

Cinémémoire.ch

Une histoire orale du cinéma suisse

La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960-70),
télévision et réseaux

Entretien avec Robert Boner

Lausanne, le 16 octobre 2010

Questions : Marthe Porret et Laurence Gogniat

1. Début de parcours en Suisse alémanique

2. Film Forum et événements du Globus

3. Outils de production

4. Groupe 5

5. Une opportunité de devenir producteur

6. *Les petites fugues*

7. L'aide de l'Etat

8. Saga Production

9. *Sauve qui peut (la vie)*

10. Ciné Manufacture

11. L'expérience de producteur

1. Début de parcours en Suisse alémanique

M. P. *Alors, je voulais juste faire une petite intro, pour dire que nous sommes le samedi 16 octobre 2010, dans les nouveaux locaux de Saga Production, si je ne me trompe pas...*

Absolument !

M. P. *...à Lausanne, et Monsieur Robert Boner nous reçoit très gentiment dans ses locaux, chemin de Montelly 48 bis. On est là avec vous pour évoquer un certain nombre d'expériences dans votre vie de producteur. Alors on va commencer par le début et par ce qui est le plus logique : Robert Boner, pouvez-vous nous rappeler où et quand vous êtes né, pour commencer ?*

En 1949, à Lauerz. C'est en Suisse, dans le canton de Schwytz. Je suis Grison par mes deux parents, mais c'est là que je suis né, parce qu'on était en route. Donc juillet 1949.

L. G. *Mais vous n'avez pas un accent suisse allemand, donc vous êtes né dans un milieu bilingue ?*

Non, du tout. J'ai appris le français bien plus tard. Je suis allé à Paris très tôt, quand j'ai eu 15 ans la première fois, je suis tombé amoureux de la ville, et des Françaises surtout. Puis j'y suis retourné. Et puis après j'y ai vécu, à partir de 1974. Enfin voilà, j'ai toujours vécu à Paris. Enfin, entre Paris et la Suisse.

M. P. *Quelle a été votre formation de base ?*

Aucune. J'ai quitté l'école à 15 ans, et puis il fallait que je travaille. Très vite, j'ai fait un stage de photographe et j'ai travaillé pour une entreprise qui voulait monter des agences de publicité, de mode, etc. Mes patrons n'étaient pas de très bons photographes et donc c'était très compliqué d'apprendre quelque chose. C'est quelque chose d'essentiel dans ma vie que j'ai compris plus tard : si on ne travaille pas avec des bons, on met un temps fou pour apprendre. Et dès qu'il y a quelqu'un qui sait vraiment mieux, eh bien tout d'un coup on fait un saut qualitatif en très peu de temps. J'ai beaucoup ramé dans cet atelier parce que je ne savais pas, personne ne savait, et je n'apprenais pas grand chose.

M. P. *Ça, c'était où, cet atelier ?*

C'était à Horgen, au bord du lac de Zurich. C'est là que j'ai rencontré tout de suite... ça, c'était donc dans les années 1950... Qu'est-ce que je dis ? 1960, 1965-1966, et c'est là que je suis allé au ciné-club que Köbi Siber¹ avait monté au théâtre Winkelwiese. Et puis plus tard on a créé le Film Forum² avec Köbi Siber. Köbi Siber est une des grandes rencontres pour moi. Il avait fait ce ciné-club où je suis devenu très vite projectionniste, etc., parce que j'y étais tout le temps et que j'étais volontaire.

¹ Hans-Jakob Siber

² Film Forum : organisme de diffusion de films underground. Voir M. Porret, « Diffuser le jeune cinéma romand partout ! », in A. Boillat, P. Brunner, B. Flückiger, *Kino CH/Cinéma CH, Rezeption, Asthetik, Geschichte/Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, p. 230

M. P. *Mais pourquoi vous êtes venu à Zurich ? Vous vous êtes installé à Zurich très vite ?*

Oui, parce que nous, la famille, on a suivi mon père qui était ouvrier. On a suivi les grands chantiers. J'étais passé par Sion où j'avais appris un tout petit peu de français étant jeune, mais j'étais à l'école allemande. Mon père travaillait à la Grande Dixence. Après, on est allé à Horgen, donc en Suisse alémanique. On y est retourné parce qu'il avait un autre chantier, je ne me souviens plus où, au lac de Constance... Enfin voilà, on a suivi tout le temps les grands chantiers de mon père.

M. P. *Mais vous n'atterrissez pas par hasard au théâtre Winkelwiese à Zurich ?*

Non, mais moi je... c'est parce que... le cinéma me fascinait, ça m'a toujours fasciné. J'ai fait des premiers petits films quand j'étais à l'école encore, à 14 ans. Des films en 8 mm parce qu'un copain avait une caméra. J'ai écrit des romans, j'écrivais, je me sentais écrivain... [Robert Boner rit] Voilà, on a fait un tout petit film qui s'appelait *Dorne von Eden*, quelque chose comme ça, *Les épines du Paradis*. L'acteur était celui qui avait 18 ans parce qu'il pouvait conduire. Chaque fois qu'on se déplaçait, on le faisait monter dans la voiture puis on le faisait démarrer parce qu'on ne comprenait pas qu'on pouvait couper d'un endroit à l'autre. Enfin voilà, ce n'est pas vraiment un chef-d'œuvre, mais voilà. Donc ça, moi, ça m'a toujours fasciné. Et puis je suis allé au cinéma dès que j'ai pu, et puis évidemment au ciné-club. Je ne sais pas pourquoi. Parce que j'aimais ça.

M. P. *Mais vous n'aviez pas... comment dire ? Une culture de cinéphile ?*

Non, mais je me la suis faite petit à petit. Après surtout, à Paris bien sûr. Parce que j'y allais souvent. Dès que je pouvais, j'allais à Paris parce que c'est une ville que j'ai aimée tout de suite. Il y avait les deux cinémathèques, Chaillot et la rue d'Ulm. Donc je passais mon temps là et dans les cinémas parisiens où on pouvait à peu près tout voir. A travers, je ne sais pas, une dizaine d'années, on pouvait voir à peu près l'histoire du cinéma.

M. P. *Ok. Donc Köbi Siber, effectivement, c'est une rencontre qui a l'air d'être fondamentale...*

Oui. Il y en a plusieurs des rencontres comme ça.

2. Film Forum et événements du Globus

M. P. *Et donc vous êtes actif dans le Film Forum ?*

Oui.

M. P. *Mais par quel biais vous êtes entré en contact avec les gens du Filmcoopi, parce que c'est ce qui va suivre...*

Oui, alors donc, moi je crois que... l'histoire des rencontres essentielles : Köbi Siber en est une. Des producteurs qui ont fait la transition entre le cinéma de Franz Schnyder (et ce qui

suit), c'est Reni Mertens et Walter Marti, qui ont produit eux-mêmes le premier film de Rolf Lyssy, *Mein Name ist Eugen*³, ça s'appelait, où j'étais ingénieur du son.

M. P. *Comment vous êtes entré en contact avec Reni Mertens et Walter Marti ?*

J'ai appris qu'un film allait se tourner et qu'ils n'avaient pas d'ingénieur du son. Donc j'ai appris où était le bureau de production, et je suis allé me présenter en disant que j'étais ingénieur du son. Je n'avais jamais fait du son de ma vie (mais) ils m'ont pris. Du coup, je suis allé louer un Nagra et des micros et puis je me suis entraîné pendant deux semaines. Le son était catastrophique bien entendu. Mais il faut bien dire aussi que ce n'était pas seulement de ma faute, parce que c'était Walter Marti, donc le producteur, qui était perchman. Et comme il n'était déjà plus tout jeune, au lieu de percher vers le haut, il tenait le truc comme ça [Robert Boner fait le geste de tenir la perche trop bas], et il regardait tellement la scène qu'il oubliait son micro. Et il ne voulait pas que je regarde en plus ! Et puis de temps en temps j'entendais un « bloum », c'est la perche qui touchait le sol. Mais enfin, malgré cette prestation un peu lamentable, ils m'ont gardé. Ils m'ont gardé comme assistant monteur. Entre temps – on était en février 1968 – est arrivé tout le mouvement politique. J'étais déjà politisé bien sûr avant. Je n'avais plus beaucoup de temps pour travailler parce qu'on passait nos nuits à faire de la politique. Reni Mertens et Walter Marti ont vu que je m'endormais à la salle de montage et ils m'ont dit : « Ok, tu n'as plus besoin de venir et on continue à te payer, à condition que tu viennes nous raconter ce qui se passe le matin au petit déjeuner. » Voilà, des patrons formidables ! Et c'est ce que j'ai fait pendant tout le mouvement de 1968 où j'étais intégré dans le comité d'action des *Globuskrawalle*⁴, ce qu'on a dit à Zurich.

M. P. *Justement, quel rôle exactement vous avez joué dans les événements du Globus ?*

Il y avait ce qu'on avait appelé à l'époque les... comment ça s'appelait ? *Generalversammlungen*...

M. P. *Assemblées générales...*

Des assemblées générales. Il y en a eu deux-trois, et là, un comité d'action a été élu. Il y avait 11 membres, et j'ai été élu. Je m'étais présenté aux élections de cette assemblée générale comme représentant culturel [Robert Boner rit] pour le cinéma, le théâtre, etc.

M. P. *Mais l'idée, c'était de faire quoi ? Des actions...*

L'idée c'était de prendre le pouvoir ! [Robert Boner rit] Tout simplement ! Oui, parce que... enfin l'idée, c'était de dire : « On va tout changer, et on va vous dire comment il faut faire. » On voulait un Centre pour la Jeunesse, ça c'était une chose. Mais ce qu'on voulait, c'était que tout change. Eh bien, tout a changé ! Pas vraiment comme on l'avait pensé mais

³ Il s'agit en fait du film *Eugen heißt wohlgeboren*. Quant au film suisse *Mein Name ist Eugen*, il a été réalisé en 2005 par Michael Steiner.

⁴ *Globuskrawalle* : cette appellation désigne le soulèvement qui eut lieu à Zurich le 29 juin 1968, en lien direct avec les révoltes estudiantines qui se sont produites au mois de mai 1968 dans toute l'Europe. Le conflit (*Krawalle* : émeutes) opposait les jeunes Zurichois et les forces de l'ordre. Il s'agissait pour les manifestants de protester contre le refus du Conseil d'Etat zurichois d'autoriser l'établissement d'un Centre culturel alternatif pour la Jeunesse en lieu et place d'un bâtiment provisoirement vide, un entrepôt des magasins Globus.

enfin... C'était quand même un mouvement extraordinaire qui a libéré plein de choses, nos esprits, nos corps, tout !

