

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 Jacques Sandoz

Neuchâtel, le 30 novembre 2011

Questions : Laurence Gogniat

1. **Enfance et passion du cinéma : l'environnement à Neuchâtel**
2. **Formation à l'Ecole de photographie de Vevey**
3. **Engouement pour le jeune cinéma tchèque**
4. ***It's my life* : les questions de matériel**
5. **Soleure : premiers contacts pour *Quatre d'entre elles***
6. **Réalisation de *Quatre d'entre elles***
7. ***Quatre d'entre elles* au Festival de Cannes 1968, et diffusion du film**
8. **Importance de *Quatre d'entre elles* et paysage cinématographique suisse**
9. **Mise en route de *L'œil bleu* et barricades à Paris**
10. ***L'œil bleu* : production et diffusion**
11. **Débats sur la politique d'aide au cinéma suisse**
12. **Divers projets et rencontres ; climat différent dans le milieu alémanique**
13. ***Stella da Falla***
14. **Les années 1970 à Larchmont Boulevard**
15. **Diffusion du cinéma suisse aux Etats-Unis**
16. **Visage du cinéma suisse, et analyse de la situation en matière de production et de diffusion entre 1980 et la fin des années 1990**
17. **Retour en Europe dans les années 1980**
18. ***Gemini, the Twin Stars***
19. **Marchés internationaux et diffusion des films suisses**
20. ***In the Eye of the Snake*. Exemple du pouvoir décisionnel de la Télévision**
21. **Jacques Sandoz SA : *Le Cavalier de paille* et l'aventure des films tchèques**
22. ***Gito, l'ingrat***
23. **Derniers projets en date : *Le Cheval Frontière*, le livre de la famille Sandoz, et le projet « Ciné Arc Jurassien »**

1. Enfance et passion du cinéma : l'environnement à Neuchâtel

L. G. *Nous sommes à Neuchâtel, le 30 novembre 2011, chez vous, Jacques Sandoz. Vous êtes né en 1942, ici aussi, à Neuchâtel.*

Le 26 mai 1942, à la rue le la Côte, mais un peu plus loin, oui.

L. G. *Pas très loin d'ici, alors. Dites-nous peut-être pour commencer dans quel milieu vous avez grandi.*

Ecoutez, mon père était ingénieur, et ma mère était d'une famille de commerçants, ils avaient une mercerie à Neuchâtel, c'était des familles bourgeoises, si ce n'est que... – on avait une maison familiale à la rue de la Côte –, juste avant la guerre, mon père avait un emploi aux Câbles de Cortaillod comme ingénieur électricien, et il a décidé de monter son bureau. Donc en fait, il monte son bureau juste avant la guerre et ensuite il a été mobilisé, je crois en tout 1'500 jours, sur notre première jeunesse, et puis on n'avait pas de revenu, donc on était une famille... on avait la maison de la rue de la Côte, le jardin, les poules, les lapins, mais en fait très peu de revenus au début, ce qu'on a vraiment jamais remarqué. Mais petit à petit il a repris un emploi d'ingénieur et puis on était une famille bourgeoise. Cinq enfants.

L. G. *Cinq enfants, oui, d'accord, c'est ce que j'allais demander. Quel rapport, soit au cinéma, mais sinon au milieu culturel en général, vous aviez étant petit, au sein de la famille ?*

Ecoutez, je pense que du côté de ma mère, il y avait plus d'esprit culturel. Elle avait un oncle écrivain, des gens qui faisaient de la peinture, d'ailleurs mon grand-père paternel faisait de la peinture aussi, donc nous, on était une famille toujours très ouverte à l'art bien que... Ce qui s'est d'ailleurs déterminé dans les carrières qu'on a adoptées. Bon, ma sœur aînée, Claude, est devenue administratrice de théâtre à Genève, elle a été à la Comédie à Carouge, mais elle a été administratrice du Théâtre de Poche aussi. Moi je me suis lancé dans le cinéma, mais il y a un autre côté de la famille... mon frère Yves est devenu directeur du droit et de la doctrine au CICR, donc il a pris une voie plutôt humanitaire et légale ; ensuite j'ai une sœur, Geneviève, qui a fait du dessin de mode ; et après, le petit dernier, c'est Laurent, Arlevin à la Fête des vigneron, le comédien romand. Donc on est quand même une famille, j'entends, qui n'était pas nécessairement dirigée dans la direction de l'art, mais il y avait dans notre éducation une liberté d'esprit qui faisait qu'on nous a laissés nous tourner vers où on voulait, et puis un certain nombre d'entre nous a choisi des voies artistiques.

