

## **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 Claude Champion**  
**Lausanne, le jeudi 8 septembre 2011**  
**Questions : Laurence Gogniat**

- 1. Premiers souvenirs liés au cinéma et apprentissage comme typographe**
- 2. Autour du ciné-club de Montreux**
- 3. *Les pluies de l'été*, et la télévision comme éventualité**
- 4. Formation comme assistant réalisateur**
- 5. *Quatre d'entre elles***
- 6. Intérêt pour le film documentaire, et le projet *Les brigands du Jorat***
- 7. *Yvon Yvonne*, les premières Journées de Soleure**
- 8. Questions de politique culturelle, et les films produits par la ZDF**
- 9. Groupe 5**
- 10. Les films ethnographiques de la Société suisse des arts et traditions populaires :  
conception du travail**
- 11. Le film de commande : à quelles conditions ?**
- 12. *Le moulin Develey* et la mise en place de la structure de production Nemo Film ; les  
cinéastes alémaniques**
- 13. *Le pays de mon corps*, et mise en place du Film et Video Collectif**
- 14. Bilan, et rôle de la Société suisse des auteurs**

## 1. Premiers souvenirs liés au cinéma et apprentissage comme typographe

L. G. *Nous sommes le jeudi 8 septembre 2011 à Lausanne, chez vous, Claude Champion. On va commencer par une toute petite introduction biographique. Vous êtes né en 1942 au Landeron, de parents romands. Vous avez grandi dans le canton de Vaud, à plusieurs endroits parce que vous étiez amené à suivre, si je ne me trompe pas, votre père qui travaillait pour les Chemins de fer, c'est bien ça ?*

C'est ça, oui.

L. G. *Vous avez suivi votre scolarité à Rolle, d'abord, pour les écoles primaires, puis à Vevey pour les écoles secondaires, tout en vivant à Rivaz et à Clarens dans le canton de Vaud. Expliquez-nous pour commencer dans quel milieu socioculturel vous avez grandi ?*

Eh bien vous l'avez dit en partie, un père, on va dire fonctionnaire... Mais un employé des Chemins de fer, c'est peut-être aussi un petit peu particulier parce que c'est un fonctionnaire avec des horaires très exceptionnels – jours, nuits, week-ends, des choses comme ça. Lui, venant de la petite paysannerie du Jura vaudois, ma mère aussi d'ailleurs... je vais appeler ça « petite paysannerie pauvre », parce que quand on dit « paysannerie » aujourd'hui, on imagine des gens avec des fermes, des élevages, des vaches, etc. Là, c'était de la survie avec huit enfants et deux vaches, c'était plutôt ce genre de chose à l'époque. C'est ça, mon milieu, voilà. [Claude Champion rit]

L. G. *Dites-moi à quoi sont rattachés vos premiers souvenirs liés au cinéma ? Pour parler de cinéma.*

Oui, mes premiers souvenirs liés au cinéma, c'est bien sûr moi, spectateur de cinéma. Je ne peux pas dire de quand ça date mais je pense que je devais être très jeune. Disons, très jeune, on va dire autour des six ans, puisque quand même, à l'époque, les images mouvantes ne couraient pas les rues et les écrans, donc il fallait aller au cinéma, ça c'est sûr. J'ai dû aller au cinéma à peu près à cet âge-là. Evidemment voir... je ne saurais pas dire dans la chronologie, *Blanche-Neige*, des choses comme ça. Ce qui me reste très précisément, puisque c'était à Rolle, donc entre 6, 8, 9 ans, j'ai des souvenirs de westerns, de films d'aventure américains, c'est ça qui me reste principalement. Et puis j'ai des souvenirs de soirs d'été où dans la rue du Nord – où habite, je crois, toujours Jean-Luc Godard –, il y avait l'arrière d'un cinéma qui devait s'appeler Cinéma Central, qui donnait sur la Grand-Rue. L'arrière, c'était la cabine de projection et les soirs d'été, le projectionniste ouvrait sa porte arrière pour que nous puissions... pour aérer sa cabine, et les enfants du quartier se coinçaient dans la cabine pour regarder, à travers les petites vitres, les films. De temps en temps, il nous laissait rentrer en fond de salle pour regarder les actualités puis il nous virait dès que le film commençait parce qu'en principe, c'était généralement des films pour adultes, le soir... ça devait être le week-end, je pense. Voilà, ça c'est le début de la passion. [Claude Champion rit]

L. G. *Après l'école obligatoire, vous avez fait un apprentissage de typographe à Lausanne, sans pour autant y vivre – vous viviez encore alors chez vos parents. A cette époque-là... vous m'avez dit que vous aviez peu de loisirs pour fréquenter la Cinémathèque qui organisait des projections, alors, au ciné-club à Lausanne, parce que justement vous n'y viviez pas. Par contre, vous avez découvert quand même d'autres ciné-clubs ? Ou dites-nous*

*peut-être, à cette période-là, comment vous avez eu des premiers contacts avec une cinéphilie...*

Oui, bon, c'est principalement lié peut-être à mon statut d'apprenti typographe, c'est-à-dire qu'il y avait des associations d'apprentis – associations culturelles, enfin quelque chose comme ça, je crois – qui étaient menées par des typographes eux-mêmes, et dans ces manifestations-là, il y avait des projections de films. Je pense que j'ai vu *Nanook l'esquimau*, j'ai vu *Louisiana story*, des choses comme ça dans ce cadre... je ne sais pas quoi, salle du Club alpin à Lausanne, projecteur 16 mm, les apprentis typographes qui voulaient bien venir, tout ça, je pense que c'est un peu comme ça. Et il me semble que c'est à partir de là, aussi, que j'ai dû assister à une conférence de Freddy Buache sur le cinéma muet qui était peut-être même une sorte de séminaire sur un week-end, j'ai un souvenir un peu comme ça. Comme parallèlement à l'époque, j'étais ce qu'on appelle – ou ce qu'on appelait, je ne sais pas – jeune paroissien, c'est-à-dire que, quand je vivais à Clarens, j'étais un peu impliqué dans les Jeunesses protestantes du coin –, il y a eu aussi un certain nombre de... comment dire ? D'approches de ciné-clubs. Mais c'est vrai qu'à part... le cinéma lui-même, où j'allais, ça c'est clair, à partir de 13 ans, 14 ans, quand j'étais au collège à Vevey, c'est vrai que le cinéma, j'y étais tout le temps. Dans les salles de ciné... il y avait beaucoup de salles de cinéma. Il y en avait trois ou quatre à Vevey, il y en avait à Montreux... Je ne venais pas tellement à Lausanne, et quand j'étais apprenti, je ne pense pas que j'avais trop le loisir, là, après.

*L. G. Par contre, vous m'avez dit que vous aviez ressenti une sorte de saturation du spectacle cinématographique et que vous aviez envie de le découvrir autrement.*

Oui, j'ai le souvenir de ça c'est-à-dire d'avoir eu un peu l'impression, autour des 16 ans – ah ! ça paraît... (loin) ! – d'avoir vu tous les films. Ça veut dire un peu d'avoir vu toujours... de revoir les mêmes histoires, mais aussi parce qu'immanquablement je ne choisissais rien. Bon, il n'y avait évidemment pas la prolifération des films, des nationalités, des cultures, ça c'est sûr, mais c'était sans doute lié beaucoup aussi à une approche très première du spectacle, un point c'est tout. On raconte une histoire et puis c'est quoi ? Toujours un peu la même. Elle commence, elle se développe, il y a des conflits – après on apprend ça –, puis elle finit, et il y a toujours une histoire d'amour au milieu. Enfin, ce sont des choses de ce genre. Et au fond, si je dis ça, c'est que ça a été assez fort dans ces contacts-là dans le cadre de ma vie d'apprenti, ou avec des jeunes paroissiens qui étaient des étudiants, pour certains étudiants en Lettres, ou je ne sais pas quoi, qui eux étudiaient à Lausanne, où dans les discussions que je pouvais avoir avec eux, tout d'un coup, il y a eu une révélation d'une autre façon d'imaginer le cinéma. Et puis les bouquins super standard, Henri Agel, Georges Sadoul, enfin voilà. A partir de là, avec trois bouquins de base, tout d'un coup le cinéma s'ouvrait.

## **2. Autour du ciné-club de Montreux**

*L. G. C'est à cette époque que vous avez été lié à la création du ciné-club de Montreux ?*

Oui.

L. G. *Alors est-ce qu'on peut dater la création de ce ciné-club, et est-ce que vous pouvez nous dire qui étaient les protagonistes ?*

Je suis très mauvais dans les dates... [Claude Champion rit]

L. G. *Mais vous étiez en apprentissage à Lausanne ?*

Oui, tout à fait, j'étais en apprentissage à Lausanne, quel âge j'avais ? C'était inmanquablement entre 16 et 20, mais ça veut dire... oui, 17, par là autour. Je pense que c'était autour de 17 ans, c'est à peu près par là que le ciné-club de Montreux... [Claude Champion marque une hésitation] Mais quand je dis que j'ai de la peine avec les dates, c'est que maintenant, tout à coup, je suis en train de me dire : « Oui, mais est-ce que ce n'était pas à peu près au moment où on a réalisé *Les pluies de l'été* ? » Donc là, c'était plutôt autour des 20 ans. Mais enfin, ça tourne là autour. Bon, ce ciné-club de Montreux, il était lié à un certain nombre de personnes dont je ne me souviens pas qui devaient être des... comment il faut dire ? Un peu des notables, on va dire, du coin. Je ne sais pas, il pouvait peut-être y avoir un avocat ou un prof, des choses comme ça, mais il y avait en tout cas un journaliste qui s'appelait André Jobin<sup>1</sup>, qui était journaliste au *Journal de Montreux* et avec qui travaillait Jacques Pilet, qui était un copain d'adolescence. C'est un peu autour de ça, je crois, que l'idée de créer un ciné-club est venue. Et puis voilà, on l'a créé.

L. G. *Vous avez eu une fonction, vous ?*

J'ai participé à cette création, c'est-à-dire on a fabriqué une association. Comme j'avais commencé à lire des livres sur le cinéma, que ça m'intéressait et qu'on avait, j'imagine déjà, un peu le projet de fabriquer des films, je me suis engagé à présenter des films, c'est-à-dire à essayer de les analyser et de les présenter. Bon, une présentation de film, c'est cinq minutes devant un public mais ça demande quand même d'une part de l'avoir vu, ce qui n'était pas non plus super simple, ou alors si on ne l'avait pas vu, d'avoir potassé un certain nombre de dossiers critiques ou des choses comme ça. Est-ce qu'à l'époque j'allais à la Cinémathèque regarder ça ? J'ai un petit peu de peine à le savoir. Parce que la Cinémathèque, il faut savoir que c'était une pièce un peu plus grande que ça [Claude Champion rit], dans un endroit pas possible collé au pied de la cathédrale à Lausanne, avec Freddy Buache enfouit dans ses papiers. Mais ce n'est pas impossible que je sois allé voir des choses. Je pense de toute façon qu'au ciné-club, puisque les films étaient pris à la Cinémathèque pour la plupart des ciné-clubs, il y a dû avoir des contacts à ce moment-là. C'est ce type de fonctions. Mais ça a marché très fort. Il y a eu énormément de gens. C'était très dynamique, cette histoire de ciné-club.

L. G. *Vous avez évoqué Freddy Buache, vous m'avez dit que vous lui avez écrit une lettre, c'est juste ?*

Oui.

L. G. *Qu'est-ce que vous lui demandiez ? Ou qu'est-ce que vous lui disiez ?*

Eh bien je lui demandais comment faire pour faire des films. Là aussi...

---

<sup>1</sup> André Jobin est connu sous son pseudonyme Job, comme scénariste de Yakari.

L. G. *Qu'est-ce qu'il a répondu ?*

[Claude Champion hésite] Bon, il a répondu ce qu'on pouvait répondre à l'époque, c'était de dire : « Ben voilà, ou bien vous pouvez aller vous former dans une école, il n'y en a pas en Suisse donc choisissez : Rome, Paris... », peut-être Los Angeles, mais je ne pense pas qu'il m'a proposé ça. En tout cas Paris, Rome, c'est sûr. Ou alors, le point principal, puisque c'était peu après le grand succès de Henry Brandt avec *Quand nous étions petits enfants*, c'était de dire : « Eh ben voilà, il y a une manière de faire comme ça, c'est de faire soi-même des films et puis petit à petit... » Pour lui, je pense que c'était assez évident, ça. Même si lui était un intellectuel – enfin « est » un intellectuel – avec une formation universitaire<sup>2</sup>, le pragmatisme lié au cinéma, je pense, était assez important. Donc moi, j'ai retenu ça comme chose principale, c'est-à-dire : « Allez-y, faites des choses et vous verrez bien si ça marche ! »

L. G. *Henry Brandt, vous connaissiez ?*

Non. Mais j'avais vu le film, ça c'est sûr. Mais je ne le connaissais pas et je ne me souviens pas de l'avoir rencontré. A cette époque.

L. G. *Mais vous aviez vu ce film : il était passé en Suisse romande dans le circuit...*

Oui, bien sûr. Oui, il est sorti. En tout cas en Suisse romande, Lausanne, il a eu un très grand succès. Ça, c'est sûr.

L. G. *Et à part ça, vous vous souvenez quelle image vous aviez du cinéma suisse à cette époque-là ? Ça vous disait quelque chose ?*

Mais... non. On va dire que le cinéma suisse n'existait pas, ce qui n'est pas vrai, mais il n'y avait... le cinéma suisse romand n'existait pas, ça c'est clair et net. S'il y avait un cinéma suisse, il avait existé pendant la guerre, avec la Praesens à Zurich... enfin, ça existait peut-être encore dans les années 1950 et 1960 puisque *La dernière chance* et les films un peu plus « dialecto » après, ça existait encore. Mais en Suisse romande, on ne les voyait pas ou on ne s'y intéressait pas. Il y avait une salle qui s'appelait le Montchoisi à Lausanne qui projetait des films en suisse allemand et en allemand, c'est quand même pas mal ça, comme histoire ! Mais je n'y avais jamais mis les pieds à l'époque, c'est clair. Donc non, le cinéma suisse, c'était un peu ça, quand même, de se dire : « J'aimerais faire des films mais ça n'existe pas. Comment fait-on ? »

### **3. Les pluies de l'été, et la télévision comme éventualité**

L. G. *Alors venons-en aux Pluies de l'été. On a parlé tout à l'heure du Journal de Montreux autour duquel gravitaient ces quelques personnes qui ont lancé le ciné-club. C'est aussi avec ces gens-là que vous avez entrepris de réaliser ce premier film. C'est un projet qui s'est monté à quatre, avec Jacques Pilet qu'on connaît bien en Suisse romande, mais aussi avec Claude Manzoni et Claude Stebler. Est-ce que vous pouvez nous dire quelques mots de ces deux hommes ?*

---

<sup>2</sup> Freddy Buache n'a pas à proprement parler de « formation universitaire ».