M. P. *Donc vous étiez déjà engagé politiquement avant d'arriver à cet engagement concret en 1968 ?*

Oui. Non, mais moi, j'ai un père politisé, un syndicaliste, un grand-père syndicaliste. Voilà, et puis un genre de sentiment de justice sociale qu'il fallait... Fils d'ouvrier ! Pas d'argent, pas d'études, galérer, voilà. Et il fallait dire : « Mais non, ça, ça ne va pas, il faut partager les richesses. » Voilà. Oui, je me suis politisé tout seul. Enfin tout seul, non : par mon environnement familial.

M. P. *Donc on en est à ces événements du Globus, Mai 68, vous travaillez toujours pour Reni Mertens et Walter Marti, pour leur raconter ce qui se passe. Ensuite, qu'est-ce qui se passe après ?*

Après, il y a... la descente (après) 1968 est un peu dure. Je suis parti en voyage, je suis allé en Inde. Mais je ne suis pas parti tout de suite, je suis allé travailler comme serrurier dans une serrurerie à Birmensdorf. Je me suis fait engager en disant que j'étais serrurier, puisque ça avait marché comme ingénieur du son [Robert Boner rit]. Et puis je savais souder un peu, mais enfin, pendant la nuit, je m'entraînais à souder et je me suis assez bien débrouillé parce que je savais lire des plans. Je ne me souviens plus pourquoi je savais lire des plans... j'avais appris ça. Mon patron qui était un extraordinaire serrurier ne savait pas bien lire les plans. Donc je suis devenu une espèce de contremaître très vite parce que je savais mieux lire les plans que les autres, sans vraiment avoir besoin de bien savoir souder... [Il rit]

M. P. *C'est à cette époque que vous viviez dans une communauté, la communauté de...*

...de Birmensdorf.

M. P. *Voilà. Vous pouvez nous raconter ce que c'était ?*

C'était un collectif. Il y avait Guido Magnaguagno⁵, Otmar Schmid, un opérateur, voilà, c'était des copains, tous des gens de gauche. On avait un collectif, une maison commune. On était 12 ou 13.

M. P. *Mais c'était des gens liés au milieu du cinéma ?*

Non, du tout. Il n'y a qu'Otmar Schmid qui était aussi dans le cinéma. C'est à travers lui que j'ai connu Richard Dindo plus tard. Parce qu'Otmar faisait l'image de Dindo pour les *Peintres naïfs... Naive Maler in der Ostschweiz*, magnifique film où j'ai fait le son. C'est là que j'ai rencontré Richard et c'était immédiatement une rencontre... une des grandes rencontres aussi !

3. Outils de production

⁵ Guido Magnaguagno apparaît comme scénariste sur le film *Zwei Porträts* de Richard Dindo (1978).

M. P. *Comme je l'ai évoqué tout à l'heure (hors-caméra), en Suisse romande, on n'a pas du tout conscience du rôle que vous avez joué dans le cadre du Filmkollektiv de Zurich. C'est quelque chose qui n'apparaît pas de manière claire. Donc j'aimerais que vous nous racontiez le rôle que vous avez joué dans la création du Filmkollektiv de Zurich ?*

Il faut peut-être avancer un tout petit peu... (parler) de la Filmcooperative. La Filmcooperative, c'était la distribution de films militants. C'est Michele Morach qui en était le fondateur. C'est un personnage qui a un peu disparu, je ne sais pas ce qu'il est devenu – je crois qu'il buvait un peu trop... Et puis c'est Donat Keusch et Trudi Lutz – qui travaillent toujours à Filmcoop maintenant – qui étaient là avec un autre, Toni Stricker, qui avaient repris la Filmcoop. Ils avaient en distribution le film *Krawall* de...

M. P. *Jürg Hassler ?*

...Jürg Hassler, le film qu'il avait fait autour (des événements) de 1968. Et donc les films qu'on louait, qu'on montrait au Film Forum, tout cela était un petit peu lié... Film Forum s'était un petit peu cassé la gueule après parce que... mais enfin, tout ça c'était le même milieu, donc on s'est connu très vite. Et puis moi, j'ai fait un film qui s'appelait *Arbeiterrehe*, comme metteur en scène... J'avais rencontré avant, pour la création du syndicat, Renato Berta, Luc Yersin, Carlo Varini, enfin tous les Romands qui étaient dans ce mouvement.

M. P. *Alors est-ce que vous pouvez juste préciser ce qu'était ce syndicat ?*

Le syndicat, c'était... c'est toujours le syndicat d'aujourd'hui, le SSFV (Syndicat suisse film et vidéo), le premier mouvement qui organisait les techniciens du cinéma, parce qu'ils n'étaient pas organisés du tout. Et donc je les ai connus là. On ne savait pas encore si on allait faire ce syndicat, etc. Je fais donc mon film, et là se trouve Renato Berta, mais également un autre personnage très important pour moi, qui est Georg Janett, que j'avais connu sur un autre film de Kurt Früh, avant ça – c'est un peu le bordel, hein ? [Robert Boner rit] –, c'était *Der Fall*, et Georg Janett était premier assistant et monteur, et moi j'étais devenu électro sur ce film-là. C'est comme ça que je l'ai connu. Et puis après on a fait le syndicat, et j'ai écrit cette première histoire, d'après une histoire d'Italo Calvino, et j'ai fait ce film, avec donc Renato Berta, Carlo Varini qui était assistant, Luc Yersin qui a fait le son, André Pinkus qui était chef électro et Georg Janett qui était premier assistant. Donc j'avais une espèce d'équipe de rêve ! C'est devenu un très joli film qui a eu beaucoup de succès parce qu'il est allé dans les festivals du monde entier. Il a très bien marché. C'est Filmcoop qui distribuait et vendait le film. Donc on a gagné des sous. Et eux, ils étaient installés dans une cave, dans un...

M. P. *Un abri ?*

...un abri atomique. On a dit : « Non ça, ça ne va pas ! » Et avec Donat Keusch, qui avait du courage lui aussi, on s'est dit : « Bon ben on va sortir de là ! » On a cherché et on a trouvé la Josefstrasse 106, qui était une grande maison dans une cour intérieure près de la Langstrasse, et on a loué ça. Du coup on a créé le Filmkollektiv où j'ai amené tous les copains romands, c'est-à-dire Renato Berta, Carlo Varini, Luc Yersin, etc., et de l'autre côté André Pinkus, enfin ceux avec qui j'avais travaillé comme électro. Donat a amené des gens que je ne connaissais pas à l'époque, Urs Graf, Hans Stürm, et Mathias Knauer.

L. G. *Donc l'idée maintenant, ce n'était plus seulement de distribuer mais aussi de produire des films ?*

L'idée même de la production n'était pas encore là. C'était plus un outil de production. Mais le fait de produire, c'est-à-dire de financer un film, de monter un film, cette idée-là n'était pas vraiment là. Ce qu'on a fait par contre, c'est qu'on a pris tous les outils pour... c'est-à-dire qu'on avait des bancs de montage, on avait une salle de mixage, que Luc Yersin avait montée, (une salle) de projection, on avait du matériel d'éclairage – qu'on a racheté par des combines pas vraiment avouables à Action Films, enfin à Citel, les producteurs du Groupe des 5 –, voilà, on avait des camions, on avait des outils, on avait des caméras, on avait à peu près tout, et on était autonome. Donc l'idée même de produire comme un geste à la fois financier, voire une intervention artistique, n'était pas là. C'était simplement : « On fait ! On fait parce qu'on a les outils et donc on fait des films... », des films militants, plein de choses. Il y a eu beaucoup de films de faits, comme ça, des films d'intervention...

M. P. *Mais l'idée, c'était aussi de se passer des subventions de Berne ?*

Alors oui [Robert Boner rit], c'était mon idée, un petit peu absurde, qui était la suivante : j'avais donc fait ce court-métrage. Après ça je suis parti grâce à une prime et à des prix que j'avais gagnés – j'avais pas mal d'argent, donc je suis parti à Paris et j'ai écrit un autre scénario avec Jean Jourdeuil et Nicolas Philibert – Nicolas, c'est le cinéaste, et Jean Jourdeuil, c'est un dramaturge... la Compagnie Vincent-Jourdeuil... ils travaillaient avec René Allio et toute la bande. Donc on a écrit ce truc : *Monopoly*. Je l'ai déposé à Berne et on m'a refusé la subvention. Et ça m'a mis dans une telle rage ! J'ai dit : « Mais qu'est-ce qu'ils sont cons ! On va faire un outil qui n'aura plus besoin de subvention ! » [Il rit] Voilà. C'était très naïf, mais enfin, c'était spontané. C'était naïf, c'était idiot, mais en tout cas, il y avait de ça, dire : « Nous, on n'a qu'à faire ! On a les outils, on détient l'outil de production ! » – dans le sens marxiste du terme, l'outil concret. Et on n'a pas bien compris que c'était un petit peu plus complexe que ça, on l'a appris après.

L. G. *Vous nous avez dit que vous aviez beaucoup de contacts avec la Suisse romande, est-ce que c'était le cas de toutes ces personnes à Zurich, ou bien spécialement parce que vous...*

Non, je pense que j'étais le seul. Je crois que je suis un peu la personne qui a fait le pont, si j'ose dire, entre la Suisse romande et la Suisse alémanique. Luc Yersin, qui parlait très bien l'allemand, l'a fait beaucoup... mais voilà, il était technicien et moi j'étais beaucoup plus un organisateur, un peu un touche-à-tout. Luc s'était concentré sur le son, et donc j'ai pris un rôle plus important que lui dans ce maillon qui a relié la Suisse romande... « les deux Suisses ».

M. P. *Mais Yves Yersin ne faisait pas aussi le lien ?*

Non, Yves, il habitait ici (en Suisse romande). Il a fait le lien avec un film, *Die letzten Heimposamenten*, où il allait à Bâle – je crois que c'était Bâle. Mais voilà, il est Romand, il est considéré comme un cinéaste romand, alors que moi j'habitais à Zurich. A l'époque, je vivais à Zurich.