L. G. *Vous m'avez dit, alors, que dès l'école secondaire, vous avez fait des petits films 8 mm.*

Oui alors moi, c'était une... la décision de faire du cinéma est venue très tôt. Il faut dire que le cinéma, c'était quand même notre spectacle préféré. On n'avait pas la télévision dans les années 1950. On allait au cinéma, beaucoup. On allait voir le grand film, toujours. Moi je me souviens qu'au début, on payait 1 franc 10 pour aller au cinéma, ensuite c'est monté, 1,80 2,20 2,50. Mais enfin, c'était abordable.

L. G. *Il y avait quelques cinémas en ville de Neuchâtel ?*

Ah, il y a toujours eu quatre ou cinq cinémas, des grands cinémas à l'époque, même des plus grands cinémas qu'aujourd'hui. Ce qu'il faut dire par rapport au cinéma des années 1950, c'est que comme il n'y avait pas la télévision, les gens allaient beaucoup plus au cinéma. Et si on se réfère par exemple au cinéma suisse, la production des films suisses des années 1950 était aussi

importante que celle de France ou... enfin, proportionnellement, mais je veux dire, il y avait des films suisses qui venaient, qui étaient de stature et de niveau qu'on a rarement atteint ensuite. Je me souviens par exemple d'un film qui se basait sur Jeremias Gotthelf, qui s'appelait *Ueli der Knecht*, c'était un grand succès ; ou bien l'extraordinaire film *Ça s'est passé en plein jour*, basé sur une histoire de Friedrich Dürrenmatt, qui est l'histoire d'un pédophile, la recherche d'un pédophile, avec Michel Simon, Heinz Rühmann et Gert Fröbe, c'était des succès qui étaient aussi importants pour nous que le cinéma étranger. Donc cette différence qu'il y avait entre un cinéma américain ou un cinéma suisse, à l'époque, elle n'existait pas vraiment. Et ce qu'il faut dire aussi, c'est que ces films étaient rentabilisés en salle en Suisse.

L. G. *Par contre, un cinéma suisse alémanique.*

Oui, mais disons... oui, alémanique, c'est vrai. Il n'y avait pas beaucoup de films romands, mais disons, ils venaient en version française chez nous. On les considérait comme des films suisses. Il n'y avait pas tellement cette notion de différence entre la Suisse allemande et la Suisse romande pour nous. Et je pense qu'à cette époque-là, on avait vraiment des films qui avaient leur propre identité suisse, profondément, plus que jamais après, à cette époque-là. Mais évidemment, c'était aussi, malgré tout, la grande... l'arrivée tout à coup de la couleur, du cinémascope, du son stéréo, c'était à chaque fois des révélations, cette technique, et c'est clair qu'à cette époque-là, même si on était très proche du cinéma français ou du cinéma européen, le cinéma américain nous impressionnait beaucoup. Alors moi, quand j'avais dix ans, j'avais décidé : je voulais devenir producteur de films à Hollywood. C'était carrément...

L. G. *C'était le but.*

Mon ambition claire et nette. Et on s'est mis à faire des films très tôt. On s'est mis... à l'école secondaire, on a fondé une petite société de production qui s'appelait la Gothique Film. On tournait en 35 mm. Dans l'équipe, il y avait Jean-Luc Nicollier...

L. G. *En 8 mm.*

En 8 mm ! Pardon, excusez-moi. On tournait en 8 mm, noir/blanc, mais on faisait quand même une bande sonore à côté, on prenait le son. C'était Jean-Luc Nicollier – qui est aussi devenu cinéaste, plutôt de documentaires et à la Télévision romande, enfin, en relation avec la Télévision romande – et moi, qui étions un peu les moteurs de ce petit... Et je me souviens d'une anecdote : on avait biffé une heure de classe au Collège latin, à l'école secondaire, pour aller à l'Hôtel City, pour demander à Marina Vlady d'être la marraine de notre société de production. Et son mari, c'était Robert Hossein qu'on ne connaissait pas du tout, nous a dit : « Oui alors, moi je peux être le parrain. » On lui a dit : « Oui, si vous voulez, pourquoi pas. » C'était rigolo. Mais on avait fait, on avait tourné des petits courts métrages, et en 1956, donc on avait 13-14 ans, on a tourné notre premier long métrage en 8 mm. Ça s'appelait *Ballets en noir*, je me souviens, une histoire de bandits, etc. Donc on avait cette vocation du cinéma qui était innée en nous, très tôt effectivement.