Claude Manzoni était aussi journaliste au *Journal de Montreux*, donc on est dans ce genre de relations aux médias. Claude Manzoni était un... comment dire ? Quelqu'un qui adorait mettre des gens ensemble alors je pense que c'est lui qui a dû grouper les gens. Comment connaissait-il Claude Stebler ? Je ne me souviens plus très bien mais Claude Stebler était peintre en lettres, enfin, il avait une profession qui n'avait rien à voir avec le journalisme. C'était un... on va dire un manuel talentueux, et je ne sais plus très bien comment il l'avait rencontré. Mais il nous a rassemblé entre Claude Stebler... Jacques Pilet, on se connaissait déjà avec... et voilà, avec l'idée de... Enfin, j'ai le souvenir de ça, c'est-à-dire d'un Manzoni qui dit : « Mais voilà, il y a un Pilet qui écrit... » Pilet, à part être journaliste aujourd'hui et être un... on va dire un grand reporter ou un penseur de l'économie et de la politique, c'était quelqu'un qui avait envie d'écrire, qui avait à la limite envie d'être un poète ou un romancier. Enfin, à l'adolescence, tous ces rêves existaient. Moi c'est vrai, j'avais dit quand même quelquefois que faire des films, c'est quelque chose qui m'intéressait, je l'avais lâché. Et puis Stebler, lui, il en faisait ! Alors ça tombait très bien. Lui, j'ai dit qu'il était un peintre en lettres, mais c'était un fou du cinéma. Il s'était acheté une caméra 16 mm. Il avait commencé, je pense, en format 9,5 mm qui existait pour les amateurs à l'époque, et il était en 16 mm avec une petite Paillard Bolex et il tournait des films le dimanche, enfin voilà. Mais il ne tournait pas seulement la famille parce que ça coûtait relativement cher, ce n'est pas ça qui l'intéressait, il essayait de faire des essais semi-documentaires, semi-poétiques, et des petites fictions, des petites narrations. Donc au fond, Manzoni a dit : « Voilà, on a les gens qu'il faut pour fabriquer un film. Allez-y ! » Et on s'est dit : « Ben ouais ! » Et on y est allé. Alors on s'est immédiatement réparti les rôles tels qu'on avait appris les choses dans les livres, c'est-à-dire il y a un scénariste, il faut écrire un scénario, il y a un réalisateur, il va faire le découpage, il y a le caméraman, il se débrouille avec les questions de la technique, et puis Manzoni, qui supervisait un peu tout ça, trouvait des gens aussi, des copains pour fabriquer un travelling – le papa de Claude Stebler était menuisier donc il nous avait fabriqué un travelling avec des rails en bois –, enfin, c'était des trucs de ce genre. Ça a marché comme ça. Ça a pris pas mal de temps à construire. Il n'y avait pas de questions d'argent puisque c'était de l'amateurisme complet. Il fallait pouvoir payer la pellicule, ce qui était quand même à notre époque relativement cher, mais bon, on tournait en original inversible, c'était des petites bobines, si je ne me trompe pas, de 30 mètres, donc d'une durée assez limitée, puis on accumulait ces bobines et après il fallait monter tout ça. On s'est donné... comment dire ? Je crois qu'on a fait de l'imitation du cinéma, c'est-à-dire, voilà on se dit : « On veut faire un film, c'est quoi un film ? Eh bien, on raconte une histoire, et puis comment on la raconte ? » Mais c'est vrai que... comment on la raconte et qu'est-ce qu'on veut raconter ? Alors on était dans une histoire d'adolescents – on était des adolescents... et comment on vivait notre opposition, non pas politique mais à un monde un peu tassé, un peu convenu. Voilà, on avait une petite histoire d'amour à raconter qui se trouvait un peu en vicissitude contre les règles du monde. Mais c'était traité de façon très allusive puisqu'on avait les moyens de films intimistes quand même, on va dire ça comme ça.

L. G. *Donc c'était filmé sur du 16 mm ?*

Oui.

L. G. *Et au niveau du son, comment vous vous êtes débrouillés ?*

Eh bien il n'y avait pas de son direct possible à l'époque à moins de... Puisque les caméras n'étaient pas insonorisées, qu'il n'y avait pas, je crois, d'enregistreur... oui, il y avait des enregistreurs portables mais bon, c'était... je me demande si Nagra existait déjà ? Peut-

être, mais c'était en tout cas hors de notre portée et puis... Parce que je sais qu'un peu plus tard, je me suis acheté un petit enregistreur dit « portable », qui était quand même gros comme ça, trois kilos et demi, oui, ça allait... Mais il n'y avait aucune synchronisation possible entre l'image et le son. Enfin, il y avait des systèmes mais d'amateurs, très tordus, donc nous, on ne s'est pas préoccupés de ça. On a fait encore plus « grand studio », on a postsynchronisé, c'est-à-dire qu'on s'est dit... Peut-être qu'on enregistrait d'ailleurs, mais comme son témoin. Peut-être pas, je ne sais plus. Et puis on retranscrivait tout ça, et une fois qu'on a eu fait le montage, on a décidé de postsynchroniser tout ça. Aussi pour maîtriser les questions de mix parce qu'on n'avait pas les moyens d'aller dans les studios. Il n'y en avait même... Enfin, est-ce qu'il y en avait ? Oui, il y en avait, je pense qu'à Berne chez Schwarzfilm, ça devait... Sonore Films, ça devait déjà exister, mais on ne le savait même pas. Donc nous, on a imaginé que, puisque les conditions de projection dans une salle de cinéma étaient étudiées pour acoustiquement être bonnes, ça devait être aussi bon pour pouvoir enregistrer. On avait un peu pensé comme ça et on a fait ça dans une salle de cinéma. On travaillait la nuit dans un cinéma qu'un propriétaire nous prêtait.

L. G. *Donc le montage aussi ?*

Non, le montage, il s'est fait... comment on dit ? A la visionneuse manuelle, donc d'une façon très empirique puisqu'il s'agissait de tourner la manivelle, de choisir les longueurs, etc. : « Clic, clac, coller, etc. » Mais justement le montage était fait, la sonorisation s'est faite (une fois) le montage fini. Avec des durées de bruitages, avec... Bon, la synchro est évidemment très aléatoire, mais enfin, voilà. C'est à peu près synchro, si j'ai le souvenir de ce truc. [Claude Champion rit]

L. G. *Est-ce que ce film est sorti ? Vous l'avez montré au public ?*

Ah oui. Oui, c'était le but. On ne faisait pas ça pour nous tout seuls. Alors on savait qu'il y avait des petits festivals, on était amateurs, on n'avait pas d'autre vision. Donc on a proposé le film au premier... – il me semble que c'était la première ou deuxième année de ce festival amateur qui avait lieu à Rolle –, ça s'appelait le Festival de Rolle<sup>3</sup>. Peut-être bien que c'était la première fois. Et donc on s'y est proposés. Le film a été pris et il a été... je ne sais pas... lors de ces projections, c'était bien vu. Il y a eu des journalistes qui ont dit : « Ah ouais, c'est intéressant tout ça. » Ça nous a un peu gonflés, on s'est dit : « Ah bon, ça va. On peut y aller ! »

L. G. *Mais il a reçu un prix surtout !*

Alors oui, il a reçu un prix. [Claude Champion rit] Oui mais bon, les prix aujourd'hui, il y en a partout. Il y a en a douze par festival, enfin, là... Et c'était un petit festival de cinéma amateur donc c'était... Pour nous, c'était très satisfaisant mais enfin on ne pouvait pas en faire une montagne. Sauf que comme il y avait des journalistes, évidemment, il y a eu des comptes-rendus, des choses comme ça. Ça a été bien. Après, le ciné-club de Lausanne, je crois, nous a demandé de le projeter. On s'est aussi ingéniés... on le savait qu'on le projetterait au ciné-club de Montreux. Et si je ne me trompe pas... il s'appelle comment ce prix ? Ce n'est pas le Prix de la Télévision romande ?

---

<sup>3</sup> Le Festival de Rolle était un festival de cinéma amateur. Il est devenu le Festival de Nyon (amateur), puis rapidement un festival du cinéma documentaire, ancêtre de Visions du Réel.

L. G. *C'était le Prix de la Télévision suisse, oui.*

Donc la Télévision romande a diffusé le film. Et moi je suis à peu près sûr que c'était en prime time, comme on dit aujourd'hui. C'est quand même assez remarquable. Mais enfin, il n'y avait pas autre chose que du prime time à l'époque, il faut quand même voir [Claude Champion rit], c'est-à-dire que ça ne diffusait pas du matin à la nuit, et puis bon, voilà. Donc oui, on va dire que cette histoire nous a... enfin, c'était notre apprentissage. C'était de se dire : « Est-ce qu'on peut faire ça ? Est-ce qu'on arrive au bout ? Est-ce que quand on est arrivé au bout, il y a quelque chose qui se tient ? Et après quand il y a des gens qui viennent voir ça, est-ce que ça leur apparaît être du cinéma ? » On est arrivé à la fin de tout ça, c'était probant, on avait réussi le truc. Donc à part Jacques Pilet qui lui avait ses visées journalistiques – même s'il se disait : « Ah ouais, je pourrais être scénariste, etc. », mais bon, c'était un peu lointain dans une cinématographie suisse inexistante –, donc c'était plus aisé pour moi de me dire : « Ah ben ouais, le cinéma, je vais essayer de faire ça. »

L. G. *La télévision, ça a été une éventualité ? Puisque vous avez reçu ce prix de la Télévision suisse...*

Oui, enfin moi, en termes de formation, ça a été, je crois, un peu ma première idée de me dire : « Mais il faut... alors est-ce que... puisque la télévision existe... » On savait qu'il y avait quelques personnes, genre Alain Tanner, je crois que... oui, Alain Tanner, je devais connaître... 1967, *Les apprentis*, non ? C'est un peu ça ?

L. G. *Oui, tout à fait, même avant : 1964.*

Donc j'avais vu... 1964, *Les apprentis* ! Oui bon alors, c'est à peu près en plein là-dedans. Donc oui, à ce moment-là, j'ai dû me dire : « Télévision. » J'ai fait des offres à la télévision mais tout ça était très hiérarchisé et comme moi, j'étais un apprenti typographe avec un certificat de fin d'apprentissage, je n'avais pas d'études, je n'avais pas de gymnase, etc. Donc on m'a pris très vite de haut, c'était : « Qu'est-ce que vous voulez faire ? Ben alors... » Le film avait été diffusé donc j'ai pu rencontrer le directeur de la télévision, il y avait une certaine... « Ok, il y a un film qui a été diffusé mais si vous voulez venir à la télévision, oui, on peut vous trouver un emploi, il vous faut commencer comme tout le monde, au début, cableman, tirer des câbles derrière les caméras dans les studios. » J'ai essayé de discuter pour voir : « Oui, si c'est un stage... » Non, c'était : « Voilà, puis on verra... » Et au fond, ça n'avait aucun sens parce que passer des semaines ou des mois ou même des années à faire des petits boulots, comme ça, ce n'était pas approcher la réalisation.

L. G. *Cela dit, petite parenthèse, mais Claude Stebler a fait carrière à la TSR comme caméraman ?*

Oui parce que dans les mêmes entretiens avec le directeur, je me souviens, on a proposé – je dis « on » parce que peut-être à un moment, c'était avec Jacques Pilet ou... Jacques Pilet qui, journaliste après, a aussi beaucoup travaillé à la télévision. Mais Claude Stebler, c'est vrai qu'à ce moment-là, son image des *Pluies de l'été* avait quand même pas mal épaté les pros de l'époque. Il faut quand même reconnaître que tourner sur une année une histoire qui se passe en un jour et une nuit en décor naturel et avoir une cohérence de lumière comme il l'a fait, c'est pas mal ! Je crois qu'encore aujourd'hui, on peut se dire : « C'est pas mal du tout ! » Donc il avait conscience de ça, et on voyait qu'il... voilà, c'était assez fort. Mais là aussi, on lui a proposé un boulot d'assistant, ça a commencé au début. Mais à l'image, c'était



quand même un petit peu plus clair. Il a été assistant, après il pouvait être à la caméra, plus tard il est devenu directeur de la photo, donc il était valorisé là-dedans. Tandis qu'être cableman, à partir du moment où vous dites : « J'aimerais réaliser des films », c'est s'imaginer dix ans de galère. Je n'avais pas de temps à perdre moi. [Claude Champion rit]

#### 4. Formation comme assistant réalisateur

L. G. *Alors quelles décisions est-ce que vous avez prises à partir de ce moment-là ?*

[Claude Champion réfléchit] ...

L. G. *Après cette première expérience ?*

Qu'est-ce que j'ai pris comme décision ? De continuer à faire des films, de chercher des opportunités, mais dans la vie les choses sont amusantes. Là, comme ça, je suis un peu pris de court parce que je me dis : « Tiens, ça s'est enchaîné comment ? Comment j'ai réfléchi ? » Oui : « Faire des films », mais ça c'était vraiment très fermé parce que bricoler des choses sans argent du tout, il n'était pas question de continuer comme ça. Il fallait d'abord se former un peu. Bon, il y a eu des possibilités fortuites. Il y a des gens qui ont fabriqué un film bizarre, ici. Je me suis retrouvé à les rencontrer puis à être engagé comme assistant, et c'est un peu comme ça que j'ai commencé à...