M. P. *Mais pour revenir aux conditions de production qui existaient à ce moment-là, l'idée était de vouloir vos propres conditions de production... donc vous étiez tout à fait au*

courants de quelles étaient les conditions de production qui existaient à ce moment-là... le fait qu'il y avait Condor qui existait, etc., de grosses maisons de production zurichoises...

Oui, mais comme on était absolument sûr que nous, on réinventerait le monde... on était en train de réinventer le monde, on était sûr de tout réinventer, les structures de production, les rapports de travail, les rapports hiérarchiques, voilà. Tout ça, Condor, c'était les vieux ! Enfin, on ne voulait même pas savoir ce qu'ils pensaient, parce que de toute façon...

M. P. *Ni même comment ils travaillaient ?*

Non... oui, on savait, on apprenait par eux, parce que, justement par exemple *Der Fall*, c'était un film très important pour ça. C'était de Kurt Früh, mais avec Edi Winiger⁶ à la caméra, tourné partiellement en Super-16, ou en tout cas en 16 mm gonflés, donc avec une sensibilité très basse de la pellicule pour ne pas faire de grain. Enfin, un truc totalement cinglé qui a coûté trois fois plus cher que si on avait tourné en 35 mm, mais enfin... Donc voilà, il y avait des nouvelles techniques qu'on essayait, des vieux qui essayaient de passer... mais ce n'est pas vraiment la Nouvelle Vague, c'est un passage de l'« ancien cinéma » [Robert Boner désigne les guillemets] dont Früh faisait partie... mais Georg Janett, qui était assistant autrefois au sein de cet ancien cinéma, a fait le lien avec le nouveau (cinéma), et les opérateurs, les techniciens, tout ça se mélangeait, il y avait ce côté-là. Mais Fredi Murer, Georg Radanowicz, tous ces gens-là, faisaient déjà leurs films qui étaient très différents. Nous, on avait déjà fait les Ciné Circus⁷, tout le mouvement du New American Cinema, c'était bien avant, donc tout ça se mélangeait. Nous on était, idéologiquement, du côté du mouvement du New American Cinema ou du cinéma militant qui devait avoir un sens, et puis les autres étaient dans un vieil outil, une vieille manière de penser le cinéma, de raconter les histoires, etc. Donc ce n'était plus notre truc.

M. P. *Je fais juste une parenthèse : Georg Janett ne faisait pas partie du Filmkollektiv ?*

Non, pas officiellement, parce que Georg Janett, c'est le genre d'homme qui dit : « Je ne veux pas être membre d'un club qui a des gens comme moi comme membre. » Voyez, c'est... Georg est un cynique, enfin, Georg est un cas à part. C'est un homme très important pour plein de gens, qui nous a appris ce langage du cinéma traditionnel, il nous a transmis du savoir et il s'est adapté au genre nouveau. Enfin voilà, c'est un type formidable qui a joué un rôle très important, mais pas activement, politiquement.

4. Groupe 5

⁶ Eduard Winiger

⁷ Pour multiplier les possibilités de montrer des films expérimentaux dans les années 1960, les animateurs du Film Forum organisèrent sous le nom de « Ciné Circus » des projections de films 16 mm, sillonnant les villes de Suisse alémanique avec des copies et un projecteur. Voir M. Porret, « Diffuser le jeune cinéma romand partout ! », in A. Boillat, P. Brunner, B. Flückiger, *Kino CH/Cinéma CH, Rezeption, Asthetik, Geschichte/Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, p. 230

L. G. *Comment percevait-on à Zurich ce qui se faisait à Genève à ce moment-là au début des années 1970, je pense notamment à la collaboration inédite du Groupe 5 avec la Télévision ?*

On n'avait pas vraiment conscience du lien entre le Groupe 5 et la Télévision. Mais alors le Groupe des 5, évidemment les films, c'était essentiel. Le lien était déjà fait, très pratiquement, parce que Renato Berta avait fait l'image de tous les films d'Alain Tanner. Yves Yersin, le frère de Luc, l'ami de Madeleine Fonjallaz qui était une des premières dans le syndicat, enfin tout ça... on se connaissait. Le Groupe des 5, évidemment, les films : on adorait ! J'ai été moi-même après... j'ai fait électro sur *Le milieu du monde*, j'ai été machino sur... comment ça s'appelait ? *Pas si méchant que ça*, de Claude Goretta ; sur *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, j'ai été chef-électro... Donc j'ai travaillé à la fois dans des postes de techniciens avec le Groupe des 5... Mais nous, on n'avait pas réalisé réellement ni la relation avec la Télé et les producteurs, donc Yves Gasser et Yves Peyrot, de Citel Films... Alors voilà, ils ont quand même joué un rôle totalement essentiel et puis on les a... Je ne sais pas très bien, je ne me souviens plus très bien quel était leur rôle, parce qu'on était un peu salaud... parce qu'on était très soudé, on n'était pas très sympa avec les producteurs.

M. P. *La question que je me posais, c'est quel type de relations existait entre le Filmkollektiv de Zurich et une structure comme Citel Films par exemple ?*

Aucune, aucune. Nous, on a racheté la totalité de leur matériel que j'avais moi-même acheté au préalable pour eux et puis voilà...

M. P. *Il y avait une sorte de concurrence entre les deux ?*

Non, on se sentait, nous, vraiment... Là aussi, on se sentait d'une autre génération, réellement, oui.

M. P. *Mais pourtant, ils sont de la même génération ?*

Oui, je sais bien...

M. P. *Peut-être que c'est le type de cinéma qu'ils voulaient défendre ?*

C'est le type de cinéma, la manière de produire... C'est eux qui ont fait les coproductions avec la France, ils ont très vite coproduit. Ils ont très vite fait Action Films, qui est devenue une très grosse boîte de production française. Et du coup, ils étaient dans un autre cinéma. Nous, on était dans quelque chose de collectif, donc voilà... toutes les décisions se prenaient de manière collective. On s'essayait à des nouveaux rapports de production. Des rapports hiérarchiques, tout ça, on n'en voulait plus. On ne voulait pas un producteur qui commande. On était d'accord qu'un metteur en scène, l'artiste, commande, mais pas un producteur. Ça, pour nous, c'était impensable.

5. Une opportunité de devenir producteur

M. P. *Justement, le mode de fonctionnement au sein du Filmkollektiv, c'était : on vient avec un projet, puis la personne concernée doit s'occuper de le produire ? Ou bien comment ça se passait au niveau du financement ?*

Au début, pas du tout. Jusqu'au premier film qui est *San Gottardo*, de Villi Hermann... chef d'œuvre ! Ce film...

L. G. ...*dont vous êtes le producteur...*

...dont je suis le producteur, oui, accidentellement. C'était... voilà, il y avait ce scénario, Villi Hermann est venu. Nous, on avait la structure, on avait tous les outils, les caméras, on avait tout. Et puis Villi, comme il était au Tessin, il connaissait Renato Berta parce qu'il était Tessinois, et puis on a dit : « Bon ben tu fais la caméra ! », et puis Ciccio⁸, il dit : « Ouais d'accord, je fais ! », et donc on dit : « Bon ben voilà, on va... qu'est-ce qu'on va faire ? Ben on va produire ! » « Ouais, mais qui c'est qui produit ? » Et je dis : « Ben moi ! » Comme j'ai dit que j'étais électro, que j'étais... enfin voilà. Et donc je me suis déclaré producteur. Et j'ai lu, et j'ai trouvé ça... – vous ne dites pas ça dans le truc historique... – mais j'ai trouvé ça très mauvais. Et ça m'a ennuyé terriblement, mais j'étais totalement certain par contre que ça se financerait, que tout le monde donnerait des subventions : Berne, la Télé, etc. Ce qui était effectivement le cas. Et puis on était très... On n'était pas sympa avec Villi Hermann sur ce coup-là. Je ne sais pas pourquoi, mais on n'était pas très sympa... On a fait le film et on a gagné beaucoup d'argent. C'est ça qui nous a permis après de racheter plein de nouveaux outils, tous les travelling, les grues, les camions. Donc on a fait un gros bond en avant dans les équipements. Et puis très vite derrière, je suis allé retravailler pour gagner de l'argent sur *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* je crois, oui. C'est là que j'ai rencontré Patricia Moraz qui avait son projet⁹... Et puis après je me disais : « Mais tiens ! Comme j'étais producteur, je n'ai qu'à être producteur ! » Voilà.

M. P. *Là, il y a donc une sorte d'étape qui est franchie ? Pourquoi est-ce que vous passez du côté de la production à ce moment-là, tout à coup ? Vous avez dit que c'était accidentel ?*

Je pense que... le premier film est accidentel. Villi Hermann, c'est parce qu'on disait... il fallait bien que quelqu'un s'en occupe. Et le deuxième, c'est parce qu'il y a une histoire d'amour, avec Patricia, et puis...

M. P. *Vous vouliez défendre son film ?*

Oui, évidemment. Patricia n'avait jamais vu une caméra, elle ne savait pas comment on découpe. C'était une femme brillante, voire brillantissime, une intellectuelle, du genre de femmes que je n'avais pas connu avant réellement, parce que... très cultivée... Et donc, je lis son scénario que je trouvais – elle aurait pu écrire n'importe quoi – je trouvais ça brillant [Robert Boner rit], donc ce n'était pas vraiment le problème. Et on est allé au cinéma tous les jours pendant très longtemps, six mois, pour parler de découpage, pour prendre une scène, dire : « Regarde ça ! » Parce qu'on retournait dans des films que je connaissais. Ou alors des choses très banales aussi, simplement pour dire comment c'est découpé, et quel est le principe même d'un découpage. Et puis on a beaucoup parlé là autour pendant qu'on essayait de monter le film. C'était évidemment une coproduction. Là, il y a une autre très grande rencontre, très importante, avec André-Marc Delocque-Fourcaud qui travaillait au CNC, enfin, qui travaillait pour le Ministère des Finances au CNC et qui était le rapporteur

⁸ Renato Berta

⁹ *Les Indiens sont encore loin*

Malecot¹⁰, (un rapport) sur des systèmes de financements. C'était un gros pavé de 150 pages qui se lisait comme un polar. Il se trouve que j'ai rencontré André-Marc au CNC et puis je lui ai dit : « J'ai lu votre rapport. Je trouve ça formidable ! » Et il y a une espèce d'amitié, enfin pas une espèce, une amitié qui est née. Parce qu'en même temps, il faut bien dire qu'il y a un autre événement très important, c'est la rencontre... c'est Christine Pascal, qui joue dans *Les Indiens sont encore loin*.