L. G. *En tant que neuchâtelois, vous connaissiez Henry Brandt déjà à l'époque ?*

Un peu plus tard. Je pense que je dois avoir 15 ou 16 ans lorsqu'on est allé voir *Les peuhls Bororo*¹ qui était le premier long métrage documentaire, enfin je ne sais pas si c'était un long métrage², c'était en tout cas... qu'il a fait sur ces peuples du Sahara. Il était en relation avec Jean Gabus, le directeur du Musée d'ethnographie. C'est au Musée d'ethnographie qu'on est allé voir ce

¹ *Les nomades du soleil*, aussi intitulé *Bororo* (Henry Brandt, 1954)

² 44 minutes, d'après *l'Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, tome 1, p. 1

film. C'était vraiment le premier film d'un cinéaste local qui m'ait touché et qui m'ait marqué. D'ailleurs Henry Brandt est resté un cinéaste documentaire, mais Jean-Luc Nicollier a continué sa carrière avec Henry Brandt, il a été caméraman de Henry Brandt pour un film, un grand film, un long métrage qu'il a fait sur l'état du monde (*Voyage chez les vivants*), comme ça, ils ont tourné dans le monde entier et puis... Donc oui, Henry Brandt était un peu un modèle mais disons moi, mon envie, c'était de faire de la fiction.

L. G. *D'accord, oui.*

Et il n'y avait pas vraiment, disons, dans les années 1950, dans la région, il n'y avait personne qui faisait de la fiction, c'était une chose... Il faut avouer que dans les années 1950, on ne faisait pas... j'entends, ce n'était pas encore la Nouvelle Vague, les moyens étaient plus importants, on tournait en 35 mm, on tournait en studio en partie, donc il fallait des infrastructures. Ça s'est fait à une certaine époque antérieure à Genève, mais disons c'était à Zurich, c'était principalement la Praesens Film qui produisait des films et... Mais évidemment, tout a changé au début des années 1960 parce que là, tout à coup, il y a eu l'arrivée de la Nouvelle Vague. Moi j'ai poursuivi quand même mes études jusqu'au bac...

L. G. *A Neuchâtel.*

Au Gymnase de Neuchâtel, absolument. Et puis là, il y a un personnage qui est entré dans ma vie, qui nous a influencés dans notre direction vers le cinéma, c'était Freddy Landry qui était mon professeur de mathématiques et qui, tout de suite, nous a introduits un petit peu dans le milieu du cinéma, par exemple en nous inscrivant dans le jury des jeunes de Locarno.

L. G. *Quand vous dites « nous » ?*

Bon, je pense à Gilbert Pigeon, qui est devenu écrivain, à Jean-Pierre Ghelfi, enfin tout un petit groupe comme ça de gens de la région qui étaient autour de Freddy Landry et qui étaient un petit peu dans son groupe.

2. Formation à l'Ecole de photographie de Vevey

L. G. *Après le gymnase, quels choix vous avez faits au niveau professionnel ? (Quelle formation ?*

Alors écoutez, de toute manière, moi j'avais l'ambition de faire une école de cinéma, mais disons, c'était très cher premièrement, et deuxièmement c'était très difficile d'y entrer parce que c'était des milieux fermés. Il y avait l'IDHEC à Paris, et puis le Centro Sperimentale à Rome, et c'est tout. Il n'y avait aucune école en Suisse qui faisait du cinéma. Peut-être une à Londres, certainement, mais c'était... même l'idée d'aller là-bas n'était pas possible. Donc mon père m'a dit : « Bon écoute, il faut quand même que tu fasses une formation », donc j'ai fait comme ont fait la plupart des gens à cette époque, je me suis tourné vers la photographie. Et je me suis d'abord présenté à la Kunstgewerbeschule à Zurich, où je n'ai pas été admis la première année. Donc j'ai posé ma candidature à Vevey, qui était une école de photographie réputée, surtout en France, et prisée puisque je me souviens que quand je me suis présenté, il y avait 180 dossiers, et 15 personnes étaient acceptés. Moi je suis sorti quatrième, donc j'étais bien parti. Donc j'ai fait cette Ecole de photographie de Vevey, qui était une très bonne formation d'ailleurs, qui était très intéressante. Durant cette époque, j'ai été très actif, je suis allé faire un stage d'ailleurs à Zurich de six mois ; c'était très intéressant de s'ouvrir aussi un petit peu sur la Suisse allemande et sur Zurich, qui était aussi une métropole artistique pour nous...