L. G. *C'est quoi, un film bizarre ? De quel film est-ce que vous parlez ?*

Mais un film bizarre... ce sont des choses qui se passaient d'ailleurs en Suisse assez régulièrement, c'est-à-dire qu'il y avait tout d'un coup un producteur, un réalisateur de 1<sup>ère</sup> ou de 18<sup>ème</sup> zone qui se disait : « Il faut tourner tel truc en Suisse », et qui se pointait ici. Ou bien il avait de l'argent à blanchir, enfin je n'en sais rien, je raconte un peu n'importe quoi, mais c'était des choses fortuites de ce genre. Dans l'histoire, on va trouver, à la Cinémathèque, des exemples de ce genre de films qui ont été tournés ici, dont il y a des rushes mais on ne sait plus ce qu'il est devenu. Et là, ce film bizarre, c'était un peu ça, c'était un producteur anglais, un jeune gars, pourquoi était-il producteur ? Je n'en sais plus rien. Est-ce qu'il était dans la banque ou est-ce qu'il avait une fortune, je ne sais pas quoi, il était accoquiné avec un réalisateur américain qui s'appelait Mel Welles – qui avait dû faire de la réalisation de séries un peu Z du côté de Cinecittà il me semble, peut-être aussi un peu aux Etats-Unis mais ça j'en suis moins sûr –, et ils avaient concocté une production indépendante à partir de *La maison Tellier* de Guy de Maupassant, je crois que c'était assez clairement le départ de l'histoire. Ça s'appelait *Quiet Business*. Moi, je me suis trouvé là-dedans parce que *Les pluies de l'été* venait de passer à la télévision, le financier suisse (de *Quiet Business*) l'avait vu, enfin voilà, il n'y avait pas mille personnes qui faisaient ce genre de boulot. Et il y a des relations avec le Festival de Rolle, ce qui fait que, voilà, je fus convoqué. J'y suis allé, on m'a dit : « Ça va, t'es premier assistant. » J'ai dit : « Bon d'accord, très bien. Ça consiste en quoi ? On va voir ! » Le film devait se tourner complètement en Suisse, les intérieurs, dans une maison qui s'appelait la Villa Paderewski à Morges parce que c'était une grande maison bourgeoise qui allait être détruite avec la fabrication de l'autoroute donc elle pouvait être utilisée quasiment comme un studio. Et puis en décors extérieurs, ces Américano-anglo-italiens avaient imaginé qu'ils allaient faire les extérieurs dans un milieu un peu latin, qu'ils allaient le faire au Tessin, imaginant qu'il allait faire beau tout l'été au Tessin. Et quand ils se sont rendus compte que c'était peut-être plus problématique que ça, que ce n'était pas la côte ouest américaine, ils ont

décidé d'aller tourner au Portugal. Alors voilà, j'étais embarqué sur le tournage extérieur au Portugal.

*L. G. Vous avez suivi ce tournage ?*

Oui, j'étais sur le coup, sauf qu'évidemment, mon rôle de premier assistant, comme je ne savais pas... j'avais lu les livres mais enfin bon, je ne savais pas très bien comment ça fonctionnait. Il y a eu un certain nombre de confusions qui ont fait que j'attendais un peu que le réalisateur me dise ce qu'il voulait. Comme le réalisateur suisse était mis un peu en marge par l'Américain qui était beaucoup plus fort et solide, et que lui me parlait à peine, j'attendais qu'il me dise ce qu'il fallait faire et au fond, lui, il attendait ce que doit faire un premier assistant c'est-à-dire tout préparer pour lui dire : « Voilà ce qu'on a fait », que lui puisse choisir dedans. Donc au bout d'un moment, rien n'était préparé, c'était la catastrophe, mais je n'ai pas été viré. On m'a dit : « Bon, tu seras deuxième ou troisième (assistant). » Et ils ont fait venir un vrai premier assistant de Rome qui est arrivé avec tous ses cahiers, tous ses trucs, son organisation. Mais c'était bien parce que j'ai beaucoup appris là, réellement à ce moment-là ! [Claude Champion rit] Voilà.

*L. G. Et suite à ça, vous avez aussi été assistant à Paris de Serge Roulet. Est-ce qu'on peut en dire juste quelques mots ? Comment vous vous êtes retrouvé là ? Peut-être mettre aussi une ou deux dates ?*

C'est la suite de ce genre d'histoires fortuites, c'est-à-dire j'avais rencontré un gars sur ces tournages bricolés, un Lausannois qui avait une grande carrière dans des événements, des choses comme ça, et qui tout d'un coup s'est trouvé une fibre d'acteur. Il s'est dit : « Ah, mais je pourrais aller à Paris voir si on n'a pas besoin de moi dans le cinéma français. » Et on est parti ensemble en bagnole. Moi j'ai dit : « Ah bon, je pourrais... » J'avais récolté une adresse d'un jeune... on va dire un jeune réalisateur, un peu marginal, français, qui s'appelait Serge Roulet, qui avait réalisé, je crois, des courts métrages, je n'en ai même pas tellement le souvenir. Il avait fait l'IDHEC, je crois. Il avait sa formation, et il était en passe d'écrire un long métrage. Et il avait surtout travaillé comme assistant de Robert Bresson. Il était le premier assistant de Bresson sur... je ne sais plus, x films. Tiens Bresson ! Je ne l'ai pas cité mais je pense qu'il fait complètement partie aussi de ma cinémathèque personnelle, assez essentiel. Donc Serge Roulet, assistant de Robert Bresson, évidemment ça me branchait. Je l'ai rencontré à Paris, c'est des trucs drôles, puis il a dit : « Oui, tu peux venir bosser. » La seule condition qu'il m'avait mise, c'est qu'il m'avait dit : « Tu viens travailler, on va travailler sur deux courts métrages... » – il avait deux courts métrages commandés par les Affaires étrangères françaises, je ne sais pas quoi, sur des écrivains. Et puis il m'a dit : « Mais il faut que tu aies ton permis de conduire parce que c'est toi qui vas aller faire des prises de vues à travers la France. » J'ai dit : « Ah bon, d'accord. » Donc je me suis dépêché de faire un permis de conduire et je suis parti à Paris. Mais je n'ai jamais fait de longs métrages avec lui parce que... On a fait les courts métrages, et le long métrage ne s'est pas fait. Enfin, celui sur lequel il avait travaillé, j'avais un peu travaillé sur le scénario avec lui aussi, il n'a pas réussi à le financer. Bon, voilà, l'engagement s'est arrêté et je me suis débrouillé pour continuer ma vie à Paris dans le domaine que j'avais appris, c'est-à-dire la typographie, la maquette d'édition, des choses comme ça, je me suis fait engagé dans un studio de pub. J'ai fait pendant un an, deux ans comme ça de la maquette dans un studio publicitaire. Mais c'était un monde très fermé (le monde du cinéma), c'est-à-dire... voilà, une industrie ça fonctionne avec des gens qui ont des qualifications, les qualifications en France, tu ne t'intitules pas caméraman. Tu dois avoir fait tes études, tu dois avoir tes licences. Pareil pour la réalisation et tout ça.

Donc moi, je ne pouvais commencer qu'au tout début, c'est-à-dire stagiaire sur un tournage, c'est-à-dire pas payé, etc. Mais même là, il y avait les enfants de tous les techniciens et de tous les réalisateurs à la mode qui voulaient être (assistant), et c'est eux qu'on prenait. Je le dis comme ça, c'est un peu un gag mais c'est quand même un peu vrai. Je me souviens, j'ai rencontré Yves Robert, aussi Danièle Delorme, parce que leur fille travaillait dans le studio où j'étais. On était très copain. Eh bien c'est pareil, tu vois : « Comment... ben oui... on pourrait t'engager sur un film mais bon il y en a douze autres. C'est quoi tes spécificités ? » Moi je ne parlais pas douze langues. Si j'en avais parlé douze et qu'ils avaient eu un film en turc et que je parlais turc, j'aurais eu cette chance, mais ça ne s'est jamais passé. Donc non, ce n'est pas arrivé. Voilà, les contacts cinématographiques à Paris ont été assez faibles, on va dire. Sinon alors autre chose d'éminemment formateur, c'est qu'il y avait la Cinémathèque française. Alors je pense que j'étais en tout cas deux voire trois fois par semaine à la Cinémathèque, ou (rue) d'Ulm ou bien à Chaillot puisqu'il y avait les deux endroits à l'époque. Et c'était quand même la toute grande époque des salles d'Art et d'Essai. Il y en avait suffisamment pour tout voir. Vraiment tout voir. J'ai découvert les documentaristes canadiens, j'ai découvert Jean-Marie Straub, j'ai découvert évidemment tous les films japonais, un paquet de films russes, Andreï Tarkovski et tout ça. Ça, en formation je dirais traditionnelle du cinéaste qui doit tout voir d'abord, ça oui, j'ai fait ça. C'est ça qui s'est passé.

## **5. *Quatre d'entre elles***

*L. G. Retour en Suisse pour le projet Quatre d'entre elles : c'est pour ça que vous êtes revenu ?*

Oui. Donc ceci explique cela, c'est-à-dire que si j'avais trouvé ma place facilement dans l'univers parisien, c'est clair que je ne serais pas revenu en Suisse. Mais à partir du moment où tout d'un coup des amis, avec qui on a travaillé trois ans avant, se disent : « Ah ! Mais on a des choses qui se développent ici, des mesures d'aide sont peut-être possibles, il y a quelques personnes qui ont envie de faire quelque chose... » Il y avait Claude Stebler, d'autres gens qui s'étaient connus autour de l'école de photo de Vevey – je crois que c'est un peu comme ça –, avec Francis Reusser et Jacques Sandoz en tout cas.

*L. G. D'accord, et donc Jacques Pilet qui était...*

Bon, Jacques Pilet qui était dans cette histoire... enfin, c'est Jacques Pilet qui a été un peu le vecteur avec une rencontre avec Freddy Landry, prof de maths mais par ailleurs passionné de cinéma, désireux de devenir producteur, enfin des choses de ce genre. J'entendais parler de ça parce que dans mes relations avec Pilet... – épistolaires, ça existait ! Pas de mails, pas de sms, donc il fallait s'écrire. Et je ne revenais pas souvent, je crois, en Suisse. Mais enfin voilà, cette hypothèse-là m'a quand même engagé pour me dire : « C'est là qu'il faut que je fasse des choses. Je reviens. Je reviens et on essaie de les faire. » Donc je mettais de l'argent de côté dans mon boulot pour me dire : « Ben voilà, on va... » La chose sûre c'est que si on voulait faire des choses comme avant – mais peut-être moins en amateur – il fallait se le payer. L'argent, c'était à nous de le trouver. Donc c'est ce qu'on a fait.

*L. G. Une fois revenu en Suisse, vous avez encore travaillé comme typographe ?*

Un petit peu, oui, mais je ne sais plus très bien comment, mais j'ai dû... A un moment, j'ai travaillé de nuit aux Imprimeries réunies Lausanne, c'était l'endroit avec les journaux, il

était possible de travailler en équipe, quasi trois huit. L'avantage du travail de nuit, c'est que c'était très bien payé, qu'en plus vous ne claquez pas votre argent en soirées impossibles, parce qu'elles n'existent plus [Claude Champion rit], donc vous vous levez tard le matin, vous n'avez que le choix de travailler à d'autres (choses)... Enfin, ça a marché très bien pour moi. Ça a duré quelques mois ça, ce genre de trucs.

L. G. *J'aimerais bien savoir, dans les premiers contacts pour faire ce film Quatre d'entre elles, qu'est-ce qui a été convenu entre vous, quatre réalisateurs, et Freddy Landry ?*

[Claude Champion réfléchit] ...

L. G. *Au niveau du financement, au niveau de la durée des films, au niveau peut-être du contenu ou de l'esthétique des films ? Qu'est-ce qui a été dit ?*

Oui, je ne sais pas dans quel ordre... C'est bien là, vous avez... [Claude Champion rit] c'est génial. C'est vraiment l'enquêtrice, là, comme ça. Je me rends compte à quel point ça doit être difficile pour les accusés [on rit], 40 ans plus tard, de dire : « Qu'est-ce que vous avez fait ? » Alors évidemment, j'ai des souvenirs, tout ça se mêle sans doute en grande partie. Je pense que l'idée qui venait des quatre réalisateurs... Ce qu'il faut dire, ça a commencé avant moi, parce qu'entre Francis Reusser, Jacques Sandoz, Yves Yersin et Jacques Pilet qui s'étaient rencontrés avec Freddy Landry dans un séminaire de cinéma, où ils avaient dû voir des films tchèques en plus – je raconte ça parce que toute l'identification à cette nouvelle cinématographie tchèque qui naissait avec Evald Schorm, avec Jan Nemeč, Vera Chytilová et Milos Forman, je pense que ça... Ce cinéma tchèque, même si ce n'était pas dans nos... comment dire ? Dans nos cordes culturelles et économiques, ça frappait parce qu'il y avait le renouveau de quelque chose avec un cinéma qui était près des gens, qui était dans la rue, etc. Donc ça, ça a intéressé...

L. G. *Oui, parce que le groupe a quand même pris le nom de Milos Films en référence à Forman.*

Tout à fait. Oui, absolument. C'est vrai, quand on a choisi un nom, c'est cette référence-là qu'on a voulu prendre, donc d'un cinéma qui se faisait dans la rue. Voilà, c'est quand même ça, de la fiction qui devait se faire avec les gens. Je pense que c'était un peu notre credo mais c'était aussi lié alors au projet lui-même puisqu'il y avait cette histoire des mesures d'aide de la Confédération qui, avec une loi datant de 1962, n'aidaient que les documentaires. Donc on s'était dit : « Soyons futés ! Fabriquons un long métrage documentaire. On va pouvoir demander de l'aide. » Et si je ne me trompe pas ce n'était pas de l'aide. C'était des primes à la qualité. Il n'y avait que ça. Les films étaient primés. Oui, il n'y avait pas d'aide préalable...

L. G. *Il y avait des aides au scénario ou à la réalisation, mais effectivement, que pour les documentaires.*

C'est vrai ? Ah mais il y avait des aides à la réalisation préalables ? Sur dossier ?

L. G. *Oui. Il y avait aussi des prêts intermédiaires : Landry nous a parlé de ses Überbrückungskredit. [Laurence Gogniat rit]*

Oui, mais je ne sais plus si au tout début, tout ça... voilà, ça existait sans doute. Apparemment, on n'a rien obtenu de tout ça, ou on ne les a pas demandés. Peut-être parce qu'on s'est dit : « On aura une prime à la fin. » Enfin, je ne sais plus comment on a fabriqué ça, mais effectivement on s'est dit... Parce que les primes n'étaient aussi liées qu'au documentaire. Donc on a décidé avec nos moyens de fabriquer quatre courts métrages pour... Il y avait un petit peu des vagues dans le cinéma européen de films à sketches. Ça existait. Donc on s'est dit : « Ah ! Long métrage, film à sketches. On fait quatre courts métrages, on les met ensemble, on choisit une thématique et... » Alors pourquoi a-t-on choisi la thématique de la femme dans la société contemporaine, ces quatre mâles ? Je ne saurais pas vous dire comment... Alors là vraiment, je n'en sais fichtre rien. Mais peut-être que ça... Moi je pense que ça avait déjà commencé avant moi parce que... C'est peut-être plus fortuit que ça. C'est-à-dire qu'Yves Yersin devait avoir son projet, parce que l'histoire de la vieille dame qui est faite avec la personne-même, qui raconte ses souvenirs, mais qui sont fictionnalisés, ça je pense que c'était préexistant. Après, Jacques Pilet, intéressé aux ados, avait commencé à fabriquer un scénario, c'est un peu comme ça qu'il m'en avait parlé. Et pour Francis Reusser et Jacques Sandoz, je ne sais pas comment ça a démarré. Mais donc on est parti sur cette thématique. On est parti sur les quatre courts métrages. On a admis que chacun des réalisateurs produisait son film.