M. P. *Mais il y a quelque chose que je ne comprends pas, c'est qu'avec Les Indiens sont encore loin, on est très loin du fonctionnement du Filmkollektiv...*

Très loin, oui.

M. P. *Alors tout à coup, c'est un autre système de production qui se met en place ? Je ne comprends pas le saut...*

C'est... l'amour.

M. P. *Parce que vous faites un petit peu comme Citel Films ?*

Très exactement.

M. P. *Vous allez chercher des sous en France ?*

Oui, on a fait exactement pareil. Oui, bien sûr, oui.

M. P. *Alors pourquoi est-ce que vous avez dit : « Bien évidemment il fallait que ce soit une coproduction », pourquoi est-ce que c'était si évident ?*

Parce que c'était impensable de monter le film, ce genre de film, ce genre de récit, cette manière de filmer, avec les sous qu'on avait ici.

M. P. *Pourquoi, parce que c'était un gros...*

Non, ce n'était pas gros, mais... je ne me souviens plus du budget. Mais simplement, jusqu'à présent on faisait des... ce n'était pas des fictions, d'abord... enfin, *San Gottardo*, c'était... ça se mélangeait un petit peu, oui. Mais *Les Indiens sont encore loin*, c'est trois fois, quatre fois plus cher. On est dans un truc, une manière de fabriquer tout à fait traditionnelle, que je connaissais bien sûr comme technicien, parce que j'en avais fait tout plein des films comme ça, comme électro, machino, mais aussi assistant, régisseur, directeur de production. J'ai travaillé en Allemagne, enfin voilà. Je n'ai pas arrêté de faire des films, j'en ai fait tout plein comme technicien. Et donc je connaissais la manière de faire. Il y avait la conviction politique, mais enfin voilà... au milieu des années 1970, le projet de société, le projet de... eh bien ça s'est écroulé bien sûr, c'était fini.

M. P. *Donc vous prenez les commandes et c'est vous qui allez faire le montage financier du film Les Indiens sont encore loin, et puis vous dites : « Il faut qu'on trouve une*

¹⁰ Yves Malecot, « Le financement du cinéma, Rapport du groupe de travail institué par le secrétariat d'Etat à la Culture », Paris, 1977

coproduction avec la France ! » Mais vous aviez des liens ? Il faut quand même bien avoir un réseau avec la France...

Oui, mais Patricia Moraz vivait en France, et puis la rencontre avec André-Marc Delocque-Fourcaud qui connaissait François Chardeaux... et puis voilà, c'était relativement facile, et on a eu l'avance sur recette. Et ça a suffi, à l'époque, l'avance... Après je ne me souviens plus, je crois qu'on avait l'INA...

M. P. *J'ai vu que le CNC a donné 500'000 francs français...*

Voilà, oui.

M. P. *...que l'INA a donné quelque chose, mais je ne sais pas combien ?*

300'000 francs je pense, oui...

M. P. *Et puis les Films 2001 ont aussi donné quelque chose ?*

Ça, c'est François Chardeaux. Oui, enfin, il n'a rien donné bien sûr, mais ça c'est les apports/producteur fictifs qu'il faut pour...

M. P. *Après il suffisait encore d'obtenir les subventions à Berne, celles de la Télévision, et de... et ça suffisait ?*

Oui, je pense qu'on devait avoir un peu autre chose, je ne me souviens plus quoi... oui.

M. P. *Le Filmkollektiv, lui, participe comment ? Sous quelle forme ?*

En prestations techniques. C'est à dire tout le matériel d'éclairage, on avait tout le matériel machinerie, etc. C'était des apports qu'on faisait. Et après, le film était distribué par Filmcoop, bien sûr.

M. P. *C'est un film qui n'a pas généré de dettes et qui a marché ? Il a généré des recettes ?*

Oh, je ne pense pas qu'on ait gagné beaucoup d'argent, mais c'est un film qui avait un succès culturel certain, et puis... d'abord, je trouvais que c'était un très joli film. Voilà, mais enfin bon, mon regard, l'objectivité là autour, je n'en sais rien [Robert Boner rit].

M. P. *Mais je reviens un petit peu sur quelque chose qui me paraît paradoxal : vous êtes toujours au sein du Filmkollektiv et vous adoptez une nouvelle façon de produire. Ça ne pose pas de problème ?*

Si, je défends les projets, c'est à dire que... en assemblée, tous les soirs, une fois par semaine, on dit : « Voilà, c'est ça le projet », et puis on parle, on parle jusqu'à ce qu'on ait convaincu tout le monde que c'est une bonne idée de faire ça. Non, la décision n'est pas : « Tiens ! Je fais, je produis ! » Je dis : « Voilà le projet, pourquoi il est viable », je défends la chose comme dans un collectif. Et c'est le collectif, c'est l'assemblée qui donne le ok pour dire : « Oui d'accord, vas-y ! »

M. P. *Mais quand on regarde toute la filmographie des films produits par le Filmkollektiv, il y a trois films romands qui ont été produits, ce sont ceux qui ont été produits grâce à vous : Les Indiens sont encore loin, Les petites fugues et Le chemin perdu. Tout le reste de la production est strictement alémanique.*

Oui. Mais *Le chemin perdu*, ce n'était plus le collectif. C'est Saga. Non, moi j'ai fait... il y avait des films de Richard Dindo que j'avais faits en même temps...

M. P. Max Frisch...

Max Frisch, c'est Saga aussi.

6. Les petites fugues

M. P. *Tu es toujours au sein du Filmkollektiv, tu as fait Les Indiens sont encore loin, et puis je crois que c'est à ce moment-là qu'Yves Yersin te contacte pour Les petites fugues, non ?*

Nous, on a tourné *Les Indiens sont encore loin* pendant l'hiver 1976... enfin, en automne 1976, et l'hiver. Et puis pendant la postproduction des *Indiens*, donc début mars, Yves Yersin m'appelle, pour dire – parce que, entre temps, j'étais devenu producteur – pour dire : « Est-ce que tu ne veux pas produire *Les petites fugues* ? » Alors je me rue dessus bien sûr, parce que je connaissais le scénario, je l'avais lu au moins quatre ans avant, un pavé de 300 pages, extraordinaire ! Et moi j'étais prévu comme machiniste, chef machiniste, sur ce film-là. Entre temps donc, j'étais devenu producteur, et j'ai dit : « Oui ! » C'était début mars, et le film était en préparation depuis quatre-cinq ans, ils n'arrivaient pas à le monter. Et quand j'ai dit : « Oui ! » en mars, on a tourné en juin. Voilà, ça, c'était une espèce d'acte de... un rouleau compresseur s'est mis en marche, parce que, d'une part, j'adorais ça, j'ai trouvé : « Ça, voilà, c'est très exactement ce qu'il faut faire ! » Parce que je m'étais senti trahi par Patricia Moraz, bien sûr, parce qu'entre temps on s'était évidemment fâché, et que j'avais rencontré... que Christine était là. Enfin bon, tout ça se mélange un peu. Mais il y a le film, et il y avait Yves Gasser sur le coup, de Citel, il y avait Condor Films, « PC » (Peter-Christian Fueter) qui était sur le coup, et tout ce beau monde s'était perdu dans les méandres de la préparation du film, parce qu'Yves Yersin voulait Roger Jendly pour faire Pipe. Jendly n'avait pas 40 ans à l'époque, ou à peine, et ça demandait donc un maquillage de trois-quatre heures le matin. Bon, j'ai tout de suite dit : « Non mais attendez, vous êtes cinglés ! » Et donc on a évacué toutes les fausses questions, et on a dit : « Bon ben voilà, on fonce ! » Et puis en France, j'allais beaucoup plus droit. J'ai été voir les gens de l'INA, qui étaient devenus des copines, mais après j'ai connu d'autres personnes (par exemple) à FR3. Enfin, j'ai donc trouvé l'avance et France 3. Ce qui nous suffisait pour... on savait que ça ne suffirait pas, mais comme je voulais absolument faire le film, eh bien voilà, on a dit que ça suffirait, et on a fait le film.

M. P. *Donc il y avait FR3, mais est-ce que c'était une aide conséquente ? Parce que je n'ai rien trouvé sur la somme.*

Oui, je pense que... RPCA¹¹ il y a, je pense que c'était 300'000 francs à l'époque.

¹¹ Contrat RPCA (Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel)

M. P. *Mais comment vous avez... de nouveau, FR3, c'est par réseautage ?*

Non, mais le scénario était formidable !

M. P. *Ça a aussi convaincu les gens de la chaîne ?*

Ah oui, formidable scénario ! Oui, oui. Et le principe, chez... FR3, à l'époque, ils voulaient faire un téléfilm. Et puis nous, on a dit : « Non, non, non... », mais ce n'était pas... Enfin, je ne me souviens pas très bien. Et puis voilà, ils ont marché, ils ont marché très vite, c'était un scénario qu'ils avaient adorés, je ne me souviens plus qui c'était...

M. P. *Mais en contrepartie du financement, qu'est-ce qu'ils avaient ?*

Ah, c'était de la coproduction. De la copro classique. Ce sont les départements Cinéma des chaînes publiques françaises... comme ça se fait toujours : ils sont coproducteurs, ils ont une part des recettes, ils ont une part des comptes de soutien, enfin voilà, ce sont de vrais producteurs. « Coproducteurs » [Robert Boner désigne les guillemets].

M. P. *Mais l'idée, c'était aussi : on se débarrasse quand même de Condor et de Citel ?*

Ah oui, évidemment... Alors Citel s'était retiré. Quand j'ai dit ok, Yves Gasser a dit : « Bon ben voilà, vas-y ! » Et Condor avait essayé de rester dedans, parce que... bon, comme il n'arrivait pas à monter sur la France... là, je lui ai... voilà, je l'ai sorti. Un truc, voilà... un peu... pas très élégant non plus.