L. G. *L'allemand, pour vous, c'était...*

Eh bien l'allemand... j'avais de la chance parce qu'à l'école secondaire, j'avais doublé une année à cause de l'allemand, j'avais fait 2,5 (insuffisant) d'allemand, et mes parents m'avaient envoyé 5 mois à Lüneburg, dans la *Lüneburger Heide*, près de Hanovre, pour un trimestre à la Hermann-Billing-Schule et les vacances. Je suis rentré, je parlais l'allemand tout à fait couramment. Donc l'allemand ne me posait plus de problème depuis mon assez jeune âge, enfin, 13-14 ans, je parlais l'allemand, et voilà, c'était bon.

L. G. *Vous m'avez dit qu'à l'Ecole de photographie de Vevey, vous avez développé une petite section cinéma, c'est juste ?*

Oui, c'est ça. C'est à dire qu'en fait, à cette époque, malgré tout, et parallèlement à l'école de Vevey, je tournais déjà des petits films. J'ai commencé à tourner en 16 mm, j'ai tourné un petit film sur le lac de Neuchâtel, et puis je me souviens aussi, je suis allé tourner un film de ski à la Diavolezza. Il y a une anecdote qui est assez rigolote à ce propos-là : c'était pendant l'école, je suis parti une semaine tourner dans les Grisons, et quand je suis rentré le week-end, je me suis demandé comment j'allais m'en tirer. J'étais noir et bronzé comme ce n'est pas possible. Là j'ai réfléchi et j'ai trouvé une solution, je me suis dit : « Ah ben voilà ce que je vais faire ! » J'ai pris de l'eau oxygénée et je me suis frotté avec une brosse métallique [Jacques Sandoz rit] pour faire un peu éclater mes joues, et j'ai mis des lunettes, une grosse écharpe, je suis arrivé vers le professeur et je lui ai dit : « Ecoutez, voilà, je suis allé tourner le week-end passé dans les montagnes, j'ai eu une insolation, j'ai passé quatre nuits dans une chambre obscure, je viens aujourd'hui mais je ne suis pas encore en forme... » Il m'avait dit : « Retournez à la maison deux-trois jours ! », et j'avais eu beaucoup de succès auprès de mes condisciples. Mais... non, c'était une époque très intéressante, on était assez créatifs. En même temps, j'ai fait la bourse fédérale de photographie que j'ai obtenue, on a fait des expositions, c'était une époque très active, et c'est vrai que dès la deuxième année, j'ai proposé à la direction qu'on crée un cours facultatif de cinéma que j'animerais. Voilà, on a développé à Vevey... c'était peut-être la première tentative d'avoir une forme d'école de cinéma en Suisse romande. Ça n'a pas perduré d'ailleurs, mais enfin dans mes deux dernières années, j'animais une fois par semaine un petit groupe cinéma.

L. G. *Mais alors de l'analyse de films ? Vous regardiez des films ? Ou alors pratique ?*

Non, on pratiquait ! On pratiquait, on tournait des petits trucs. On réfléchissait au mouvement, etc.

L. G. *L'Ecole de photographie avait du matériel ou c'était votre matériel ?*

Non ! Ecoutez, on l'avait trouvé... De toute manière, l'Ecole de photographie était entourée d'un tas de monde, il y avait beaucoup de matériel qui tournait... Ce n'était pas très compliqué d'avoir un petit peu de matériel. D'ailleurs je crois qu'ils avaient un petit peu aidé aussi pour qu'on puisse acheter un petit peu de pellicule et développer deux-trois trucs. Mais c'est resté assez... voilà, c'était un petit peu... c'était une ouverture, enfin, ça nous intéressait. Il y avait quand même... d'ailleurs, je ne suis pas le seul des cinéastes romands qui ait fait l'Ecole de Vevey, je crois que... si je ne me trompe pas, Yves Yersin l'a aussi faite, ou... Francis Reusser...

L. G. *Oui, Reusser, Claude Stebler aussi...*

Claude Stebler, voilà, ils étaient juste avant moi.