L. G. *Donc vous étiez producteur de votre...*

Oui, c'est-à-dire on cherchait les financements nous(-mêmes). Ça veut dire qu'on se le payait, quoi ! En ce qui concerne... entre Jacques Pilet et son salaire de journaliste, et moi et mes petites économies, c'est comme ça qu'on a fait. Sandoz, ça devait être pareil aussi. Yersin, c'est la même chose, oui, je suis à peu près sûr. Et puis Reusser, je pense que c'est un peu le seul qui n'avait vraiment pas un rond, il a dû être financé par Landry. Il me semble me souvenir que ce qu'on avait entendu c'est que Landry, lui, ne pouvait pas entrer en matière sur chacun des... et peut-être aussi qu'on avait voulu garder notre autonomie, je n'en sais rien. Mais lui, il intervenait sur la fabrication finale, c'est-à-dire sur le fait de mettre le film ensemble, ensuite d'essayer de faire un gonflage en 35 mm pour pouvoir le diffuser en salle – parce qu'on le tournait en 16 mm mais c'est clair qu'à ce moment-là, envisager de diffuser en 16 mm, c'était à peu près impossible. Quelques années plus tard, c'est devenu beaucoup plus facile, dans l'idée on pouvait convaincre un peu davantage les directeurs de salles, mais là, c'était très bloqué.

L. G. *Alors vous avez dit le rôle qu'avait Landry, mais est-ce qu'il intervenait sur vos courts métrages d'une autre manière ?*

Moi, je n'en ai pas le souvenir. Sauf qu'on se voyait, c'était associatif. Il venait, on devait discuter, et puis on montrait des trucs en salle de montage. Parce qu'on avait constitué aussi quand même une structure en s'achetant une table de montage, une caméra, pour pouvoir travailler. Il y avait une association. Donc à ce niveau-là, oui. Je n'ai pas du tout le souvenir qu'il ait été interventionniste sur les thématiques. En tout cas pas de façon lourde et intrusive, c'est-à-dire si ça s'est fait, ça s'est fait comme ça, de façon conviviale parce que ça devait se faire, un peu comme ça. Moi, c'est le souvenir que j'ai.

L. G. *Pour la distribution du film, vous m'avez dit que Rialto Film, distributeur à Zurich, serait entré en matière pour distribuer le film ?*

Oui.

L. G. *Est-ce que ça s'est fait ?*

Oui, bien sûr. Oui, tout à fait. Je ne sais plus dans quel ordre les choses ont pu se passer mais d'abord... Je ne crois pas me tromper, il y a une prime de la Confédération, là ?

L. G. *Oui. Tout à fait.*

Alors cette prime, elle a été déterminante parce qu'elle a permis de payer le gonflage en 35 mm. Et à partir de là, il y a eu aussi un rapport avec la Migros, mais je ne saurais pas dire si Rialto... Parce que la Migros a financé aussi – je ne sais plus si ça s'appelait déjà... le Pour Cent culturel Migros de l'époque, ça doit être ça. Et donc Landry a établi le contact avec Rialto. Est-ce qu'il a essayé d'autres (distributeurs) ? Je ne me souviens plus du tout. Mais Rialto a dit d'accord. Oui, ça s'est fait. La distribution s'est faite. La promotion, payée par la Migros, avec des premières, avec conférences de presse, tout ça, ça s'est fait. Absolument. Et ça a modérément fonctionné, quoi. Le film est sorti en salle, au Bourg à Lausanne, dans... ça s'appelait L'Ecran, je crois à Genève, le cinéma où actuellement il y a un petit théâtre qui s'appelle Les Salons, mais qui était pendant longtemps un cinéma d'art et d'essai, qui était très antérieurement un théâtre. Et puis on l'a sous-titré et donc il est aussi sorti en Suisse allemande. Il y a eu aussi évidemment une diffusion dans d'autres salles, Vevey, Montreux, etc. Aujourd'hui, le box-office, je ne le sais plus. Disons que ce n'était pas un succès monumental mais c'était décent. Non, je crois que c'était décent, la presse a suivi. Il y avait incontestablement, dans ces quatre films, un très bon film qui était celui de Yersin, un film intéressant qui était celui de Reusser parce que c'est une sorte de *Chinoise* avant la lettre alors que c'était avant Jean-Luc Godard, mais c'est une esthétique... – ...avant *La chinoise* de Godard – ...mais c'est une esthétique quand même assez proche. Pour Sandoz, il s'y est repris à deux fois. Son premier sujet ne fonctionnait pas, il l'a retourné après. Et pour nous, avec Pilet, on est resté très collés, un peu trop collés, je pense, au documentaire, enfin à une sorte de faux documentaire, je pense qu'on est un peu entre chèvre et chou. C'est moins intéressant cinématographiquement. Sociologiquement, ce n'est peut-être pas nul parce que ça raconte des choses sur cette époque. Alors c'est ce qui fait que ce film, il était comme ça, il est disparate quand j'en parle ainsi, et puis je crois que c'est comme ça qu'il a été vu. Mais le film de Yersin a marqué quand même assez fort. Je sais qu'on a été invité au Festival de Cannes, et je ne sais plus si c'est le film en entier qui a été au Festival de Cannes, mais je ne crois pas.

L. G. *Sauf erreur, celui de Yersin*<sup>4</sup>.

Il me semble que c'est seulement... on a dû isoler celui de Yersin. Mais enfin, on y était tous, parce que voilà, on était solidaire et puis ça nous a aidé à sortir le film en France aussi parce qu'on l'a sorti complètement. Il est sorti dans un studio d'Art et d'Essai à Paris. Ça s'est fait. Donc l'opération n'était pas tonitruante mais ça s'est fait.

---

<sup>4</sup> C'est l'information qu'on trouve dans le dictionnaire du cinéma suisse : « *Quatre d'entre elles* est sélectionné en mai 1986 dans le cadre de la Semaine de la critique (...) où seule la partie de Yersin est retenue et fort bien accueillie par la critique. » Voir *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, tome 1, p. 43

## 6. Intérêt pour le film documentaire, et le projet *Les brigands du Jorat*

L. G. *Pour ces questions de primes de la Confédération qui étaient accordées seulement à des films documentaires, vous m'avez dit : « On a documentarisé le film ! » Alors j'aimerais bien savoir si c'est à partir de ce moment-là que le documentaire vous a intéressé. Parce que (votre) premier film (Les pluies de l'été), c'était clairement un film de fiction, et puis à partir de là, ce sera quand même beaucoup des documentaires.*

Ça, honnêtement, je ne sais plus très bien. Je ne pense pas. Je pense que la frustration restait c'est-à-dire que le rêve était un rêve de fiction. Mais comment mener ça ? Et puis moi, j'étais assez pragmatique. En plus, il fallait l'être ! Parce que moi, je n'avais aucune envie de continuer à aller bosser dans des imprimeries, des machins comme ça. Donc je voulais vraiment faire des films. Alors je prenais un peu ce qui se passait. Puis il y a eu des choses fortuites. L'envie de faire ce documentaire avec Agnès Contat, *Yvon Yvonne*, ça suit directement, parce qu'Agnès Contat est dans cette histoire de *Quatre d'entre elles*<sup>5</sup> ; je la rencontre ; elle veut faire un film de diplôme. Si je ne me trompe pas, elle était en discussion avec Jacqueline Veuve à ce moment-là là-dessus, mais ça n'a pas trop fonctionné entre elles. On s'est bien entendu et on s'est dit : « Ben on va le faire, ce film. » Voilà, et à partir de là, il y avait de l'argent parce que c'était une association<sup>6</sup> qui finançait son film de diplôme. Quand je dis « de l'argent », on n'est pas dans les centaines de milliers de francs ou les millions d'aujourd'hui, on était dans les dizaines de milliers de francs. Bon, c'était de l'argent mais enfin c'était un peu plus aisé... Quand on bricolait quelque chose, on y arrivait. C'était à hauteur humaine, on pouvait s'en sortir. Donc moi, voilà, je fais un documentaire. Parallèlement, je me dis : « Oui, il faut écrire des choses... » Mais je suis toujours dans une vision... pas traditionnelle, mais quand même, de dire : « Il faut d'abord écrire ce scénario. Il faut le faire. » Même si on discutait déjà avec Alain Tanner, que Tanner ne croyait pas au scénario, enfin, il y avait des débats de ce genre. Non, je pense que j'étais assez frustré de ne faire que des documentaires, mais...

L. G. *Si je ne me trompe pas, vous allez me le dire, suite à Quatre d'entre elles, il y avait un projet, toujours les quatre mêmes réalisateurs et avec Freddy Landry, de faire quatre longs métrages, c'est juste ?*

[Silence pendant lequel Claude Champion signifie qu'il ne se souvient pas]

L. G. *Vous ne vous souvenez plus de ça ?*

[Claude Champion rit] C'est les informations de Landry ?

L. G. *J'ai vu ça dans une lettre de Landry au Département fédéral pour recevoir de l'argent pour...*

Ah oui ? C'était de bonne guerre de nous présenter comme ça puisqu'on était... Non, mais je pense que, bien sûr, il y avait cette envie... absolument...

---

<sup>5</sup> Agnès Contat est l'actrice principale de *22 ans, Patricia*, le sketch de Francis Reusser. Voir *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, tome 1, p. 48

<sup>6</sup> L'association Le Bon Départ.

L. G. *Mais je me demandais si pour vous, ce n'était pas l'idée de faire Les brigands du Jorat à ce moment-là ? Si c'est possible que ce soit ce projet-là ?*

[Claude Champion est sceptique]

L. G. *Un projet qui était tombé à l'eau, sauf erreur.*

Oui, mais je n'arrive pas me souvenir comment j'ai engagé *Les brigands du Jorat*. Alors sans doute on était avec Landry. Oui, je pense que... Les intentions de Landry effectivement, c'était de continuer et puis... oui, il nous voyait comme des cinéastes donc les longs métrages... et avec cette histoire tchèque, ces visions-là... il se voyait assez dans cette histoire, et nous, on se voyait à fabriquer des longs métrages, oui. Alors c'est possible que j'aie proposé *Les brigands du Jorat* parce que j'avais été fasciné par ce roman de Richard Garzarolli qui était sorti à ce moment-là et je trouvais complètement génial d'essayer de fabriquer un film historique. Donc avec Garzarolli, on a beaucoup travaillé. Le scénario s'est fait. Il existe. Il a été fait en paquet de versions. Il est arrivé vraiment au bout mais... l'impossibilité était liée à deux choses. C'était totalement utopique parce que, d'une part, à l'époque, le film dit « historique » était mort et enterré, c'est-à-dire il y avait eu peut-être des films historiques français, après on peut remonter à *Ivanhoé*, des choses comme ça du côté du cinéma américain des années 1950-1960, et c'est totalement tombé en désuétude. Au moment de la Nouvelle Vague, le film à costumes, c'est ringard en diable donc ça n'existe pas. Et moi j'arrive, comme premier film, à proposer un truc qui se passe au... c'est quand ? Au XVIIe ? Je pense que c'est au XVIe siècle dans le pays de Vaud puisque c'est en plein dans l'histoire un peu de la sorcellerie... c'est un peu lié à des brigands, mais enfin, c'est cette époque-là, oui, XVIe je pense. Ah non ! Mais c'est sous les Bernois ? Oui, c'est XVIe, je pense à peu près... Donc j'arrive avec un machin où c'est totalement hors temps. Personne ne va s'intéresser normalement à ça. En Suisse, on n'a jamais fait de films historiques à part des *Guillaume Tell* éventuels. Donc j'apparais comme complètement dingo, et à part ça c'est compliqué, c'est beaucoup d'argent. Je ne sais pas si Landry s'est jamais vraiment penché sur la production de ce truc. Je ne sais pas du tout. Je sais que moi, j'ai essayé, c'est-à-dire qu'après, je suis parti en piste auprès de producteurs à travers l'Europe et le monde avec mon scénar, et... Oui, au Québec, j'ai rencontré des gens. Je l'ai fait lire. Les Canadiens étaient assez d'accord mais enfin, ils étaient quand même assez loin de notre histoire européenne. On ne savait pas très bien comment mener une coprod... Parce que le cinéma québécois des années 1970, c'est génial, ça foisonne, c'est plein de gens. Moi, j'y vais à un moment où tout le monde fait des films. Il y a beaucoup d'argent parce qu'il y a l'Office national du film. Donc je me dis : « Je vais faire un truc avec eux. » Mais alors après est-ce qu'il faut adapter ça à une histoire de hors-la-loi quelque part dans les forêts québécoises ? Ça changeait radicalement ; compliqué. Mais il y avait une écoute. Après, bon, j'ai vu des producteurs français. Le dernier en date, c'est un producteur belge qui travaillait avec des Bulgares et là, je ne vais pas dire que ça a failli se faire mais il y a eu des premières études de coprod entre la Belgique et la Bulgarie. Ça a foiré, les Bulgares étaient prêts à prendre une grande part de production parce que cette histoire de Daniel Crot – le héros de l'histoire – leur rappelait un héros national bulgare, et ils auraient voulu que ça devienne... Là, je ne savais plus que faire avec ça ! [Claude Champion rit] Voilà, après ça s'est arrêté comme ça. Mais alors c'est vrai, parallèlement à ça, oui, j'avais l'impression qu'on s'épuisait dans des choses vraiment trop utopiques et trop impossibles. Oui, le cinéma, j'avais envie que ce soit grand, que ce soit fort, que ce soit des machins comme ça. Et quand on passe un temps comme ça à écrire des choses de ce genre, c'est un peu difficile d'en écrire douze autres, donc c'est les documentaires qui ont plutôt suivi. C'est vrai quand même qu'à un moment, dans ces années 1970-1980, oui, je



me suis senti un peu politiquement dans... à me dire : « Mais c'est vrai, le docu, c'est totalement fascinant, quoi ! » Oui, aller travailler avec les gens, révéler les choses qu'on ne voit pas. Il y avait toute cette réflexion avec une télévision qui était quand même passablement sclérosée, même si, oui, *Continent sans visa*, *Temps présent*, tout ça, c'était la Rolls des reportages. Mais en même temps, de notre point de vue de cinéastes, c'était quand même de la télévision, c'était quand même des messages qui étaient très encadrés. Ce n'était pas ça qu'on avait envie de faire. Donc le docu donnait une espèce d'envie de liberté. C'est vrai, quand je dis que j'ai découvert les Québécois, ça faisait envie de travailler avec la liberté qui était la leur. Alors je brasse tout ça, mais je pense que ça n'était pas tellement plus clair que ça. Il y avait toujours le rêve de la fiction, et à un moment la concentration sur le docu. C'est vrai que quand je me suis vraiment concentré sur les documentaires, finalement la fiction s'est un peu évanouie là-dedans.