M. P. *Mais l'idée était : on se débrouille tout seul, on ne va pas...*

Ah non, mais il n'est pas question de travailler avec ces gens-là ! C'est le vieux cinéma, ça c'est le vieux cinéma, c'est... ce n'est pas comme ça qu'on fait les choses. Il faut y aller à notre manière. Et notre manière, c'est de dire : « Bon ben voilà, on n'a pas l'argent, ça ne fait rien. Ce qu'on va faire, c'est qu'on va créer un collectif. » Ce qui est (devenu) le Film et Video Collectif de Lausanne – enfin d'Ecublens. Il y avait Cadia qui était une structure de production, qui avait un audit de mixage, très petit mais enfin un audit, des salles de montage, des bureaux, etc. Et on a... c'était en vente, c'était en faillite. Et j'ai dit : « Ben voilà, on n'a qu'à l'acheter ! » Ça coûtait 100'000 francs. Donc j'ai convaincu Zurich de dire : « Investissons 50'000 francs et on devient partenaire des autres. » Et on a organisé tous les techniciens qui étaient autour des *Petites fugues* pour créer un collectif, une société anonyme. Zurich, le Collectif de Zurich, était actionnaire de cette société, et tous les autres techniciens étaient les actionnaires du Film et Video Collectif, qui est entré en coproduction dans *Les petites fugues*, et ils ont mis une partie de leur salaire et toute l'infrastructure en participation. Et c'est ça qui a bouclé – « qui aurait dû boucler » [Robert Boner désigne les guillemets] – le financement du film [Il rit]. Ce n'était pas vraiment bouclé ! Non, il manquait 600'000 francs. A vrai dire, je le savais pertinemment. Enfin, je ne savais pas que c'était exactement 600, mais je savais qu'il en manquait beaucoup, et puis je pensais qu'il fallait faire le film malgré...

M. P. *Donc tant pis, on y va, même s'il manque 600'000 francs, on verra après comment on s'en sort ?*

Oui, on verra bien. Oui, oui. Parce que je... d'abord je pensais qu'Yves Yersin – ce qui s'est avéré – était un grand cinéaste, et que c'était une formidable histoire ! Voilà, et puis il y avait tout pour faire un formidable film.

M. P. *A ce moment-là, vous aviez aussi déjà le financement de la TSR et du DFI ?*

Non, DFI... on ne l'avait pas encore vraiment. Et surtout, ils ont refusé de payer. C'était Alex Bänninger (à la tête du DFI). Nous, on avait déjà commencé à tourner. Et quand on a fait la scène de Rokenburg, le motocross, là, on nous dit : « Eh bien on ne peut pas payer parce que le financement n'est pas assuré. » Et du coup, je rentre à Zurich, en panique, et je convoque les journalistes au Collectif en disant : « L'Office fédéral de la culture bloque le film en tournage, ils ne veulent pas payer la subvention. » Puis je leur explique le machin, puis – c'était vendredi – je leur dis : « Ecoutez, attendez parce que j'ai obtenu un rendez-vous demain matin, samedi, à Berne, comme rendez-vous de la dernière chance. »

L. G. *Vous connaissez Alex Bänninger...*

Oui, je le connaissais depuis la création du Film Forum, dix ans avant. Et puis donc rendez-vous... alors je leur dis : « N'écrivez pas encore, mais je vous dirai, si jamais j'obtiens ce que je veux, on oublie tout ça, et sinon allez-y ! » Tout le monde a joué le jeu, et donc le lendemain matin, je suis à l'Office, et il y avait un tableau noir, je me souviens très bien, et j'ai démontré pourquoi le film était viable. Et puis Alex Bänninger a dit : « J'ai toujours rêvé qu'un producteur m'explique [Robert Boner rit] comment on s'en sort quand même », et puis il a débloqué le truc. Et là je suis retourné en héros sur le tournage : « Vous avez été sauvés », et j'ai trouvé Christine Pascal dans mon lit. Voilà. [Il rit]

M. P. *Mais vous y êtes allé un peu au bluff avec Alex Bänninger ou bien...*

Oui. Enfin non, j'étais convaincu de ma manière de faire. Que ça allait coûter plus cher, etc., ça, personne ne le savait, personne ne pouvait le savoir. Il n'y a que les gens qui étaient réellement dans la fabrication... Tu annonces un prix, personne ne peut dire : « Ben non, ce n'est pas ça ! »

7. L'aide de l'Etat

L. G. *Vous avez utilisé le terme « sauvé », vous pensez que dans notre pays, l'aide financière de l'Etat est vraiment quelque chose d'indispensable ?*

Ah, c'est totalement central. Sur le papier, c'était 50% de la part suisse du coût du film. En réalité c'était plus. Parce que la subvention n'a pas le droit d'être plus (haute) que 50%. Mais sans Berne, voilà, il n'y a pas de film, c'est aussi simple que ça. Je ne me souviens plus, je crois que c'était 500'000 francs suisses à l'époque, c'était beaucoup d'argent !

M. P. *J'ai trouvé, pour Les petites fugues : « DFI, 300'000 francs », mais peut-être que c'était plus.*

Je ne me souviens plus... Mais enfin. Non, il me semble que c'était vraiment beaucoup... Oui, peut-être. Je ne me souviens plus. Mais enfin, c'était totalement central,

parce que la Télé c'était 100'000 à l'époque, les plafonds étaient à 100'000 francs. Donc oui : central !

L. G. *Donc on compte sur une aide de l'Etat quand on réalise un film suisse à cette époque ? Encore aujourd'hui ?*

Et aujourd'hui. Et aujourd'hui ! Oui, oui. Aucune chance, il n'y a pas de marché, donc aucune chance, sans correction de l'Etat, sans intervention, sans volonté politique, il n'y a pas de cinéma, point.

S. B. *Et le prix moyen d'un film à cette époque, il est de quel ordre ?*

Il est... nous, on était très cher avec un devis annoncé à un million 250, c'était le film le plus cher annoncé. Donc c'était beaucoup plus bas, c'était de l'ordre de 600... entre 600-800'000 francs, c'était les gros films, les films de fiction. Et au bout du compte, *Les petites fugues* ont coûté 1 million 850, donc 600'000 francs de plus. Donc là on avait battu la totalité des records de films chers à l'époque.

M. P. *Mais comment on fait pour s'en sortir avec un dépassement de 600'000 francs ? On s'endette, on fait comment ?*

On ne s'en sort pas [Robert Boner rit]. Oui, on paie... Je ne me souviens plus très bien comment on s'en sortait. Mais je me souviens parfaitement que c'est le début du conflit bien sûr, puisque « financement », c'est une chose. On peut retrouver le financement parce qu'il y a des rallonges, des machins, etc., ça va. Mais c'est la trésorerie ! Et tout le problème de producteur, c'est d'abord un problème de trésorerie. Bien sûr, puisque *Les petites fugues* étaient une pompe à fric de trésorerie, parce que c'était une machine lourde qu'on avait mise en place, ça a pompé toute la trésorerie du Collectif de Zurich. Donc, de facto, l'argent des autres films. Le principe de déshabiller Pierre pour habiller Paul. Donc catastrophe ! Et ça, évidemment, les copains et camarades qui faisaient des films, des documentaires plutôt correctement financés, bouclés, mais des beaucoup plus petits budgets, qui voyaient se faire pomper la trésorerie de leur film par un machin qui, idéologiquement, ne les avait pas tout à fait convaincus, eh bien ça, ça a très mal passé. Et c'est là qu'ils m'ont coupé la signature du compte, c'est là qu'ils m'ont foutu dehors, de facto.

M. P. *C'est la scission au sein du Filmkollektiv...*

C'est ça qui amène à la scission, avec les uns qui gardent le Collectif, c'est Hans Stürm, Urs Graf, Mathias Knauer ; et ceux de la distribution, donc Donat Keusch, Trudi Lutz, etc., créent Cactus et reprennent les droits des *Petites fugues*. En distribution. Et les droits du Collectif.

M. P. *Pourquoi Donat Keusch et Trudi Lutz font de la distribution, et pas de la production par exemple ?*

Eh bien ça a toujours... c'était leur métier, enfin, c'était leur passion au départ. Dix ans avant, ils étaient déjà distributeurs au sein du Filmkollektiv... qu'est-ce que je raconte ?! La Filmcooperative. C'était leur métier, ils ont aimé ça.

M. P. *Et pourquoi est-ce que le Film et Video Collectif n'avait pas les droits des Petits fugues ?*

Parce que c'est le Collectif qui avait monté essentiellement le film... c'est moi qui ai financé dès le début, dès que j'ai pris la chose, et puis je signais au nom du Filmkollektiv, tous les contrats d'auteur, les contrats avec la Télé, avec Berne...

M. P. *Donc à ce moment-là, au moment de la scission, qui est-ce qui a les droits proprement dits sur le film ?*

C'est le Filmkollektiv qui cède au Film et Video Collectif les droits de production, et Cactus garde les droits de distributeur suisse et vendeur à l'étranger, avec un pourcentage de 50%, enfin voilà, une superbe affaire...

M. P. *Mais ce n'est pas Cactus qui va distribuer le film...*

Si. Si, c'est Cactus qui distribue le film. Ah sûr. Oui, oui, je vois que tu doutes. Non, c'est sûr, c'est Cactus qui distribue le film.

M. P. *D'accord. Parce qu'il y a toute cette histoire d'actions par rapport au Filmkollektiv, toute cette bataille, et le fait aussi que tu rachètes officieusement – je ne sais pas si c'est officiellement ou officieusement – les droits du film, enfin bref, il y a toute une histoire...*

Oui, je rachète au Film et Video Collectif les droits que j'ai un petit moment par Saga, que je revends après à Miguel Stucky pour financer les besoins du film de Jean-Luc Godard¹².

M. P. *Mais je ne comprends pas quel type de contrat s'établit avec Cactus. Parce que Cactus a les droits de distribution...*

Le mandat de distribution, il reste. Peu importe qui a les droits du négatif.

M. P. *Je ne comprends pas comment ça se passe au niveau de la distribution. Celui qui a les droits de distribution, qu'est-ce qu'il a ? Et celui qui a...*

Le mandat de distribuer, il n'est que mandataire. Le producteur qui détient les droits d'un film, il mandate le distributeur...

M. P. *Et après on se répartit les recettes, c'est à dire...*

Oui, mais le distributeur, il a un couloir, il a le droit... toutes les recettes appartiennent... ce sont des « recettes/producteur », sur lesquelles il a le droit de prendre un couloir qui est le sien, sa rémunération de distributeur. Mais la recette, c'est une recette brute par producteur. Et là dessus, il y a une partie qui appartient au distributeur.