3. Engouement pour le jeune cinéma tchèque

Mais il y a aussi une autre chose qui s'est passée à cette époque-là. Bon, on allait beaucoup à Paris, donc depuis l'âge de 15 ans, on allait à Paris, on allait voir des films là-bas, c'était notre centre culturel, c'était le plus accessible aussi, 500 km, le train, dès qu'on a pu, aller en voiture... Donc il y avait cette relation avec Paris qui nous apportait, et qui nous a fait un petit peu entrer dans les milieux du cinéma, parce que j'avais au gymnase un ami qui s'appelait Olivier Mosset, qui est devenu un artiste international bien connu aujourd'hui, qui était parti s'installer à Paris. Donc on était souvent chez lui, à la rue de l'Echaudé, et chez lui il y avait Pierre Clémenti, Jean-Pierre Kalfon, Bulle Ogier, tout un groupe de comédiens parisiens. Donc il y avait quand même aussi cette espèce d'émulation qui a existé à travers notre relation avec Paris et le cinéma. Tout ce qui était cinéma, c'était la passion, on y allait. D'ailleurs, il y a eu un autre événement qui s'est passé à cette époque-là, pendant mon école de Vevey, je crois que c'était en 1963, si je ne me trompe pas, ou 1964, on était dans le jury des jeunes à Locarno et on a donné le prix au (film qui recevait le) Léopard d'or aussi, qui était *L'as de pique* de Milos Forman. On était très impressionné par tout ce mouvement qu'il y a eu avant l'arrivée des Russes en Tchécoslovaquie, tout ce mouvement des jeunes cinéastes tchèques qui nous ont, à cette époque, je dirais, influencés autant que la Nouvelle Vague française. Il y avait un petit groupe de gens, tout à coup, qui, sortant d'une école à Prague, dans un esprit de liberté, arrivaient à créer des œuvres inattendues, créatives, originales, qui nous touchaient énormément. Et dans le jury des jeunes, il y avait un garçon tchèque – un jeune journaliste –, qui avait écrit un petit livre sur cette jeune école de cinéma tchèque, qui s'appelait Jiri Janousek. Alors moi, je lui ai dit : « Ecoute, est-ce que je ne pourrais pas venir à Prague voir ce que vous faites ? », etc. Et pendant les vacances de Pâques, je suis parti à Prague, en train, par l'Autriche, par Vienne. Et puis là, c'est vrai que tout à coup, pendant une quinzaine de jours ou trois semaines, je ne sais plus (combien de temps) ça a duré, j'ai été plongé dans ce milieu des jeunes cinéastes tchèques : Vera Chytilova, (Ivan) Passer, Jan Schmid, Jiri Menzel, Jan Kucera, Milos Forman, on mangeait chez lui. Je suis allé sur le tournage du deuxième film de Milos Forman qui s'appelait *Les amours d'une blonde*, c'était formidable !

4. *It's my life* : les questions de matériel

Dès que je suis sorti de Vevey – j'avais économisé un petit peu d'argent... Ce qu'il faut dire aussi, dans les années 1960, l'argent ne posait pas vraiment de problème. On prenait des jobs à gauche à droite, on était bien payé, il n'y avait pas de chômage, on trouvait tout de suite quelque chose à faire, donc on ne se posait pas le problème de l'argent. Mais disons dès que je suis sorti de l'Ecole de Vevey – je crois que l'école a terminé au mois d'avril et au mois de mai j'ai tourné, en 1967 –, j'ai tourné mon premier court métrage. Déjà au niveau de la photographie, mon inclination, mon inclination allait dans le sens de la jeunesse, c'est à dire toute cette révolution de comportement, d'habillement, de manière d'être de la jeunesse du début des années 1960, c'était un peu ça mon... mes photographies, c'était ça, et mon premier court métrage *It's my life (and I do what I want)* était un film sur l'histoire d'un jeune avec un comportement, disons, qu'on aurait pu qualifier de moderne à cette époque. (Ça se passait) en ville de Neuchâtel et en fait il glandait, il ne faisait rien de toute la journée, il draguait les nanas, il allait se promener dans la rue. C'était vraiment... bon voilà, un peu un événement, tourner une fiction à Neuchâtel en 16 mm dans l'esprit de la Nouvelle Vague française qui tout à coup avait amené des nouvelles techniques, le 16 mm premièrement, et aussi le travelling sur chaise roulante, des manières de filmer beaucoup plus souples... Et c'est drôle de voir que dans ce premier film qui était vraiment un peu une émulation pour un groupe de gens qui s'intéressaient au cinéma à Neuchâtel, plusieurs personnes qui y ont participé ont ensuite fait carrière dans le cinéma : je mentionnerai par exemple à l'image, Jean-Blaise Junod, c'était sa première expérience cinématographique, au son Claude Pellaud qui ensuite est parti à la télévision, parmi les assistants j'avais Gérard Billeter qui a été un des fondateurs de la