## **7. Yvon Yvonne, les premières Journées de Soleure**

L. G. *Yvon Yvonne, un film documentaire que vous avez coréalisé avec Agnès Contat... donc une « coréalisation » avec elle, ça c'est juste ?*

Oui.

L. G. *Pour elle, c'était un travail de diplôme de son école ?*

Non, d'une formation spécifique en thérapie de la psychomotricité.

L. G. *C'était courant de faire un film en guise de travail de diplôme ?*

Non. Je pense qu'elle... enfin, je crois me souvenir qu'elle a dû y songer de par ses contacts avec le milieu des jeunes cinéastes de l'époque, et spécifiquement par la matière : parler de motricité en essayant de la montrer et en travaillant avec des images qui bougent, c'était parfaitement cohérent, plutôt que d'aligner des pages et des pages. Donc c'est ça l'idée. A partir de là, non, ça ne se faisait pas.

L. G. *Par contre, c'est un film qui a été montré à Soleure. Ça veut dire que tout ce qui était fait en film en Suisse à cette époque passait à Soleure ? Parce que j'ai du mal à m'imaginer aujourd'hui que des films de diplôme – évidemment pas sortant d'une école de cinéma, mais tout type de films de diplôme – puissent passer à Soleure. C'est quelque chose qui a vraiment changé.*

Votre question est perverse parce que [Claude Champion rit] ça laisserait entendre que... « Bon, voilà, il y avait tellement peu de films qu'ils y passaient tous. » Mais alors à la fois c'est vrai, c'est-à-dire que si je ne me trompe pas, les premières années de Soleure – les plusieurs premières années de Soleure –, tous les films produits y passaient. Parce qu'effectivement, il n'y en avait pas des masses et des masses, hors les films de télévision, les films de commande, etc. Mais après, il y a quand même une autre chose, c'est que je pense que s'il est passé à Soleure, c'est que le film a intéressé. Mais d'abord Soleure, c'est vrai pendant toutes ses années préhistoriques, c'était la vision de la cinématographie suisse. Donc il n'y avait pas de sélection du tout. Il n'y avait aucune sélection. Mais ce qui s'est passé à Soleure, c'est que le film a été extrêmement bien reçu. Il a vraiment frappé parce que même si ce n'était pas complètement notre intention, je crois que la presque absence de commentaires

en suivant juste le comportement et à travers un certain nombre d'exercices des enfants, je pense que cette discrétion et ce regard « avec », était une chose qui existait peu. Là aussi, je pense que ce que j'avais vu... Oui mais qu'est-ce j'avais vu ? J'avais vu les Québécois mais c'est quand j'étais... quelques-uns, Arthur Lamothe à Paris, des choses comme ça. Je pense que ce documentaire-là, où on n'intervient pas mais où on est vraiment « avec », oui, c'est comme ça qu'on a essayé de faire le film mais...

L. G. *Il avait des qualités proprement cinématographiques.*

C'était un film de diplôme mais moi ça m'a intéressé parce que c'était un film. On fabriquait un film. On ne se disait pas : « On fait ton film de diplôme. » Parce qu'elle aussi, elle était suffisamment à l'aise dans cette relation à cette association (Le Bon Départ), à ses études, etc., pour ne pas avoir à démontrer, on va dire. Ce qu'elle voulait, c'était donner à voir. Donc c'est ce qu'on a fait. On a fait un film. C'est ça.

L. G. *Les Journées de Soleure, dans ses premières années, vous fréquentiez ?*

Eh bien j'y étais en tout cas-là, (*Yvon Yonne*) sorti en 1968... s'il est sorti... alors ça veut dire qu'il a été à Soleure quand ?

L. G. *Il a été à Soleure en 1969, sauf erreur.*

1969 ?

L. G. *Oui, tout à fait.*

Bon, j'y étais évidemment, là. Est-ce que c'est la première fois ? Est-ce que j'y suis allé avant ? Je ne me souviens pas très bien. Après j'y suis allé toujours, régulièrement, pendant plusieurs années parce que c'était vraiment la découverte de tout. C'était les rencontres avec les gens. Comme c'était quand même assez petit, c'était une occasion de rencontrer vraiment les professionnels. Donc oui, c'était un rendez-vous vraiment important.

## **8. Questions de politique culturelle, et les films produits par la ZDF**

L. G. *A l'époque, quel était votre rapport à la politique culturelle en Suisse ? Est-ce que vous vous y êtes impliqué ?*

Je ne sais plus si c'est exactement cette époque-là mais il y avait l'Association des réalisateurs, l'ARF, qui avait été créée par Alain Tanner, Jean-Jacques Lagrange et d'autres, surtout des Romands et quelques Suisses allemands, et il y a un moment où... Bon, elle était un peu... Tanner avait travaillé pour la loi autour de 1962, des choses comme ça. Et après, (à) cette association, il ne se passait plus grand-chose.

L. G. *Mais vous en avez fait partie ?*

Oui, moi j'en ai fait partie, je pense, quasi tout de suite. Je pense à partir d'*Yvon Yonne* ou *Quatre d'entre elles*, je ne sais plus. Et puis on l'a même reprise un peu, je ne sais plus très bien si Yves Yersin a été président ou moi... enfin, il y a un moment où on a été très impliqués dans cette association et alors... Bon, je ne veux pas dire, culturellement,

globalement en Suisse, je ne sais pas, mais en tout cas avec toutes les questions du cinéma, parce qu'avec l'ARF, on est un peu les fondateurs de ce qui va devenir Swiss Films, qui était Film Podium ou je ne sais plus quoi...

L. G. *Le Centre suisse du cinéma.*

Centre suisse du cinéma ? Oui mais avant le Centre suisse du cinéma, il y avait même un autre nom, je crois. Enfin, on a créé ce genre de choses. On s'est battu comme des dingues pour permettre que les films suisses puissent aller dans les salles de cinéma. C'est cette histoire d'une lutte anticartels puisqu'on avait interdiction d'aller montrer des films si on n'avait pas un distributeur qui l'avait pris. Donc là, il y a eu des luttes de ce genre. Donc oui, on était très... Alors je dis « on » parce que là, les quatre (de *Quatre d'entre elles*), on était quand même assez soudés, et il y avait quelques autres personnes, on était assez actifs là-dessus, ça c'est sûr. [Claude Champion réfléchit] Pour faire évoluer aussi la loi... Je ne me souviens plus comment ça s'est passé ça. Mais parce que cette loi pour qu'elle se transforme... mais ça, c'est aussi à travers l'ARF, je crois, qu'il y a eu beaucoup de combats, là. Bon, c'est ce qui a fait aussi... on était assez proches de cinéastes zurichois donc on a créé une société de production, Nemo Film...

L. G. *Oui, on va y venir.*

...avec des Zurichois. Donc c'était lié au fait qu'on faisait partie de la même association, que les choses se passaient entre Zurich, Berne et Lausanne, Genève.

L. G. *D'accord. J'aimerais qu'on évoque deux petits films qui ont été produits par la ZDF : C'était un dimanche en automne et Marie Besson. Vous m'avez dit que c'était des films donc produits par la ZDF mais que la production était « menée par Freddy Landry ». Ça veut dire quoi concrètement ?*

Non, ça veut dire... Je n'ai plus le souvenir très précis, mais c'est Landry qui a eu ce contact avec la ZDF, la kleine Fernsehspiel. Comment et où ? Ça, je n'en sais plus rien, mais je sais qu'un jour il est arrivé en disant : « Voilà, on a la possibilité de proposer des projets à la ZDF. Ils sont d'accord de les financer. Faites-le ! » C'était du court à moyen métrage. Comme les chaînes allemandes étaient quand même assez riches et que ça faisait pas mal d'argent, ça voulait dire que ce qu'ils donnaient, en général, selon ce qu'on inventait, pouvait quasiment payer la production, on va dire ça comme ça. Et donc c'est Landry qui était le producteur de ça, parce que la ZDF, au fond, était d'accord de s'engager dans des projets de jeunes auteurs européens parce que je pense qu'il y avait... voilà, on a eu le contact, mais il y avait d'autres gens. Cette lucarne, kleine Fernsehspiel, était très expérimentale, très ouverte.

L. G. *Et donc pas réservée aux Allemands ?*

Pas du tout, non. Mais il y avait des *Redaktor*, comme ça, qui circulaient. Sans doute, ils sont venus à Soleure. J'ai l'impression que c'est ça, il a dû y avoir des contacts de cette manière-là. Et ils cherchaient des choses nouvelles à présenter. Ce dont je me souviens précisément, c'est qu'on est parti avec un certain nombre de... enfin moi, j'ai proposé deux projets, les deux qui se sont faits. Je ne crois pas en avoir proposé d'autres, peut-être quand même ? Est-ce que d'autres membres de Milos Films en ont proposé ? Et y en a-t-il d'autres qui en ont été faits ? Freddy Landry vous en a parlé ?

L. G. *Je n'ai pas les titres de films ici, mais sauf erreur oui*<sup>7</sup>.

Il y en a. Je crois qu'il y en a. D'ailleurs il y a eu d'autres cinéastes plus tard, peut-être même Frédéric Maire, ou je ne sais pas... C'est possible. Il y a des choses comme ça. Et donc oui, à partir de là, le truc était tout à fait fou parce que c'était carte blanche. Moi, je n'ai jamais eu ça de ma vie ! C'est-à-dire que c'était une demi-page A4 avec le projet, on en discute à la ZDF et ils disaient : « Allez-y ! » Et puis ils attendent de recevoir le film. Donc super génial ! [Claude Champion rit]

L. G. *C'était un dimanche en automne, c'est un film qui s'est d'abord appelé Jardin, c'est juste ?*

On ne peut pas dire ça comme ça, non. Il ne s'est d'abord pas appelé, parce que ça arrive souvent que les films ne s'appellent pas. On met des titres de travail.

L. G. *Mais je veux dire, c'est le même film. Ce n'est pas quelque chose de différent ?*

Oui. Exactement. Donc je pense qu'on a posé... Oui, c'était peut-être *Jardin*. Oui, c'est possible.

L. G. *Je dis ça parce que justement, pour celui-là vous avez reçu 10'000 francs de la Confédération...*

En prime de qualité ?

L. G. *...en prime à la qualité, pour un petit film de sept minutes, alors que pour Yvon Yvonne, vous avez reçu seulement 5'000 francs, et je sais que vous aviez fait recours là-contre, en trouvant que 5'000 francs, c'était ridicule pour un long métrage...*

Je ne m'en souvenais plus mais c'est vrai. Oui, c'est vrai.

L. G. *Quelle logique il y avait dans ces primes, s'il y en avait une ?*

Pff ! Ça, c'est toute la logique des commissions qui est débattue inlassablement par les professionnels. Ça continue, non plus sur les questions de primes puisqu'elles ont été abolies, mais sur les questions d'aide à la prod. Alors à ce moment-là, je pense que c'était très aléatoire. C'est à dire qu'il y avait des sommes, il y avait une fourchette, et puis selon... il y avait donc un jury, et puis ils jugeaient de la qualité. Voilà, je pense que l'expérimentation de *C'était un dimanche en automne* a paru beaucoup plus impressionnante que le documentaire (*Yvon Yvonne*) un peu délicat et modeste, on va dire. Mais justement, ce documentaire ayant eu un certain succès à Soleure, ayant eu de la presse, ayant pu sortir – non

---

<sup>7</sup> Freddy Landry, dans l'entretien Cinémémoire.ch, ne donne pas ces précisions. La filmographie de Milos Films, publiée dans l'article de M. Porret *Pour un jeune cinéma romand*, ne donne pas non plus de précisions concernant les producteurs des films. Elle renvoie toutefois à une filmographie datée de 1978, déposée à la Cinémathèque suisse à Lausanne, Dossier de presse « Landry, Freddy – Divers ». Voir M. Porret, « Pour un jeune cinéma romand. Mode de production et territoire : Freddy Landry et Milos Films, 1968-1972 », in *Revue historique vaudoise* Tome 155 : *Histoires de cinéma. Territoires, thèmes et travaux*, Lausanne, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie, 2007, p. 139

pas en salle mais quand même dans des projections publiques, (à la) Cinémathèque, à Lausanne, je crois aussi à Zurich, ce n'est pas impossible mais encore que, là, je ne suis plus très sûr. Non, il n'y a pas de logique à chercher, là. C'est comme dans tous les concours : il faut admettre qu'il y a une bonne part d'irrationnel et c'est comme ça. Mais bon évidemment, je ne l'avais pas admis à ce moment-là parce que, je ne sais plus quelles étaient les sommes, mais ça paraissaient un petit peu ridicule. Si c'était pour aider à continuer, avec 5'000 francs, on ne faisait pas grand-chose, ça c'est vrai.

## 9. Groupe 5

L. G. *A la même période, à la fin des années 1960, s'est constitué à Genève le Groupe 5. J'aimerais bien savoir ce que ça représentait pour vous ?*

Moi je pense, pas grand-chose. Parce qu'on était dans notre survie à nous, nous « les Milos Films », au milieu d'un certain nombre de gens qui faisaient du cinéma en indépendants, en Suisse romande, peu, mais un peu plus en Suisse alémanique, et le Groupe des 5 était une aventure de télévision même si les gens du groupe avaient... Justement, ils ont créé le Groupe des 5 en disant : « On va faire chacun notre long métrage. » Mais aussi dans une économie très différente (de la nôtre), puisqu'en principe, c'était dans une relation avec la télévision. Ça veut dire spontanément déjà avec un financement qui pour nous était impensable. Pour nous, c'était une autre histoire. Donc voilà, il y avait des individus qu'on connaissait plus ou moins bien. Bien sûr Michel Soutter, parce que c'était le poète... enfin, je ne sais plus où on en est dans sa filmographie à ce moment-là...