M. P. *Mais pourquoi le Film et Video Collectif a été d'accord de vous céder les droits ? Ils ont été un petit peu bêtes ?*

¹² *Sauve qui peut (la vie)*

Non, non, c'est un moment où il y a aussi un problème d'argent. Parce que moi, j'avais fait entre temps... donc j'avais monté Saga, et j'avais fait *Vidéo 50*, de Bob Wilson. C'était une autre aventure formidable qui avait essayé de se monter depuis des années, et là aussi, j'ai très vite réussi. Et j'avais pas mal d'argent, je ne me souviens plus pourquoi – je ne l'avais pas volé – mais on avait gagné de l'argent, et puis j'avais racheté le truc... je ne me souviens plus très bien... Mais comme ça n'a pas duré très longtemps, j'ai profité un peu des recettes [Robert Boner s'avance trop près du micro : « Oh pardon, oui absolument, je ne ferai plus ça, c'est promis juré »].

8. Saga Production

M. P. *C'est donc à ce moment-là que... il y a un petit flou... il y a deux entités : Ciné Manufacture et puis Saga Production. Vous fondez d'abord Saga Production ?*

Oui.

M. P. *A peu près quand ? 1980 ?*

Ça doit être 1980, oui.

M. P. *Vous pouvez nous en dire un petit peu plus ?*

Ah ben comme je me suis fait jeter par le Collectif, je n'ai plus de structure. Bon : grosse bataille, de « qui a les parts ? »... Tout d'un coup, au sein de ce qui était un collectif, mais juridiquement une société anonyme, tout d'un coup, la question se posait : « Mais qui est-ce qui a les actions ? » Et alors du coup on se rappelle qu'on avait demandé à ceux qui avaient de l'argent à l'époque de signer. Mais personne... tout le monde s'en foutait totalement de qui avait des actions puisque ce n'était pas une société anonyme, c'était un collectif. Mais au moment de la crise et du conflit, eh bien voilà, tout d'un coup, eh bien c'est ressorti. Et il y a une espèce d'équilibre qui s'est fait : c'est Renato Berta qui avait signé beaucoup d'actions parce qu'il avait beaucoup d'argent à l'époque comparé à nous, et Hans Stürm qui avait de l'argent de famille. Ce sont eux qui avaient l'essentiel des actions. Renato a données les siennes à Yves Yersin, parce qu'il ne voulait pas se mêler du conflit. Moi j'ai dit à Renato : « Mais c'est à moi que tu dois les donner », bien sûr. Puis après, il les donne à Yves, et moi j'ai dit à Yves : « Non mais c'est à moi que tu dois les donner », et au lieu de me les donner, il les a données à Jean-François Amiguet. Et c'est Amiguet qui a défendu la position du Film et Video Collectif à l'intérieur de ce truc-là, et non pas moi.

M. P. *Mais pourquoi est-ce qu'Yves Yersin a dit : « Je ne te les donne pas à toi » ?*

Je ne sais pas, une revanche ! [Robert Boner rit] Parce qu'on l'a fait souffrir, on l'a fait souffrir sur ce film, on l'a...

M. P. *Ou alors, il fallait quelqu'un de neutre ?*

C'était l'idée, bien sûr. Mais c'était absurde, on ne pouvait pas être neutre dans ce truc-là. Il faut être engagé dans ce genre de choses. Mais enfin, voilà, comme ce que j'avais fait n'était pas politiquement très correct, il faut bien l'avouer... je veux dire, j'ai quand même mis le Collectif, ou les collectifs, en difficulté. Après, une fois que le film avait marché et que

beaucoup d'argent est rentré et que c'était du vrai bénéfice, c'était facile de dire : « Je vous ai toujours dit ! » Mais la réalité, entre le moment où l'on a besoin d'argent et le moment où ça marche vraiment, eh bien là, les structures étaient en danger, c'est vrai, et c'était de ma faute. Donc je n'étais pas... Après, l'histoire de dire : « Non, non, je savais que ça allait être un succès ! » [Robert Boner rit]

M. P. *Mais donc vous rebondissez et vous décidez de renaître sous une nouvelle forme avec Saga Production ?*

Oui, ça c'est mon principe. Je suis boxeur. J'étais boxeur ! Donc oui, c'est le principe : dès qu'on est dans un coin, ou à terre, on se relève.

M. P. *Comment est-ce que fonctionne Saga Production ?*

Saga, je l'ai créé avec une amie, Caroline Arrighi, que j'ai connue à Paris, qui est une femme pas totalement brillante, polytechnicienne, enfin voilà. Elle travaillait chez McKinsey, dans le conseil, une femme formidable. Je me dis : « Bon ben voilà, maintenant on va faire de la vraie production. » Et donc on crée cette société avec laquelle on fait *Max Frisch*, c'était le premier film je crois, et puis après *Le chemin perdu*, puis *Sauve qui peut (la vie)*. Et *Sauve qui peut*, ça se passe très bien sur le film, et très mal dans les relations, et je décide d'arrêter de produire après ça.

9. *Sauve qui peut (la vie)*

M. P. *Alors là, il faudrait peut-être que vous nous expliquiez un peu... ce qui s'est passé avec Jean-Luc Godard !*

[Robert Boner rit] Oui ! [Il rit] Donc il faut se remettre dans la situation : je suis le producteur des *Petites fugues*, ça a vraiment cartonné, et je suis le producteur de Bob Wilson. *Video 50*, c'est une espèce d'événement culturel, artistique, etc. Ce sont des petits films de 30 secondes, c'est 50 fois 30 secondes...

M. P. *Réalisés par...*

Bob Wilson.

M. P. *Par Bob Wilson lui-même.*

Oui. Qu'on fait dans les studios de Beaubourg, enfin, qu'on fait avec l'INA d'abord, et après avec Beaubourg. Et c'est formidable ! Du coup, les chaînes de télé que je connaissais avant, comme les chaînes allemandes, la ZDF, etc., étaient très contentes de moi. Là dessus, il y a Jean-Luc Godard qui m'appelle, qui dit : « Ouais, je voudrais vous voir... », et il me dit : « Voilà, j'ai deux projets... » L'un, ça s'appelait *The Story*, ça c'était un... il avait l'accord de Marlon Brando, de Robert De Niro et Diane Keaton. Et l'autre c'était *Sauve qui peut (la vie)*, où était prévue... ce n'était pas Nathalie Baye, c'était Miou-Miou à la place, au départ. Et il m'explique les machins, et puis il me dit : « Mais lequel vous voulez faire ? » Et j'ai dit : « Ben, on n'a qu'à commencer par le petit, le français. » Et ce même jour, donc c'était à Rolle, dans son studio, où lui il avait fait... – il sortait donc de la période dite « Grenoble », toutes les recherches vidéo, etc. Il avait des machines 1 pouce, à l'époque, ce qui se faisait de

mieux. Et il y avait des mecs autour de ces machines, qui faisaient des essais, et au bout d'un moment, je dis : « Mais c'est qui ces gens-là, qu'est-ce qu'ils font ? » Il dit : « Ah, c'est des gens de l'INA qui sont là pour acheter le matériel. » Et je dis : « Mais comment ça, pour acheter le matériel ? » « Mais on ne sait pas, comment on va tourner les films... » Et puis il dit : « Oui, il me faut de l'argent. » Je dis : « Mais il vous faut combien ? » Il me dit : « 75'000 francs », et je lui fais un chèque de 75'000 francs, le premier jour. Voilà. Et donc j'étais, théoriquement, copropriétaire [Robert Boner rit] du matériel, et... voilà, ça, c'était une erreur fatale. C'était... les rapports, tous les rapports de production, tous les rapports humains de Godard passent par l'argent – ce qui me va très bien, je suis joueur, enfin... pas joueur de... [il fait le geste de jouer] –, mais voilà, je veux bien avoir ce genre de rapports, mais il est beaucoup plus fort que moi, et donc je ne pouvais que perdre. A un moment donné donc, comment, pourquoi j'ai arrêté, je me suis dit que je ne ferais plus jamais de cinéma, c'est qu'à un moment donné, on était arrivé à... C'était très difficile de financer le film, parce que personne ne croyait qu'on allait faire un film, un vrai film. Et moi je promettais à tout le monde : « Non, non, c'est un vrai retour de Godard au cinéma ! » Donc le grand débat, sur quel format tourner, quelle caméra, etc., je vous passe les détails, mais... Finalement on tourne, et j'avais dû évidemment mobiliser les contrats parce que... de nouveau, des problèmes de trésorerie, et j'étais à une banque, Paribas, à Zurich. Mon banquier était un Monsieur Reber. Et cette même banque, Paribas, mais la filiale de Genève, était la banque de Georges-Alain Vuille et d'Action, Citel/Action. Et c'est cet automne-là, lors du tournage de *Sauve qui peut*, qu'ils font, tous les deux, faillite. Gros... plusieurs dizaines de millions, je ne sais pas exactement le chiffre mais enfin voilà, quelque part entre 40 et 100 millions. Donc je reçois un téléphone de M. Reber qui me dit : « Il faut couvrir dans les 24 heures ! » 650'000 francs, ou 800'000, je ne me souviens plus, et puis : « Ben... comment voulez-vous que je couvre ? C'est juste impossible ! » Puis dans cette histoire de fou... je fais, refais des contrats où je ne suis finalement pas réellement propriétaire des droits, en disant : « Si jamais il se passe quelque chose, ça va faire une embrouille et les droits vont être chez Sonimage » – c'est comme ça que s'appelait la société de Jean-Luc. Donc évidemment, je ne couvre pas dans les 24 heures, et puis je prends le temps qu'il faut pour couvrir, et je couvre. Là-dessus, on dit : « Bon ben... », tout était fini, le film était entre temps en postprod et pratiquement fini. On fait une séance, comme toujours avec toute l'équipe à l'époque, enregistrée avec un micro, et puis on dit : « Voilà, on est... c'est ok, tu me dois encore 10'000-20'000 francs, d'accord je te fais deux chèques, ne les encaisse pas tout de suite parce que... problème de tréso, mais... », voilà. Et puis les parts, je les reprends, j'avais 50% du film, de *Sauve qui peut*. Là-dessus, il encaisse les chèques, et puis le surlendemain, il me téléphone très tôt le matin, comme il avait l'habitude de faire, et il me dit : « J'ai réfléchi, je préfère garder mes parts. » Je... [il fait le geste de raccrocher le téléphone]. Voilà. C'était tellement...