Télévision romande, qui est devenu chef du parc technique, du parc de matériel, d'équipements de la Télévision romande pendant de nombreuses années. Il y avait aussi, dans les gens qui ont participé au film, Alain Klarer qui est devenu cinéaste... Enfin, c'est assez drôle de voir que sur un petit court métrage qui se fait dans une région, il y avait déjà vraiment un peu les fondements de gens qui ont ensuite fait carrière dans le cinéma. Alors *It's my life*, aussi c'était... il y avait toute cette arrivée de la musique rock, qui était importante d'ailleurs. La musique de *It's my life*... bien qu'il y ait une partie musicale qui soit la musique originale d'un groupe régional, les Goldfingers, il y avait aussi un morceau des Rolling Stones, un morceau des... *It's my life* c'était la chanson des Animals, un groupe anglais, il y avait un petit bout de Beatles, etc. Ceci pour dire qu'à l'époque, on ne se préoccupait pas tellement d'être censuré par la SUISA sur ces droits musicaux, et d'ailleurs il n'y a jamais eu de réflexions par rapport à ce problème-là. Bien qu'on m'ait dit : « Bon, fais attention dans tes prochains films... » Le film est sorti à Soleure...

L. G. *Est-ce que vous pourriez encore nous dire, au niveau du matériel... alors vous aviez une caméra 16 mm ?*

Oui.

L. G. *...qui vous appartenait ?*

Non, non. On n'avait pas une caméra 16 mm. Je crois qu'on a tourné *L'œil bleu (It's my life !)* avec une Paillard Bolex.

L. G. *Et puis au niveau du son ?*

Il faudrait demander à Claude Pellaud. Est-ce qu'on était déjà sur Nagra ? Je pense que c'était un Revox à l'époque encore... Bon, par rapport à ça, on peut quand même faire la remarque que la Suisse, au niveau de l'équipement cinématographique, a toujours été à la pointe. A à la pointe internationale ! Je mentionnerai... la première caméra 16 mm de nombreuses personnes mondialement a été la Paillard Bolex, qui est quand même restée une caméra... qui a été remplacée ensuite par des caméras Arriflex allemandes ou Coutant françaises, parce que ces caméras-là 16 mm étaient des caméras silencieuses, alors que la Paillard Bolex n'était pas silencieuse et n'a jamais fait cette démarche-là. Mais disons, c'était quand même une marque mondiale qu'on retrouve partout, qu'on voit souvent. Dans les films de Steven Spielberg par exemple, on voit des gens filmer avec une Paillard, parce que c'était un peu un symbole de l'époque. Au niveau du son, la référence était le Revox, mais le Revox n'a jamais miniaturisé son système, si bien que lorsque Kudelski est arrivé avec son Nagra, ça a été la référence son du cinéma pendant 20 ans, je pense, bon même plus que 20 ans d'ailleurs. Je pense qu'on a utilisé le Nagra jusqu'en l'an 2000, c'était l'équipement fixe de toutes les productions, y compris les grosses productions de Hollywood. Kudelski a dû son succès mondial à cette production d'un équipement suisse qui s'est imposé dans le cinéma complet. On pourrait parler aussi des tables de montage, bien que les tables de montage n'étaient pas suisses. Il y avaient trois modèles qui étaient utilisés en 16 mm et en 35 mm, certaines fois les tables étaient convertibles 16 mm/35 mm : c'était soit Interciné, l'italien, soit la Steenbeck allemande, soit la KEM allemande. Et d'ailleurs je crois que *It's my life* a déjà été monté sur une KEM à Genève, ou je ne sais où. Il a fallu aller la chercher ailleurs, évidemment, on n'avait pas de table de montage à Neuchâtel. Donc *It's my life* m'avait coûté 6'000 francs, je l'ai présenté à... Il n'y avait pas à cette époque de soutien au cinéma...

L. G. *Pas pour la fiction. Il y en avait depuis 1962 pour le documentaire...*

Ah, c'est vrai ?

L. G. ...*mais pas pour la fiction.*

Ah oui.

L. G. *Disons, avec l'entrée (en vigueur) de la loi en 1963, on pouvait soutenir des documentaires...*

Voilà, voilà.