L. G. *Il avait déjà fait quelques films.*

Il avait fait deux ou trois films mais c'est clair que *La lune avec les dents*, *La pomme*, enfin tout ça, ça a de l'importance. Alain Tanner a une position aussi plus politique donc on le voit presque davantage même si... Et après, bien sûr avec *Charles mort ou vif*, ça éclate. Alors les personnes ont beaucoup d'importance. Ces deux-là en tout cas. Jean-Louis Roy aussi un peu parce que lui, il a créé *L'inconnu de Shandigor*, c'était ça ?

L. G. *Oui.*

Une espèce de folie, un peu film de genre. Pas très bien réussi mais qui avait quand même marqué le coup, ça frappait. Claude Goretta était beaucoup plus en retrait. D'ailleurs il a mis du temps, je crois, avant de faire son long métrage. Et puis Jean-Jacques Lagrange est venu plus tard avec un film moins intéressant...

L. G. *Il n'a pas fait de film (dans le cadre du Groupe 5), Jean-Jacques Lagrange, finalement. Ça ne s'est pas donné.*

Il n'a pas fait du tout ?

L. G. *Pas du tout, non.*

Alors je pensais à... ça a dû être une des fictions qu'il a faite pour la télévision que j'ai assimilée à un film. Alors il ne l'a jamais fait, d'accord.

L. G. *Non, il ne l'a jamais fait. C'était des gens qui avaient une petite quinzaine d'années de plus que vous : ça représentait déjà une autre génération, ou pas forcément ?*

Moi, je ne trouve pas forcément mais c'était plus le positionnement, on va dire, socioprofessionnel : le fait qu'il y ait relation avec la télévision et capacité de production ne nous rapprochait pas sur le plan des projets. Evidemment, par rapport aux associations, Association des réalisateurs, tout ça, on était ensemble mais... donc on ne se voyait pas... Bon, ils étaient peut-être plus inscrits, oui, dans une vie professionnelle, alors que nous, on déboulait. Mais moi, je n'ai pas eu le sentiment de me dire : « Ah, ce sont les grands anciens » ou bien « les prédécesseurs ». Ce n'est pas comme ça. Quand on se rencontrait, on était quand même assez proches dans les préoccupations cinématographiques ou dans des discussions qu'on pouvait avoir, mais au plan production, on était dans deux mondes. Et puis pour nous, la télévision était « interdite », c'est-à-dire, au mieux, on nous achetait – et encore ! – des films. Moi, je crois que c'est... Mais pourtant *Yvon Yvonne* a dû passer en télévision, il me semble. Mais je sais que j'ai dû... Ah oui, non, on nous achetait des films mais à des prix totalement dérisoires, qui n'ont rien à voir avec ce que les cinéastes sont arrivés à obtenir après, avec le Pacte de l'audiovisuel. Non, c'était rien, c'était de l'exploitation pure. Et puis, il n'y avait aucune possibilité d'aller discuter pour dire : « Nous, on a des projets. On aimerait pouvoir les faire avec vous, dans votre secteur fiction. » Ça n'existait pas. C'était bloqué. C'était totalement bloqué. Donc c'est pour ça que ce Groupe des 5, il a... Moi, je pense qu'il n'existait pas en tant que Groupe des 5. C'est-à-dire, ce n'était pas une vision politique, ce n'était pas une vision prospective, c'était cinq personnes qui avaient trouvé le moyen de dire : « On ne va pas faire que de la télé, on va profiter de cette situation pour faire aussi nos films de cinéma. » C'était ça. Et ça a donné... un qui est sorti totalement de la télévision assez vite : Tanner. Soutter qui a quand même quitté pas mal. Et puis Goretta qui est parti travailler essentiellement en France. Voilà.

## **10. Les films ethnographiques de la Société suisse des arts et traditions populaires : conception du travail**

L. G. *Au tournant des années 1970, vous avez fait deux films ethnographiques en lien avec Paul Hugger de la Société des traditions populaires suisses (Société suisse des arts et traditions populaires). Est-ce qu'on peut rapidement évoquer la figure de Paul Hugger ? Lui, il vous commandait des films ?*

Bon, ça c'est un filon qui est venu par Yves Yersin. Yves Yersin avait travaillé avec un documentariste photographe zurichois qui, je crois, travaillait avec Paul Hugger, et c'est un peu comme ça qu'il a développé sa relation avec Hugger qui archivait les métiers en voie de disparition. Oui, en voie de disparition... c'était les métiers, si je ne me trompe pas, au départ essentiellement. C'était pour avoir la mémoire du geste, des objets, d'une certaine temporalité, des choses comme ça. Donc c'était des films d'ethnographie basiques puisqu'il s'agissait d'enregistrer des processus dans le plus grand détail possible, évidemment sans aucun commentaire et sans son. C'était l'image qui devait documenter effectivement des choses qui, par l'écrit, quand même, avaient de la peine des fois à s'expliquer, puis, par la photographie (qui) trouvaient très vite leurs limites. C'est ça qui se passait, Yersin en a fait des paquets, il vous en parlera très bien. Mais avec une rigueur époustouflante ! Fabriquer des clous pendant 1h20, cling, cling, cling, moi je trouve que c'est totalement magique. Il y a des films qui sont totalement impressionnants. Lui, il est resté, je crois pendant longtemps, justement, sur cette description des choses minutieuses en répondant absolument au catalogue

ethnographique posé. Et quand on en discutait, ce qui intéressait Yersin, et c'est ça aussi qui m'a beaucoup intéressé, c'est que c'était un terrain d'apprentissage fantastique pour tout ce qui était basique du cinéma : le cadre, la démonstration, la relation temporelle... Enfin, lui, il considère – mais moi aussi, (avec) le peu de films que j'ai faits – qu'on avait là le loisir d'apprendre des choses à bon compte. On se faisait notre petite université à nous. C'était comme ça. Alors Paul Hugger au milieu de ça, voilà, c'était l'opportunité. Le personnage était assez étrange... Je ne sais pas si c'est lui qui avait eu l'idée des films aux Arts et traditions populaires à Bâle, il y en avait peut-être déjà, mais lui a développé ça. Il a pris plaisir à donner ce boulot. Il était assez... C'est un personnage ! Il vit toujours, je crois. Il vit toujours. Il doit vivre ici, dans la région lémanique. Il doit être plutôt dans les hauts de Montreux quelque chose comme ça. Oui, quelqu'un m'en a parlé il n'y a pas très longtemps. Il vit toujours.

L. G. *Avec Yves Yersin, vous aviez un peu la même conception du travail ? Je parle là vraiment du documentaire.*

[Claude Champion réfléchit, hausse les épaules.] Je ne pense pas. Je ne pense pas... Pour simplifier, je pense qu'Yves Yersin est beaucoup plus « manipulateur » que je ne le serais, c'est-à-dire que sa fictionnalisation des choses va beaucoup plus loin. Ses exigences, je dirais complètes, c'est-à-dire à la fois esthétiques, narratives, etc., font, je pense, qu'il va transformer beaucoup plus que je le ferais les choses dans un documentaire.

L. G. *On a beaucoup parlé de cinéma vérité. Vous vous positionniez comment face à ça ?*

Bon, c'est un mot un peu bateau parce que... C'est une profession de foi à un moment où, effectivement, on sort de... on va dire de l'académisme descriptif des choses pour justement les donner à voir. (Pour) moi, c'est un peu ça le cinéma vérité. Mais à partir de là, tout est possible... Tout est possible, c'est-à-dire, l'observation... Peut-être la seule chose qui n'est pas possible, c'est l'objectivité, ça c'est sûr, et puis la neutralité. Parce qu'on entend souvent les scientifiques dire : « Oui, mais... » D'ailleurs, ça a été le rêve à l'invention du cinéma, de dire : « On va enfin pouvoir documenter la réalité avec une parfaite objectivité, une neutralité totale. » On sait que dès que vous arrivez avec un groupe, une caméra, tout change et que donc il faut jouer avec ça. Alors on peut jouer plus ou moins avec, on peut jouer contre, on peut jouer contre les gens avec qui on travaille, on peut les mettre en scène sans qu'ils s'en rendent compte ou prendre leur mise en scène à eux. Là, vraiment, c'est infini, les possibilités, même si la déclinaison, après, quand on la voit, peut des fois être assez proche. D'une certaine manière, je pense que quand on faisait nos documentaires, avec Yves Yersin, on n'était pas totalement éloignés. Si Yersin m'a dit : « Tu ne voudrais pas faire ces films Arts et traditions populaires ? », d'une part, il ne pouvait pas les faire lui, il avait d'autres choses, et d'autre part, il savait que ça allait m'intéresser et que je n'allais pas trahir le truc. Mais après, j'ai pu voir que sur certaines choses, par exemple les *Heimposamenterei*<sup>8</sup>, quand il est parti là-dessus, il est parti au plan formel beaucoup plus loin que je ne serais allé. En prenant les gens dans des cadres fixes, enfin des choses comme ça que je n'aurais pas nécessairement faites. Mais bon, on s'entendait là-dessus. Je pense que... Oui, le « donner à voir », ou essayer d'intervenir à certains moments le moins possible, c'était un peu dans ma préoccupation documentaire. Ou de travailler le plus possible en concordance avec les gens avec qui je travaillais, enfin les sujets, on va dire. Parce que dans la fiction, on peut... enfin, c'est typique : Jean-Luc Godard « travaille contre ». Plus il emmerde un acteur, plus il va

---

<sup>8</sup> *Die letzten Heimposamenterei*, réa. Yves Yersin, 1974

obtenir ce qu'il veut, ça c'est sûr. Et il y a des gens... Michel Soutter, lui, si ça ne pouvait pas être la symbiose complète avec toute son équipe, que ce soit le bonheur, ça ne marchait pas. Il ne pouvait pas faire le film. Alors en fiction, ça peut se passer ; en documentaire, c'est beaucoup plus délicat de jouer ça, c'est-à-dire de jouer sur des tableaux peu clairs par exemple, ou bien tordus, de vouloir obtenir des choses qu'on ne leur dit pas qu'on fait, des choses de ce genre. Alors on peut le faire pour de très mauvaises raisons comme on peut le faire pour de très bonnes raisons de son point de vue de créateur toujours. Mais tout ça c'est... oui, je pense un peu différent avec Yves Yersin. Je pense que ses exigences sont extrêmes dans la forme, dans l'obtention du résultat, dans la conduite comme il l'a pensée ou comme il l'a voulue.

L. G. *Et puis vous ?*

Non... enfin moi, je me suis souvent pris à m'adapter peut-être davantage à ce que j'ai en face de moi. Je me dis ça comme ça mais... Ça m'amuse parce que je vous dis ça, et en même temps, je me souviens quand je donnais des cours à l'ECAL – j'ai pas mal mené d'ateliers documentaires –, j'ai énormément insisté auprès des élèves sur la nécessité de fictionnaliser le documentaire. Parce qu'en termes de contradiction, la plupart du temps, les gens, communément, considèrent que le documentaire, c'est le réel. Et de dire à des étudiants : « Mais ça n'a rien à voir ! Le réel, il est là. Dès que vous faites un film, ce n'est plus le réel, c'est vous qui le faites. Donc vous fictionnalisez. Donc allez-y ! Faites-le sérieusement ! » J'ai énormément insisté là-dessus, étrangement, alors que je me dis que quand moi je travaille, oui, je fictionnalise aussi, mais j'essaye d'être quand même toujours plus proche de la... oui, quand même, de cette vérité que je vois. Sachant que, oui, c'est un peu sans fin. [On rit]

## **11. Le film de commande : à quelles conditions ?**

L. G. *Je voulais aussi venir au fait que ces deux films (Migola, l'artisan de la pierre olaire et Le moulin Develey sis à La Quielle) sont des films de commande. J'aimerais bien qu'on ouvre le chapitre « film de commande » : à quelles conditions est-ce qu'on accepte un film de commande ? Je vous pose la question à vous.*

Ça dépend quels bénéfices on peut en tirer. Moi, je vois ça comme ça. Je le vois ainsi parce que... Bon, je vous ai répondu par mail qu'il y avait « commande et commande » parce qu'il faut déjà être très clair. Il y a longtemps, je ne sais pas si c'est encore... la notion de film de commande était vraiment le film, on va dire industriel, ou le film pédagogique, ou le film que vous faites pour un commanditaire...

L. G. *Publicitaire ?*

... – oui, peut-être, publicitaire –, pour un commanditaire qui vous demande un certain message, une certaine façon de le faire, une communication qui est déterminée. Ça, c'est un type de film de commande. C'est clair que quand on accepte ce genre de choses, c'est un métier, c'est pour gagner sa vie, ce n'est pas pour s'exprimer. A la limite, c'est peut-être pour apprendre des choses, parce qu'on y apprend des choses. J'ai fait des films industriels pour le pharmaceutique bâlois, j'ai filmé les petites gélules, je suis allé dans les usines, j'ai éclairé des grandes halles avec des ouvrières, tout ça. Je n'avais aucun message à apporter là-dedans. Ce n'était pas mon histoire. En revanche, je n'ai pas perdu mon temps. Je n'ai pas perdu mon



argent puisque je l'ai gagné, mais en même temps, je n'ai pas perdu mon temps parce que j'ai chaque fois expérimenté des trucs, inventé des choses plutôt techniques, on va dire. Ça, c'est une forme de commande. Et il y a l'autre histoire : on vous commande avec un certain statut d'autonomie, on va dire. Ça... quelles sont les règles ? Je ne pense pas qu'il y en ait. Je pense que le curseur, on le déplace à peu près n'importe où. Mais surtout, je pense que cette question pose l'autre question qui est... enfin qui n'est pas une question, qui est plutôt une assertion : souvent les gens considèrent que le créateur est libre, et au fond, le créateur, en tout cas dans des domaines comme celui-ci, où il travaille avec une masse de gens, où il doit établir un certain nombre de compromis, et où en même temps, il est lié à une économie, à tout un tas d'attentes, la liberté est extrêmement relative. Alors la liberté avec des producteurs, des coproductions européennes, etc., ou la liberté avec un commanditaire – des officiers de l'armée suisse, par exemple pour moi, me commandant un film sur Guisan<sup>9</sup> –, je ne vois pas tellement de différence. Après, c'est la façon dont on négocie les choses avec les uns et les autres, et comment on s'en sort. On croit que c'est souvent plus compliqué de s'en sortir avec une association, un groupe, des financiers qui ont des visions un peu utilitaristes, plus difficile qu'avec des producteurs ; je ne suis pas très sûr parce que les producteurs sont très intrusifs, les chaînes de télévision sont extrêmement intrusives. Au milieu de ça... vous arrivez à un statut de liberté quand vous avez acquis un peu le maximum de pouvoir. Ça veut dire la notoriété suffisante pour que ce qu'on vous demande, c'est d'être vous. Mais avant d'arriver là... Enfin, et des fois on n'y arrive jamais. Moi, j'ai l'impression que ça, on ne me l'a jamais demandé. Que j'ai tenté dans certains films d'être moi-même en allant chercher de l'argent et que j'ai essayé de me compromettre le moins possible à ce niveau-là, mais... Voilà, je veux dire, c'est... Comme je ne suis pas arrivé au statut même d'un Tanner... enfin je dis « même d'un... », chez nous, c'est peut-être... – enfin, Alain Tanner, Daniel Schmid, ou des gens comme ça, Fredi M. Murer, il y en a quelques-uns qui... Mais encore, moi je pense plutôt Tanner, Schmid, par exemple, parce qu'ils sont entrés à un niveau effectivement où la production, les producteurs, les coproductions se mettent ensemble pour « vouloir un film de Tanner ». Aujourd'hui, sans vouloir rien dire du tout de pas gentil contre lui parce que je l'adore, je ne pense pas qu'il y ait déjà des producteurs qui « veulent » un film de Jean-Stéphane Bron. Donc il doit se battre pour acquérir ça. Donc il y aura toujours une masse de gens autour qui vont dire : « Non mais ça, faudrait pas le faire comme ça ! Pis ça, ça ne va pas marcher ainsi. Et puis là, au Box office ce sera une catastrophe... » On est tout le temps là-dedans.

