, je suis très optimiste dans l'avenir, mais je ne suis pas une personne fantasque si je vois que cela ne tient qu'à un fil. Je suis d'un optimisme réaliste : c'est finalement presque une forme de pessimisme. Le film peut être interprété de diverses manières. Il y est plus ou moins question de la Suisse. Mais, comme le disait une fois Dürrenmatt, "La Suisse est de toute manière une fiction." Tous mes personnages parlent chacun de leur Suisse, de leur conception de la Suisse. Il y a autant de Suisses (pays) qu'il y a de gens ici. Et si j'envoie en l'air une de ces Suisses, il s'agit d'une Suisse fictive et non de la réalité.

TRAVELLING : Et que représente 2069 par rapport aux films que tu as faits auparavant ?

MURER : Il est comme le résumé ou le concentré de ce que j'ai fait depuis PAZIFIK, et en même temps un pas vers l'avenir. Beaucoup de formes et d'idées y sont très clairement intégrées. Le style est comme la suite de mes films précédents, sans grands changements. Ce qui est

nouveau est un thème spécifique, alors que jusqu'alors je filmais toujours autour d'une personne et de son univers. Maintenant, il y a une société entière, un système, notre pays et son avenir, bien que cette société se compose comme un individu. Je n'ai pas d'acteurs, c'est un cinéma privé : je travaille avec des amis ou des gens qui sont sur la même longueur d'ondes que moi. C'est un aspect important du film; chacun a un rôle proche de ce qu'il est dans la vie ou exactement le contraire : un orateur réactionnaire est en fait interprété par un opposant à la réaction. Les gens préexistaient au tournage et le scénario a été fait en fonction d'eux. Ainsi mes films peuvent être influencés par la vie.

(Propos recueillis au magnétophone par M. Leiser et traduits de l'allemand avec la collaboration de W. et G. Schibler.)

Sur Fredi Melchior Murer, voir aussi "Travelling" no 22 :

- MES FILMS, par F. M. Murer
- MURER, UN LANGAGE A LUI, par S. Rudhardt

La filmographie parue dans ce numéro est en outre à compléter par :

- 1968 SAD IS FICTION (titre définitif pour MODFIKTION)
- 1969 SWISSMADE, troisième sketch : 2069 ou LA OU LES FUTUROLOGUES ET LES ARCHEOLOGUES SE DISSENT BONNE NUIT

FESTIVALS

HYERES 1970

RENCONTRES DU JEUNE CINEMA

Le soleil, le sable, les copains, les rencontres internationales du jeune cinéma d'Hyères (qui eurent lieu pour la sixième fois du 15 au 24 avril 1970) valent davantage pour leur ambiance que par les films qu'on y voit. Ces rencontres de jeunes techniciens, cinéastes, comédiens et critiques français se révèlent détendues, sympathiques et parfois fructueuses, et permettent de mieux situer dans quel climat, pourquoi et comment la nouvelle génération tente de s'exprimer par le cinéma, qui, pour certains, est devenu un hobby comme la broderie pour les dames du temps naguère. Si Hyères est utile pour comprendre ce qui se passe en France, il n'offre