M. P. *Mais comment il pouvait faire ça, lui ?*

Eh bien, il n'avait qu'à pas signer la rétrocession, et voilà.

M. P. *Alors je ne vois pas pourquoi, je ne comprends pas la logique...*

Ah, eh bien, c'est un escroc ! Voilà, [Robert Boner rit] c'est ça, la logique ! J'avais mis à l'abri le film, si jamais il m'arrivait quelque chose de désagréable avec les banquiers... – ce qui ne tenait pas vraiment debout juridiquement, mais enfin, bon, il était à l'abri... c'était à lui. Moi je n'avais pas le droit de faire ça à l'époque, mais une fois que tout était rendu à la banque, je n'avais plus de dettes, alors ça devenait parfaitement légal. Donc légalement, il avait les droits. Sauf que moralement, il était à moi, les accords, le *gentleman agreement*. Et

puis dire : « Ben je préfère les garder ! » était un tel... c'était le dernier cran, si tu veux, du jeu autour de l'argent et du rapport/argent dans les rapports humains. Et moi, ça m'a laissé pantois. Et j'ai dit : « Bon, ben voilà. » C'était quand même Godard ! Je veux dire, je suis arrivé au cinéma... c'est une influence majeure bien sûr dans mon rapport au cinéma. Donc j'avais d'autant plus de fierté de le produire, de dire : « Je permets une deuxième vie », parce qu'il disait toujours : « On ne me laisse pas vivre une deuxième vie ! » Il avait 50 ans à l'époque.

M. P. *Dans les faits, vous lui avez effectivement permis d'avoir un second souffle ?*

Il est re-né avec *Sauve qui peut (la vie)*, c'est très clair. Il était mort. Il avait des dettes partout, au CNC, il avait des casseroles absolument partout. Vu qu'on me traitait très bien à l'époque, un peu partout, j'ai permis la chose, oui. Je lui ai forcé la main, il ne voulait pas... Le truc de tourner en 35 mm, c'était une histoire hallucinante. On a été faire des essais de kinescopage à l'époque où... il y avait un seul endroit – non il y en avait deux dans le monde – mais le meilleur, c'était à Los Angeles. On a dépensé des fortunes pour faire des essais comparatifs, vidéo, transferts numériques... Vous vous souvenez les décompositions ? Ce ne sont pas des ralentis, ce sont des décompositions de mouvements, un geste, une caresse, comme ça, dans *Sauve qui peut*, c'est magnifique ! Pour ça, on a acheté des projecteurs d'analyse de mouvement mécanique, spécial, aussi en Amérique. Il y avait énormément de trucs, et puis moi je poussais au 35 mm parce que j'avais promis que ce serait un vrai film, et je voyais bien que ces kinescopages, c'était assez merdeux, la définition, c'était assez moche, les peaux étaient moches et tout ça, et je trouvais que ça n'allait pas. Et là-dessus on dit : « Bon ben voilà, il faut... » Et Jean-Pierre Beauviala était en train de développer la (caméra) 35 d'Aaton, on en avait le prototype. Et ils n'avaient plus d'argent, machin, etc. Mais le prototype n'avait pas de... il avait un miroir semi-transparent, et puis Renato Berta... – moi, j'ai toujours voulu que Berta fasse le film, et Godard disait : « C'est Willi Lubtchansky... » Puis j'ai poussé Berta quand même... et à un moment, il a dit : « Ouais, mais alors de toute façon on va les engager les deux, comme ça ils vont se parler entre eux, je n'aurai pas à leur parler ! » J'ai dit : « Bon ben d'accord, engage les deux ! » [Robert Boner rit] Moi, ça m'allait, et eux, ils arrivaient à s'arranger, enfin c'était assez rigolo. Et à un moment donné, on fait les essais avec l'Aaton que j'avais payée de l'argent... enfin bon, j'en avais assez, parce que j'avais gagné pas mal d'argent à travers *Les petites fugues*, les autres trucs, ça allait plutôt bien. Et puis... et donc on prend une Arri 35 – une BL¹³ – et puis la petite Aaton, et puis on a le soleil dans le dos, comme ça, et après on fait un pano, et dès qu'on était en contre-jour, le miroir a fait « chboum »... voilà, et donc ça n'allait évidemment pas. On a dit : « Bon ben la petite 35 mm, elle n'est pas mûre, ça ne marche pas, il faut... Allez ! Retour à l'atelier », et puis on avait... « Bon voilà, la 35 mm, ben c'est la BL ! » « Ouais mais c'est Arriflex... » Enfin bon, toutes les discussions là autour. Et un jour, il m'appelle et il dit : « Bon ben finalement, on ne peut pas tourner en 35 mm ! » « Pourquoi ? » « Parce qu'on n'a pas de caméra. » « Ben on en loue une ! » « Ah non, non, les caméras il faut les avoir là, pour aller faire un plan, on ne sait pas, pis quand le... selon... etc. » J'ai dit : « Bon, d'accord. » Chez Citel, ils avaient encore une caméra, j'ai acheté une BL avec les séries d'objectifs, c'était Renato qui connaissait bien le matériel... Donc j'ai dit : « Ok, on achète ça ». Je l'ai posée dans son bureau et j'ai dit – parce que lui, il parlait toujours de Sonimage : Saga et Sonimage – j'ai dit : « Saga a une caméra, donc tu peux la prendre ! » Il a dit : « Bon ben d'accord », il n'y avait plus d'excuses pour... Il faut dire qu'avant ça, il y avait eu une votation de l'équipe : est-ce qu'on tourne en vidéo ou en 35 mm ? Il avait fait une boîte,

¹³ Caméra Arriflex de Panasonic

comme dans les élections. Après il dépouille – on était huit, moi j’ai refusé de voter –, il dépouille et il y a une toute petite majorité pour la vidéo. Alors il dit : « Bon ben je crois qu’on va tourner en 35 mm » [il rit], puisqu’il y avait une majorité pour la vidéo. Enfin bon, j’ai trouvé ça plutôt marrant, et donc je pose ce machin : « Saga a... » Et du coup on commence les repérages. Renato rentre et dit : « Mais écoute, voilà, c’est comme vous voulez, les plans qu’on a vus, les décors qu’on a vus, si on n’a pas de lumière, eh bien il ne va rien y avoir, ça va être des silhouettes. » Et du coup, j’ai acheté un camion, la lumière que Renato m’a dit d’acheter, Beni Lehmann – c’était un électro – a tout arrangé, et je l’ai posée devant, sur le parking devant Saga, le Collectif, et j’ai dit : « Saga a de la lumière ! » Et donc... [il rit] Mais j’étais à 300'000 francs de dépenses ! [Il rit] Donc voilà, je veux dire, j’ai vraiment forcé la main. A un moment, Godard disait... – les acteurs étaient déjà là, on avait des contrats fixes – et il disait : « On ne peut pas tourner ! » Et puis je dis : « Pourquoi on ne peut pas tourner ? » Parce qu’entre temps on avait tout, et il dit : « Parce qu’on n’a pas tout l’argent. » Et je dis : « Mais bien sûr qu’on a tout l’argent. Tiens, je te donne la signature de mon compte. » Et le lendemain, il a tourné. Donc je l’ai rendu possible, ce film. Sans parler de Marin Karmitz, qui était distributeur dessus, mais qui voulait *Les petites fugues* à l’époque. Je ne le lui avais pas donné, enfin c’était une salade... Je lui avais donné l’argent pour payer le minimum garanti du distributeur français, et en plus je lui avais fait une caution bancaire pour son acompte. A Karmitz ! Qui était déjà très riche, mais qui ne voulait pas prendre de risques, etc. Qui s’est fait passer plus tard comme producteur du film. Voilà, enfin, donc c’était vraiment assez lamentable. Donc le jour où on me dit : « Je préfère garder mes parts ! », c’était tellement un monde... de se dire... ça, ce n’est pas possible, et j’ai dit : « Voilà, fini le cinéma ! » [Il fait le geste de raccrocher le téléphone]

10. Ciné Manufacture

M. P. « *Je ne produis plus, c’est fini !* »

Fini, fini, voilà. J’ai pris ma voiture, une grosse bagnole à l’époque, et j’ai fait le tour du lac et j’ai dit : « Bon, ben voilà. Je vais faire autre chose. »

L. G. *Et ensuite ?*

J’ai fait autre chose, voilà. [Robert Boner rit] J’ai fait autre chose, plein de trucs, dont, plus tard, des expositions pour la Cité des sciences et de l’industrie, j’ai fait un très gros projet sur l’histoire de... on avait créé une espèce de théâtre sur l’histoire de l’économie. On a travaillé trois ans sur ce projet-là qui m’avait passionné parce que c’était en plus ma passion, c’est l’économie.

L. G. *Mais bien sûr, vous allez revenir au cinéma...*

Je reviens au cinéma parce que je vis, entre temps, avec Christine Pascal depuis plusieurs années déjà ; elle qui, juste après le tournage des *Petites fugues*, avait fait son premier film, *Félicité*, produit par les Films 2001, donc François Chardeaux, le coproducteur de... et l’ami d’André-Marc Delocque-Fourcaud. Et puis après ça, elle a passé un très sale moment parce que plus personne ne voulait l’engager comme actrice : une actrice, une jeune femme, belle, qui fait la metteur-en-scène, actrice... ça ne va pas, ça, il y a trop, ça ne va pas. Et c’est Alain Sarde qui lui a... Du coup, elle a écrit avec Laurent Heynemann et André-Marc Delocque *La Garce*, film... enfin, voilà. C’est une espèce de polar, c’est ce qu’on a appelé le

NQF à l'époque : la Nouvelle Qualité Française [il rit], c'est des espèces de téléfilms pour le cinéma. Mais bon. Il était pas mal, mais voilà... Raoul Coutard comme chef op. [Il rit]

M. P. *Saga existe toujours, ou n'existe plus ?*

Saga ? Non, Saga, je l'ai mis en sommeil, oui. Après, ça a été fermé par les autorités et puis j'ai recréé plus tard une nouvelle structure Saga.