L. G. *Donc la liberté totale...*

Non, mais la liberté du créateur dans le monde cinématographique, c'est extrêmement relatif.

L. G. *On avait fait le lien, quand on a discuté, avec les musiciens qui depuis toujours reçoivent des commandes, au fond.*

Oui, alors là, effectivement... parce que justement, quand on donne une commande à un musicien, on lui demande sa musique à lui. Alors il y a des contraintes chez le musicien comme chez d'autres. Ça c'est un autre aspect de la question. C'est qu'il y a des contraintes qui sont extrêmement dynamiques, qui sont toujours très intéressantes. La contrainte pour le musicien, (c'est) lui dire : « On veut ta musique mais c'est pour un quatuor. Ce n'est pas pour un orchestre symphonique. » Voilà, c'est une contrainte. Ou bien : « C'est justement pour un

---

<sup>9</sup> *Le Général Guisan et son temps*, réa. Claude Champion, 1995, 78 min

chœur de jeunes filles », etc. C'est une contrainte. Peut-être que cette personne n'aurait pas d'elle-même composé de cette manière-là, mais puisqu'on lui demande, (elle) va réfléchir à cette façon-là. Dans le cinéma, on a aussi des fois un peu ce genre de choses mais... Oui, la contrainte... On peut s'en sortir, mais je pense par exemple au temps que j'ai passé à réaliser des choses pour la télévision. A l'époque, c'était un peu... il y avait le cinéma, et la télévision [Claude Champion indique « d'un côté, et de l'autre »], donc le cinéma était noble, se disaient les cinéastes, la télévision était un peu une roturière comme ça. Et puis les roturiers de la télévisions disaient : « Ils se la pètent, du côté du cinéma. Ils croient qu'ils sont les meilleurs. » Et les cinéastes disaient : « Mais pourquoi on ne peut pas entrer dans cet endroit ? S'ils croient qu'ils sont les seuls à être capables de faire de la télé ! » Enfin voilà, on était dans des machins comme ça. Mais quand j'ai travaillé pour la télévision, je ne me suis jamais senti « pas libre ». Parce que j'ai eu à discuter avec des rédacteurs en chef, avec des producteurs, etc., mais de la même manière que j'ai discuté avec d'autres gens dans le cinéma. La seule chose qui était la contrainte folle en télévision pour moi, c'était le temps : le cadre temporel était posé avant le sujet, avant les conditions, avant tout. C'est une contrainte terrifiante, et puis elle vous limite. Et des fois, elle est assez géniale. Des fois on s'en sort, des fois pas. Donc cette histoire de contrainte, ça peut être très dynamique, et ça peut ne pas l'être. Jean-Luc Godard dit souvent : « Moi, je fais un film avec l'argent que j'ai. Je ne demande pas l'argent. » Enfin voilà, il dit : « Si j'ai tant, je fais le film pour tant. » Voilà, soyons concrets !

## **12. Le moulin Develey et la mise en place de la structure de production Nemo Film ; les cinéastes alémaniques**

Paul Hugger fait une commande généreuse parce qu'il m'avait donné un petit film à faire que j'ai tourné dans le nord de l'Italie. Il a été content. C'était comme ça que fonctionnait pour Paul Hugger.

L. G. *C'est le film Migola.*

Oui, *Migola, l'artisan de la pierre ollaire*. Et il était content, donc il me dit : « J'ai un projet dans le Jura vaudois, est-ce que ça vous intéresse ? Ok, on va voir les meuniers. » J'ai dit : « Ok, ça m'intéresse. » Mais j'avais eu les frustrations de *Migola* où je trouvais que ce cinéma muet était anachronique. Il fallait trouver autre chose. Donc Hugger me dit : « Vous faites comme vous voulez mais en ce qui me concerne, c'est ma commande, elle est comme ça. Ça veut dire que l'argent que je vous donne, c'est ça. » Et à partir de là, je me dis : « Je ne veux pas en rester là. Ce moulin, c'est le dernier qu'on connaît ici qui tourne. Il a des bruits, il a une musique de moulin, etc. Je veux avoir ça. » En plus, je discute avec ce meunier que j'ai trouvé adorable. Je me dis : « Pourquoi on devrait perdre tout ça ? Il y a l'ethnologue Jacques Hainard qui va arriver, qui va transcrire tout (ce que dit) le meunier, mais moi je veux l'entendre. C'est ça le cinéma, quoi ! » Mais si je veux faire ça, je dois le produire. Et comme je n'ai pas de structure de production, je dois me le payer. Alors je me le paye en fabriquant des films industriels, justement, dans le chimique bâlois. C'est comme ça que j'ai produit... Et en même temps, ce rêve de créer une production commence avec Nemo Film : on décide tous que les choses qu'on a en cours, on se les fabrique dans Nemo Film puis qu'ensuite, Nemo Film se chargera peut-être de les diffuser. C'est ça, l'idée. Quand même une des frustrations qu'on avait à cette époque, c'était de se dire : « D'accord on est réalisateurs, on connaît un peu comment fonctionne le cinéma, ici on est relativement libres dans ce pays – on peut être cinéaste quand on veut, comme on veut, on obtient un petit peu d'argent – mais il

n'y a pas vraiment de producteurs. » Il n'y en avait pas vraiment. Il y en avait quelques-uns mais qui visaient haut ou loin. Sans non plus être méchant avec Freddy Landry, je pense qu'il a été un producteur d'occasion mais il n'a pas développé un professionnalisme époustouflant dans la possibilité de continuité, dans le développement du potentiel des gens avec qui il a travaillé, ça c'est sûr. Et puis on était toujours à la recherche de ça, de se dire... Milos Film, c'était un peu la volonté d'avoir un producteur et d'avoir une forme associative de production, et on était un petit peu déçus de ça. L'histoire de Nemo Film, c'est avec quelques Zurichoïses, Yves Yersin et moi, le fait de se dire : « On va se fabriquer une boîte de production. On va la mettre à Zurich puisqu'il y a plus de Zurichoïses. » Il y avait un petit peu plus de moyens, il y avait une vision un peu plus urbaine et un peu plus « business », là. Et puis on se disait : « On va engager un directeur de prod, il va nous faire le travail, ça va se dynamiser. » Je revenais du Québec, j'avais vu qu'il y avait des producteurs qui fonctionnaient comme ça, et puis on le savait.

*L. G. Alors ce que je voulais dire à propos du Moulin Develey, c'est quand même un film que vous avez produit vous, avec Nemo, ou bien c'était justement une commande de Paul Hugger ? Un peu des deux ?*

Non, je raconte tout ça parce qu'effectivement, c'est à la fois tout... parce qu'on est toujours dans ce genre de trucs, entre les choses qu'on veut inventer, qu'on veut tenir, celle à laquelle on ne parvient pas, et entre temps on fait les choses. Alors c'est exactement ce truc. Il y a eu, par exemple après, *Le pays de mon corps*, si je ne me trompe pas (qui) a été aussi sous l'étiquette Nemo Film. C'est à peu près la même chose, c'est-à-dire on commence par se dire : « On est notre propre producteur. On se met sous l'étiquette Nemo Film, et on le développera. » Et puis on n'a jamais pu développer. Donc le rêve « production » en est resté là, mais les films se sont faits, et puis on s'en est sorti.

*L. G. Mais donc chaque membre de Nemo Film travaille sur un projet propre et puis... Enfin, par exemple, est-ce qu'il y avait du matériel ?*

Non. Non, chez Nemo Film, il n'y avait pas de matériel. Il y avait cette envie de créer un bureau. Je me demande si on n'a pas eu un moment une secrétaire parce que... Il me semble qu'on a un peu démarré comme ça, parce que justement on voulait coordonner... Ce qui était important en termes de production, puisqu'on n'était pas véritablement dans un business, et pas encore avec des coproductions étrangères importantes, ce qu'on voulait c'est que, par exemple, les demandes de subventions, la coordination de tout ça... c'est une sorte d'administration dont on avait un peu fondamentalement besoin au départ. C'est ça qu'on voulait mettre en place. Donc dans ces productions qu'on avait menées déjà isolément les uns les autres, je crois qu'on réservait une part pour payer la structure Nemo Film en espérant qu'elle se développe. Après, ça s'est un peu trop éparpillé et les projets sont devenus différents, quelqu'un a créé son long métrage avec un autre producteur, et tout ça a (eu) de la peine à se concrétiser. Aussi parce que je pense que, tant avec Freddy Landry qui était quand même un producteur – quand j'ai dit « d'occasion »... –, ou après à Zurich (avec) le directeur de production – il me semble qu'on a travaillé avec This Brunner un moment, qui est devenu ensuite patron de salles –, on n'est pas arrivé à un volume ou à un fonctionnement suffisamment pérenne pour que ça existe. Donc voilà, ça a chaque fois été des amorces de quelques choses qui ne se sont pas développées. Peut-être parce qu'il y avait le manque, on voulait le combler... Mais bon, c'est des métiers différents et, hou ! C'est difficile d'être (producteur)... Enfin, il y a des gens qui sont prod, mais après ils sont prod pour eux-mêmes

ou bien, voilà... d'être à la fois prod pour tout le monde... Enfin, c'était un peu encore une fois un rêve associatif compliqué.

L. G. *Vous avez dit qu'Yves Yersin était aussi là-dedans. Sinon, la plupart des autres étaient des Suisses alémaniques ?*

Oui.

L. G. *Quels rapports vous aviez avec la Suisse alémanique ? C'était des gens que vous rencontriez à Soleure, j'imagine ?*

Oui on s'était rencontrés dans les premières rencontres de Soleure, c'est vrai. Avec Markus Imhoof, avec...

L. G. *Alexander J. Seiler...*

...Fred M. Murer, avec Xandi Seiler, avec Kurt Gloor, etc. Oui. Et bon, on avait d'excellentes relations c'est-à-dire on avait les mêmes envies, les mêmes volontés. C'était pareil, on va dire. Avec des visions un petit peu différentes parce que le cinéma suisse alémanique venait quand même plus des arts plastiques, d'une certaine manière si on peut... Pas Xandi Seiler, c'est différent, lui, il était venu... c'était le documentaire. Mais quelqu'un qui était quand même phare comme Murer, oui, il y avait un côté lié plus à la scène plastique, graphique, alors que chez nous les gens qui venaient du cinéma étaient d'abord des... ils voulaient développer de la fiction. Ce n'était pas obligatoirement le cas des Zurichois de l'époque. Plus dans l'expérimental d'une certaine façon. Georg Radanowicz ou même Markus Imhoof dans leurs courts métrages sont plus à jouer sur les formes. C'était plus dans cet esprit. Nous, ça nous titillait beaucoup.

L. G. *Vous avez l'impression qu'il se passait quelque chose d'un peu plus dynamique du côté de Zurich qu'en Romandie à cette époque-là ?*

Mais en Romandie, justement, à part le Groupe des 5, on était un peu les seuls. Donc c'était aussi important d'avoir ce rapprochement. Ce n'était pas seulement une histoire de « plus dynamique », on s'entendait bien sur l'histoire de se dire : « On a des visions un peu multiples du cinéma mais elles s'interpénètrent. » Je veux dire, les Zurichois trouvaient intéressant les projets de fictions, de documentaires... enfin, il y avait un... Je crois que Fred M. Murer a encore dit il n'y a pas longtemps : « Un des plus beaux films que j'ai vus, c'est *Marie Besson* », tu vois. Lui-même, il avait une carte blanche à Soleure, il y a... je ne sais pas quoi ? 10 ans ou 15 ans, il a demandé de projeter *Marie Besson*. Donc je veux dire... Et moi le... je ne sais plus quel était le film... il y avait un film de Murer qui était un moyen métrage assez drôle et très plastique au tout début, et on adorait ça ! Enfin, je veux dire, les échanges artistiques étaient complets. C'était assez évident qu'on pouvait travailler ensemble, qu'on pouvait lancer des choses ensemble. Après, c'est devenu beaucoup plus compliqué parce que la scène zurichoise s'est développée différemment, il y avait beaucoup plus de monde, la télévision a joué autre chose, beaucoup plus sur le documentaire, alors qu'en Suisse romande s'est développée la fiction, enfin il y a des tas de choses comme ça.

### **13. Le pays de mon corps, et mise en place du Film et Video Collectif**

L. G. Le pays de mon corps *qui a aussi été produit sous l'égide de Nemo Film, vous m'avez dit : « Une vraie production ! » Qu'est-ce que ça veut dire ? « Enfin, une vraie production ! »*

Mais peut-être que... justement par rapport... peut-être par rapport au documentaire, l'ambition de construire complètement un projet de film avec un sujet complexe, et après avec une économie et une logistique développées, pour moi, en documentaire c'est quand même le premier « grand », je vais dire, d'une certaine façon. C'est un peu ça que je veux dire. *Yvon Yvonne*, c'est fortuit : moi, je déboule, je travaille avec une psychomotricienne, je la regarde, on travaille ensemble, voilà. Ce n'est pas un projet qui vient de loin. Il s'est fait comme ça. Les films avec Paul Hugger, c'est pareil. Ce sont des... les commandes sont intéressantes. *Le moulin (Develey sis à la Quielle)*, c'est une circonstance. C'est du cinéma d'urgence un peu. *Le pays de mon corps*, c'est avec Agnès Contat, depuis le film précédent (*Yvon, Yvonne*), une réflexion sur la relation du cinéma et du corps on va dire, sur la psychomotricité humaine, comment on peut en parler, la montrer, signifier son universalité, des choses de ce genre. Donc c'est un vrai projet de docu complexe.