L. G. ...*mais en tout cas pas la fiction.*

Mais enfin donc *It's my life* a été produit tout à fait... avec 6'000 francs que j'avais rassemblés comme ça, en travaillant à gauche, à droite. Tout de suite je l'ai présenté à Berne, à la prime à qualité, c'était le premier soutien au cinéma, et là j'ai reçu 7'000 francs de Berne, donc le film était tout de suite remboursé. Il a été présenté... il est sorti d'ailleurs, probablement que c'était la première... il y a peut-être eu une projection à Neuchâtel d'abord, mais il est sorti à Soleure, à la deuxième édition du festival de cinéma suisse de Soleure, c'était la deuxième fois que ça se tenait. Le film a été choisi pour passer à 20h30 le samedi soir dans la salle principale, d'ailleurs il n'y en avait qu'une à l'époque, de salle, ce n'était pas difficile... Et voilà, il a fait sensation, il a... C'était un film qui était... qui a attiré le monde, enfin, qui a plu à tout le monde.

L. G. *Donc bien évidemment projeté en 16 mm ?*

Projeté en 16 mm, oui, bien sûr, tout à fait.

5. Soleure : premiers contacts pour *Quatre d'entre elles*

Et à ce moment-là, ce qui s'est passé, c'est qu'Yves Yersin, Francis Reusser et Claude Champion m'ont approché. C'est là que j'ai fait connaissance...

L. G. *A Soleure ?*

A Soleure, oui. Ils m'ont approché et m'ont dit : « Voilà, on a un projet de film à sketches : quatre portraits de femmes romandes à des âges différents. Nous, on a déjà choisi nos sujets. » Champion allait tourner le film d'une lycéenne, Reusser allait tourner le film d'une étudiante maoïste lausannoise, et puis Yersin envisageait de tourner les « petites fugues » d'une vieille dame, c'était déjà *Les petites fugues* [Jacques Sandoz rit] mais enfin, c'était la fugue d'une vieille dame en EMS jusqu'à Paris. Et ils m'ont dit : « Voilà, il nous reste la femme de 35 ans. Est-ce que tu serais d'accord de faire la femme de 35 ans ? » Et j'ai dit évidemment oui, bien que je n'étais pas particulièrement inspiré par le sujet au départ, mais je n'allais pas refuser cette occasion. (Le film) était produit par Freddy Landry qui avait créé son Milos Films en honneur, d'ailleurs, à Milos Forman qu'on avait rencontré à Locarno deux-trois ans avant.

L. G. *Mais donc le projet était en route quand vous vous y êtes adjoint ?*

Le projet était en route, il leur manquait un quatrième larron et voilà, on m'a demandé de le faire. Alors à ce moment-là, je me suis lancé avec Jean-Pierre Ghelfi – qui est devenu un... qui était un syndicaliste à l'époque mais qui est devenu un banquier, enfin une personne importante dans le paysage financier et politique neuchâtelois, et suisse d'ailleurs – sur le traitement d'une femme de 35 ans qui est confrontée à sa famille, à son identité, à sa liberté de femme, au monde d'aujourd'hui, etc. Et puis on a tourné un film à Neuchâtel...

L. G. *Parce que... qu'est-ce qui avait été convenu avec les trois autres au niveau scénaristique ?*

Pas de choix, chacun décidait. On avait décidé qu'on faisait des films de 25 minutes pour arriver à un total d'un peu plus d'une heure et demie, qui soit correct, mais voilà, c'est tout. On n'a eu aucune relation et aucune discussion au niveau du contenu. On s'est un peu échangé des idées, on visitait un peu les tournages de chacun, voilà. Mais disons, non ça a été fait d'une manière tout à fait indépendante, on n'avait vraiment pas idée de quel film allait sortir de chacun à la première projection.

L. G. *Et Freddy Landry, il avait un œil aussi sur...*

Non, pas vraiment, non. Non, c'était vraiment un mandat un petit peu libre. D'ailleurs les films à sketches, à l'époque, ça se faisait, il y en avait pas mal. Mais disons, c'était aussi un peu une manière pour nous quatre d'accéder au long métrage sans vraiment prendre toute la responsabilité de se lancer dans un projet de long métrage.

6. Réalisation de *Quatre d'entre elles*

Bon alors, on arrive tout à coup chez Freddy Landry aux Verrières à la projection en 16 mm double-bande – parce que c'était encore les copies de travail – de nos œuvres. Résultat : Claude Champion, avec Jacques Pilet, avait fait un film pas transcendant sur une étudiante et son problème, enfin, c'était gentil, mais rien d'autre. Yersin avait fait un film d'inspiration godardienne évidente sur une étudiante dans les groupements maoïstes...