M. P. *A quel moment Ciné Manufacture pointe son nez ?*

Donc arrive ce moment où je fais 50'000 choses différentes, dont deux films totalement inavouables qui ne sont pas sur mon CV [Robert Boner rit], voilà. L'un s'appelait *Le Chien*, de Jean-François Gallotte, je crois. Et puis l'autre, *L'enfant des étoiles*... deux navets absolument terrifiants. Et Christine sort donc de *La Garce*, très difficile, et elle écrit *Zanzibar*, qui raconte un peu l'histoire de *Sauve qui peut (la vie)*, un peu l'histoire de... voilà. Et puis on allait tous les ans à Djibouti, elle était restée à Djibouti, elle avait... sa fascination pour Rimbaud, tout le... Zanzibar ! Parce que... « On ira à Zanzibar ! » [Il fait le geste des guillemets.] « J'irai, bientôt je vais partir pour Zanzibar ! » Le lieu, on n'y va jamais. Et elle raconte l'histoire d'un producteur qui donne tout, et qui perd tout dans cette histoire. Voilà. Alors ce film-là... A un moment donné, elle arrive avec un énorme pavé qu'elle avait écrit toute seule, genre 180 pages. Elle a écrit comme une folle à Djibouti, elle revient, et puis vraiment c'est assez formidable mais bon, un machin in-montable bien sûr. Et on réécrit ensemble. Et puis Catherine Breillat cosigne le scénario. Dans la réalité, elle n'a pas fait énormément, mais c'était une amie qui, à un moment... on l'a remise au travail, c'était très important. Elle a amené des choses de Maurice Pialat, dans son rapport avec Pialat, parce qu'elle l'avait connu sur *Police*. Et on réécrit le truc et c'est François Chardeaux... pas Chardeaux ! Emmanuel Schlumberger qui produit, et moi je suis producteur exécutif. Et c'est à ce moment-là que j'ai repris Ciné Manufacture qu'Yves Yersin avait montée.

M. P. *Ah, d'accord. C'est Yves Yersin qui est à l'origine de Ciné Manufacture ?*

...qui avait fait la société, oui, et moi je l'ai reprise, peut-être pour ce film-là ou celui d'après, je ne me souviens pas.

L. G. *Donc début des années 1990...*

Oui, absolument. En tout cas je pense que pour *Les Indiens sont encore loin*, ça s'est fait au nom de Ciné Manufacture.

M. P. *Non ! Pas Les Indiens !*

Euh ! *Le petit Prince a dit*, bien sûr.

M. P. *Zanzibar, ça ne se fait pas...*

Zanzibar, c'est peut-être avec Film et Video Collectif. Peut-être, je ne me souviens plus. Non, ça doit être Ciné Manufacture déjà. J'ai dû reprendre Ciné Manufacture juste avant. Voilà, mais de toute façon, oui les structures... moi, je me suis toujours foutu des structures. C'est un outil, si c'est cassé, on en prend une autre, la continuité de la production... *Zanzibar*, à propos de mon rapport au cinéma : c'est parce que Christine est partie à Djibouti, a écrit ce

pavé de 180 pages sur mon rapport à la production, mon rapport aux acteurs, mon rapport à elle bien sûr... c'est ça qui m'a fait retourner au cinéma. C'est une espèce de... c'est à la fois un cri d'elle qui dit : « Qu'est-ce que tu... ? Tu es en train de te foutre en l'air ! », et de dire : « Enfin, qu'est-ce que tu fous ? » Et : « Faisons du cinéma ! » C'est une formidable déclaration d'amour. Voilà, ça devait être, je ne sais pas... 1987, ou un truc comme ça, quand elle...

L. G. 1989 ?

Oui, le film est sorti en 1989, donc on tourne en 1988. Mais bon, c'était un long processus, je pense que c'est en 1986 qu'elle était à Djibouti, enfin qu'elle a fait ce truc. Et voilà, ça c'est... donc face à un geste aussi fort... voilà. Donc on a fait ça. Et puis le plaisir de travailler ensemble, le plaisir de... on vivait déjà depuis longtemps ensemble, on était marié depuis 1982, et là-dessus on se lance dans *Le petit Prince a dit*, avec une envie d'elle de parler du rapport entre un père et une fille. Et puis cette idée de cette mort qui planait... voilà.

M. P. *Mais là, le montage financier...*

Ça c'était relativement facile. Je ne me souviens plus si c'était facile ou pas facile. Mais... oui, parce que les gens avaient évidemment peur de cette histoire : « L'héroïne meurt, on le sait à l'avance, comment vous allez faire ? Etc. » Mais *Zanzibar*, qui n'a pas marché du tout commercialement, avait un gros succès culturel, un impact auprès... on a été à Cannes, on a été... je veux dire, c'était un film reconnu culturellement. Ça ne marche jamais les films sur le cinéma, c'est toujours compliqué à faire marcher.

L. G. *Le petit Prince a dit, c'est une coproduction suisse ?*

Oui, c'est un film suisse. On est 50/50, je crois...

L. G. *Donc vous gardez toujours un lien avec la Suisse ?*

Ah, on vivait là, oui, on vivait la moitié du temps ici, on vivait à Grandvaux, et on écrivait ici. A Paris, on s'était retiré après des moments bien difficiles dans une espèce de taudis invraisemblable, et puis je lui ai dit : « Oui, juste pour quelques mois, tu verras, on va s'en sortir ! » Et puis finalement on est resté six ans dans cet endroit qui était bien, mais comme on avait ici un très joli... dans une grange. Donc on travaillait ici surtout.

M. P. *Moi j'ai cru que Le petit Prince a dit était exclusivement français...*

Ah non, c'est un film suisse.

M. P. *Donc, argent de Berne, etc.*

Oui, oui, Télé...

11. L'expérience de producteur

L. G. *Pour conclure, est-ce que vous pouvez nous dire quel regard vous portez sur la période des années 1970, ce travail de producteur que vous avez mené ?*

Travail de producteur, je ne peux pas vraiment dire... Les années 1970, d'abord c'est ma jeunesse, donc c'était forcément bien...

L. G. *Il y avait de l'idéalisme un peu...*

Une époque où on se disait que tout était possible, qu'on allait tout changer, que les rapports de travail, de production – production, donc pas dans le sens de cinéma, mais de travail – la plus-value du travail allait être répartie différemment. Tous ces espoirs-là... déçus, ou pas déçus, ce n'est pas la question. C'était un tel mouvement de libération, de nous tous, évidemment, c'était tellement différent, tout a changé. Dans les années 1960 et 1970, ça s'est établi, pour se recrisper dans les années 1980, qui était la décennie de la destruction.

L. G. *Vous avez eu envie de travailler en Suisse, ou vous seriez bien parti à l'étranger ? Ou bien c'était quand même une volonté de toujours garder un pied en Suisse ?*

J'ai toujours eu la volonté de garder un pied en Suisse parce que... c'était aussi par réalisme, c'est à dire que c'est beaucoup mieux d'être un... on est un plus gros poisson dans un petit aquarium. Mais il y a un autre... même le peu qu'on pouvait amener, nous amenait une liberté formidable parce qu'on finançait, même 50%, et puis, on disait : « Bon ben voilà, on va faire ce qu'on veut, parce que... on vous emmerde, on a quand même 50% ! », et personne ne nous disait rien, donc c'était quand même une formidable liberté. Et puis j'ai évidemment beaucoup de difficultés à apprendre les codes culturels français. On vient toujours manger le pain des Français, même après des années où j'étais là. C'est difficile, oui, difficile ! Je vois que vous ne me croyez pas...

M. P. *Parce que j'ai l'impression que vous vous débrouillez très bien en France.*

Oui, mais ce n'est pas la même chose. Les autres se débrouillent mieux. C'est aussi mon incapacité de faire ça, ou parce que je ne voulais pas, ou je ne sais pas. Non, la chose... ce qui est très différent, c'est qu'on communiquait moins mais très différemment dans les années 1970. Et le rapport au metteur en scène était... si je dois le comparer avec ce qui se passe aujourd'hui, la nature très différente, c'est l'exclusivité du rapport du producteur au metteur en scène. On communique, on travaille ensemble, et puis le metteur en scène a des rapports avec le chef op, avec les acteurs bien sûr, avec le monteur, ça essentiellement. Mais le producteur, c'est le vrai interlocuteur, c'est le premier qui paie son ticket. Et plus ça allait, plus on disait qu'il fallait communiquer... plus on communique, moins il y a de rapports avec les metteurs en scène, parce qu'il n'y a plus d'exclusivité de rapports : on me demande mon avis, mais celui de la concierge aussi, pour être méchant. C'est à dire, on n'a plus... je n'arrive plus à avoir de rapports, on n'a pas l'impression qu'on est indispensable à la fabrication du film.

L. G. *Aujourd'hui ?*

Aujourd'hui.

M. P. *Il n'y a plus ce rapport privilégié ?*

On ne l'a plus, non. Parce que, fondamentalement, ils communiquent beaucoup plus avec beaucoup plus de gens. Du coup... c'est comme quand on demande 50 avis : il n'y en a

plus qu'un qui compte, c'est le leur. Et je crois qu'ils sont beaucoup plus seuls aujourd'hui que les metteurs en scène qui communiquaient moins, mais qui étaient plus entourés.

L. G. *Vous dites donc qu'il y avait un rapport privilégié entre le producteur et le réalisateur à l'époque ?*

Je dirais, oui. Je dirais qu'il était d'une nature profondément différente, beaucoup plus proche... pas seulement avec Christine, qui était ma femme, en plus, mais... Cette manière de demander à 50 personnes leur avis, te rend seul. De communiquer partout, te met dans une certaine solitude. Et je crois que c'est exactement ce qui se passe. Alors est-ce que c'est la volonté pour... parce que je veux être le seul qui a fondamentalement l'avis sur le film, ou est-ce que c'est quelque chose qui s'est fait malgré eux, et qu'on ne comprend pas encore très bien ce qui se passe. Je crains que ça soit la deuxième, qu'à force de vouloir communiquer, les gens ne comprennent pas qu'ils se mettent dans une solitude plus profonde que ce qu'on avait, parce que les rapports étaient différents.

M. P. *Je crois qu'on va pouvoir conclure là-dessus. Je vous remercie infiniment. Merci beaucoup !*

Merci à vous.