L. G. *Qui a été financé comment ?*

Qui a été financé comment ? [Claude Champion rit] Comme ça s'est assez bien passé dans toute la fabrication, je ne... En général, on se souvient quand ça se passe mal. Après on ne se souvient que des problèmes de prod tandis que là, je...

L. G. *Vous m'avez dit avoir trouvé un producteur un peu particulier du côté de Genève.*

Non mais ça, c'était un petit... un petit...

L. G. *Une aide ?*

C'était un petit fonds, là, un tout petit fonds, parce que le reste... Le reste, je pense que c'est essentiellement les fonds publics. Ça veut dire qu'effectivement, on avait fait *Yvon Yvonne*, Agnès Contat était reconnue dans son monde, j'étais... ça allait au plan cinématographique, donc on pouvait avoir des moyens d'aide, (du) Canton de Genève, des institutions, je pense qu'on a eu l'aide de la Confédération, il me semble, pour une part là-dessus. Et puis oui, j'ai dit qu'il y avait un petit fonds venant d'un « ancêtre de Madoff » qu'on avait sollicité et qui nous avait donné de l'argent. Genre un peu mécène. Comme quoi des fois, il y a de l'argent mal engrangé qui peut servir à des bonnes causes. Ça nous est arrivé en l'occurrence [Claude Champion rit]. Mais effectivement, ça a été... Bon, c'est des productions quand même... c'est deux réalisateurs, un caméraman, un preneur de son, une scripte, et je crois que c'est tout. On fait tout nous-mêmes. Mais sur un temps quand même assez long puisqu'on est dans des milieux un petit peu complexes et divers. Donc ça ne coûte pas énormément d'argent à fabriquer. Après, on était toujours... c'est un peu la suite de Milos Films, on avait caméra, salle de montage, donc on avait un peu ces moyens. On se les louait nous-mêmes. Enfin, ça donnait une plus grande latitude d'utilisation.

L. G. *Suite à ça, il y a aussi le Film et Video Collectif qui apparaît à la fin des années 1970 et dans lequel vous avez aussi un rôle à jouer.*

Oui, là on a pris un pari capitaliste plus gros. [Claude Champion rit] C'est-à-dire que...

L. G. *Qui, « on » ?*

De nouveau un peu les mêmes, c'est-à-dire on s'est retrouvé avec Yves Yersin, les deux Yersin donc...

L. G. *Son frère (Luc).*

Oui, Miguel Stucky, je crois, qui était là au départ il me semble, qui lui faisait de la vidéo plutôt ethnographique, des choses comme ça, avant... Oui, je ne sais plus, on était comme ça cinq, six, dix... Laurent Barbey, l'ingénieur du son. Enfin c'était un congloméra de réalisateurs – j'oublie des gens sans doute. Là, c'était une opportunité, c'était racheter un studio de sonorisation de films qui avait été un peu bricolé à Renens par les Editions Rencontre, et qu'ils avaient lâché parce qu'il y avait eu faillite, en tout cas de ce secteur mais je crois des Editions complètes aussi. On a racheté ça pour 1 franc symbolique, sauf qu'après il y avait du loyer, de l'entretien, de la maintenance, de la technique et qu'il fallait tenir. Donc pour nous, c'était de se dire : « On achète ça, c'est un instrument. On se met ensemble. On essaye de produire à travers ça. On loue nos prestations, etc. » Mais c'est devenu aussi au bout d'un moment très lourd parce que ça veut dire qu'il faut faire de la milice en termes d'administration, et tu n'es pas brillant quand t'es sur d'autres choses... Bon, on s'en est sorti quand même un moment. Et il y a des gens... justement, Miguel Stucky s'est révélé être un homme d'affaire quand même assez remarquable, donc il a mené les choses pas mal. Il y a eu Robert Boner dans le coup... Et puis ça a servi à fabriquer *Les petites fugues* par exemple. Je pense que *Les petites fugues* n'auraient jamais pu se réaliser comme elles ont été réalisées s'il n'y avait pas eu cette structure, parce que ça permettait, dans un studio de son, de passer des heures et des heures à expérimenter des choses. On était notre propre propriétaire. Ça coûtait plus ou moins plus, mais pas vraiment, donc voilà. Ça permettait d'avoir le temps, ça permettait de reporter des choses, enfin tout ça, c'était super. Moi j'ai fait *Quand il n'y a plus d'Eldorado* dans ce contexte-là aussi. J'ai dû passer, je ne sais pas, un an à la table de montage ! C'était impayable ça dans une structure...

L. G. *Surtout que c'est un film où il n'y a pas de tournage...*

C'est un film d'animation où effectivement le tournage a lieu sur un banc-titre d'animation, c'est-à-dire un labo, une caméra verticale sur une table et puis un personnage tout seul qui travaille image par image – ça en fait beaucoup ! Ensuite, énormément de montage. Non pas pour l'image parce qu'elle est quasiment tournée-montée, ou à peu près, mais pour travailler le son. C'est surtout ça que j'ai fait en montage. Film et Video Collectif a permis ça, a permis des tas d'autres choses, et puis quand on a voulu le rentabiliser vraiment, on s'est lancé dans la postsynchro de films et on a fait des mandats pour la télévision, on a pris des mandats de postsynchronisation de longs métrages, de séries, des choses comme ça. Et on a développé ça. Je crois qu'on a été les premiers à développer ça. Après, il y a une boîte à Genève, (Studio) Aquarius, qui a fait la même chose. Puis ensuite (les studios) Masé qui se sont lancés là-dedans. Mais à l'époque, postsynchroniser un film, c'était obligatoirement à Paris ou à Milan, ça n'existait pas ailleurs. Donc nous on a lancé ce machin et puis on l'a tenu ! Ça a marché.

#### **14. Bilan, et rôle de la Société suisse des auteurs**

L. G. *On ne va pas aller plus loin, même si votre carrière de réalisateur ne s'est pas arrêtée au début des années 1980. Par contre, j'aimerais savoir si vous avez pu vivre – vous avez dit que vous avez encore travaillé quelques années comme typographe – de votre métier de réalisateur ?*

Mais... [Claude Champion réfléchit] Dès après *Quatre d'entre elles*, jusqu'en... ça fait quand ? 1995, moment où j'ai eu un emploi temporaire à l'ECAL, enfin au DAVI (à l'époque, je n'ai gagné ma vie qu'avec le cinéma. Je n'ai jamais fait autre chose. En 1995, il y a le salaire de prof à l'école de cinéma de l'ECAL, et puis après, un peu parallèlement, mon travail à la Société suisse des auteurs. Mais voilà, ce n'est qu'à partir de 1995 que ça disparaît. Bon, je ne dis pas qu'on en vit super bien, sauf qu'en se débrouillant... il ne faut pas rêver d'avoir une famille et beaucoup d'enfants, il ne faut pas rêver d'avoir une belle maison et des grosses voitures... enfin, ce n'était en tout cas pas possible et ce n'était pas mes rêves, donc dans ces circonstances, je vivais correctement avec des plans sympathiques de location de maisons ou d'appart par chers, quand même des voyages, enfin des choses comme ça.

L. G. *Quelle place est-ce que vous pensez que vous avez eue dans le cinéma suisse ?*

[Claude Champion prend un air étonné, et rit]

L. G. *Où quelle place vous auriez voulu avoir ?*

Oh ben j'aurais voulu avoir une place que je n'ai pas eue. J'aurais voulu être le plus grand réalisateur suisse de tous les temps. [Claude Champion rit] Non mais bien sûr, puisque je suis venu là en rêvant de fiction et... Moi, je me sentais véritablement réalisateur – je pense que je n'étais pas absolument auteur –, et c'est vrai que la configuration de ce cinéma rendait ça très difficile. Je me suis ingénié à fabriquer des scénarios qui n'ont jamais été faits, j'ai fabriqué des films où j'ai bricolé les histoires. Je pense que j'aurais été infiniment meilleur si j'avais pu travailler dans un système où j'étais « le » réalisateur avec des producteurs, avec des scénaristes, etc., parce que c'est vraiment un métier, c'est vraiment une forme de création que j'aime et qui me passionne totalement. Mais le fait de me croire auteur, parce qu'on se le croyait tous, et puis de devoir l'être aussi parce qu'on vous le demande, ça c'est ma réflexion d'aujourd'hui, je me dis : « C'était des hiatus qui ne fonctionnaient pas trop. » Alors après, le documentaire... oui, je pense que... je suis très content de quelques films. Il y a en a deux ou trois ou quatre là-dedans que je trouve très bien – petits, moyens, enfin voilà, c'est ça. Ça, ça ne fait pas une place. Ça fait juste que ce que je peux dire sur ce que j'ai fait. Après la place, je l'ai avec quelques-uns quand même dans une position de pionnier, je dirais, par rapport à ce qu'il se passe aujourd'hui. Je pense qu'il y a des choses qui ont été mises en place, il y a un défrichage qui a été fait. Pas du tout par moi tout seul mais justement par ce côté associatif d'un certain nombre de gens que nous étions ici, à Genève, à Zurich, qui fait que le cinéma d'ici a pu se développer. Parce qu'il ne faut pas croire une seule seconde que ce sont les autorités politiques qui l'ont créé, il ne faut pas croire une seule seconde que ce sont les intellectuels d'un quelconque monde extérieur pensant à la culture qui l'ont créé. C'est uniquement les praticiens qui l'ont créé. Et cette force-là, elle est venue de ces petits noyaux qui ont développé ça et forcé, poussé, voulu, etc. Donc c'est une place collective. Je la revendique en disant que ce travail collectif a été absolument fondamental même s'il n'a pas pris des formes militantes, cadrées, de partis, enfin de choses comme ça qui peuvent être facilement identifiables. Mais ça a eu lieu. Ça c'est sûr, oui. Enfin voilà, c'est ce que je peux dire.

L. G. *Vous êtes actuellement président du Conseil d'administration de la Société suisse des auteurs. Pour conclure, j'aimerais bien que vous nous disiez quelques mots sur la SSA et puis en quoi est-ce quelque chose d'important pour le cinéma en Suisse ?*

C'est vraiment un très gros débat parce que... En quoi ? C'est de nouveau une histoire collective, c'est-à-dire que dans la création artistique en particulier qui touche on va dire... enfin pas qui touche, mais qui conduit à des représentations de la création, ça veut dire tout ce qui se passe sur les scènes et puis tout ce qui va être, par ailleurs, représenté par des images qui vont circuler et être diffusées, dans tous ces domaines-là, c'est relativement difficile d'être créateur, c'est relativement difficile d'en vivre surtout de progresser en en vivant, etc. Mais il y a quand même un certain nombre de consciences publiques aujourd'hui ou de marchés sur certains terrains qui permettent à des gens de vivre et de travailler. En revanche, tout ce qui touche justement aux bénéficiaires de représentation et aux bénéficiaires de diffusion, si ce n'est pas réglé d'une façon collective, c'est géré par le marché et par le strict business. Et ça, j'en fais mon credo absolu : c'est inévitablement au détriment des créateurs. Parce que c'est le maillon faible de toute une chaîne économique, c'est-à-dire que ce sont des gens qui travaillent à certains moments sans être considérés, ce sont des gens qui, pour travailler, admettent des conditions qui, la plupart du temps, peuvent être assez désagréables ou faibles ou trop faibles. Et quand il y a reconnaissance ou succès, la rentabilité est strictement pour ceux qui ont engagé l'argent ou pour ceux qui ont managé les choses. Là, je fais presque un peu le tableau de la culture dans la sphère nord-américaine, mais dans la sphère nord-américaine, il y a des considérations économiques et un marché tel, qu'en général, les conditions de création sont plutôt bonnes. Dans nos sphères, c'est ce que j'ai dit, c'est qu'elles sont assez mauvaises. Donc la nécessité d'avoir des rentabilités, et des rentabilités on va dire équitables, pour dire les choses joliment, pour les gens qui ont été à la base de ces rentabilités, c'est-à-dire qui ont créé les œuvres, ça ne peut à mes yeux que passer par une gestion collective. C'est la seule qui permet une rationalité, qui permet l'engagement de contacts à travers le monde ou tout au moins d'un certain nombre de pays. Donc c'est très fondamental. La préoccupation de toute cette gestion dans une société coopérative, elle incombe aux auteurs, à des auteurs qui veulent bien faire partie d'un conseil d'administration. Non pas pour savoir quel va être leur dividende mais pour savoir comment se gère tout ça, quels sont les paris à prendre sur le présent et sur l'avenir, comment développer les choses. C'est là que je vois un peu une cohérence avec ce que j'ai fait antérieurement. Là aussi dans la vie, c'est arrivé pas tout à fait par hasard mais presque, c'est-à-dire j'ai fait partie de cette société, on m'a demandé à un moment – c'est Jean-Jacques Lagrange, qui faisait partie du Conseil – si je voulais y venir. J'ai dit : « Pourquoi pas ! » J'y suis allé et je me suis pris au jeu. Puis quand le président est parti à la retraite, on m'a dit : « Est-ce que ça t'intéresse ? » Parce que je m'étais pas mal impliqué, et j'ai dit oui. C'était un moment aussi où je voyais que les projets individuels étaient beaucoup plus compliqués à mener. Je me disais : « Je fais partie de cette génération sans deuxième pilier, parce que le système social suisse fait que, mais maintenant il faut vivre comme on peut. » A un moment, je me suis dit : « Ou bien je me relance totalement dans la production de films et j'abandonne tout le reste, ou bien je fais des choses un peu en parallèle. Et ce qui s'est passé, c'est qu'après je me suis suffisamment pris au jeu où la chose demande une présence quand même trop pointue pour que j'aie pu continuer à développer des projets. J'ai développé des projets et j'ai réalisé encore des projets quand j'étais enseignant parce que c'était à temps très partiel, partiel dans des fragmentations d'années on va dire. Tandis que là, même à temps partiel, je suis occupé sur l'année, ça devient très difficile de mener des aventures propres, même si on en rêve toujours, ça c'est... voilà ! [Claude Champion rit]

L. G. *Merci beaucoup, Claude Champion.*