L. G. *Reusser !*

Reusser, pardon ! Francis Reusser ... (les groupements maoïstes) à Lausanne, qui sont devenus en fait les gens de Mai 68 en Suisse ensuite ; avec plus de personnalité et puis... voilà, mais aussi très sérieux. Moi, j'avais fait un film aussi terriblement sérieux sur une femme de 35 ans, social, mais pas particulièrement enthousiasmant. Et tout à coup, à la fin, Reusser (Yves Yersin !) avait fait un chef-d'œuvre, un film totalement réussi, qui durait 47 minutes et qu'on n'allait pas toucher parce que c'était vraiment formidable. Alors ça durait 2h15-2h20, en 16 mm noir/blanc et c'était carrément... est-ce que le public allait tenir le coup sur ces quatre films qui étaient tous sérieux ? A ce moment-là, moi j'ai fait une proposition, j'ai dit : « Ecoutez, je pense qu'il faut prendre une décision parce que ça ne va pas passer comme ça, ça ne va pas passer, on ne va pas réussir à tenir le coup. Donc je vous propose de retirer mon film mais par contre vous me laissez retourner un film plus court qui soit une comédie, qui donne au film tout à coup une respiration avant le film de Yersin. » Et ils ont été d'accord. Ils ont été d'accord et à ce moment-là, assez rapidement d'ailleurs, j'avais une idée... c'était l'idée d'un ex-mannequin de 35 ans, trop vieille, qui se réveille un matin au lit avec son amant et qui cherche du boulot. Un photographe l'appelle pour un job de « mère suisse avec sa famille » pour la vente d'un frigo dans un studio. Après, elle est un peu humiliée parce qu'elle doit aller demander les 100 balles au photographe parce qu'elle a besoin du fric, et puis elle va au buffet de la gare à Lausanne, il y a un Noir qui la regarde en face, elle va aux toilettes, et elle craque. Bon, une petite pochade, comme ça, avec de bons acteurs. C'est la première fois que j'ai vraiment utilisé des acteurs professionnels. Il y avait Erika Dentzler qui jouait le rôle d'Erika, il y avait Dominique Catton qui jouait l'amant, il y avait Yvan Dalain, photographe qui jouait le photographe, et ça a été très réussi. Ça a donné au film tout à coup... moi je pense que ça a aidé le film à fonctionner...

L. G. *Qui est-ce qui vous entourait dans l'équipe technique ?*

A l'image Claude Stebler, au son je crois que c'était toujours Claude Pellaud, enfin voilà.

L. G. *C'était les mêmes (que ceux) avec qui vous aviez fait votre premier sketch, Marianne, demain ?*

Je ne me souviens pas. Je ne me souviens pas, je ne suis pas sûr.

L. G. *En tout cas, c'était vraiment un second tournage ?*

C'était un second tournage. C'était un second film. D'ailleurs *Marianne, demain* n'a jamais été monté.

L. G. *D'accord, oui.*

Il est resté sous sa forme.

L. G. *Et donc pas non plus montré ?*

Non, jamais montré. Non, non plus. D'ailleurs, à un moment donné, je me suis dit, ce serait intéressant de récupérer quand même ce film. Avec le DAV, à La Chaux-de-Fonds, on a regardé ce qu'il y avait, mais on n'a pas réussi à sauver quoique ce soit. Donc c'est un film qu'on a oublié. Mais bon, moi je pense que c'était pour le bien des choses, c'était très bien.

7. *Quatre d'entre elles* au Festival de Cannes 1968, et diffusion du film

Alors *Quatre d'entre elles* est sorti. Quand est-ce qu'il est sorti ? Ah ben il est sorti à Cannes, il est sorti à Cannes parce que tout de suite on a été... Freddy Landry a présenté le film à la sélection de la Quinzaine des réalisateurs³, et on a été à Cannes. Est-ce qu'il est sorti à Soleure avant ? Ça je ne pourrais pas...

L. G. *Sauf erreur, après, (en) janvier 1969, et il serait sorti à Cannes en mai 1968.*

Oui, c'est ça. Oui, donc on a démarré à Cannes.

L. G. *Donc avec les quatre courts métrages, apparemment ? Le film en entier ? C'est ce que vous m'avez dit.*

Toujours. Moi je ne connais pas de présentation qui ait été faite sans que ce soit l'ensemble du film qui ait été (montré) à cette époque-là. Ça a toujours été le cas⁴. Alors évidemment, d'être sélectionné dans la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, c'était quelque chose de formidable pour nous parce que c'était un tremplin. Tout à coup, ça nous passait tout de suite à un autre niveau, c'était bien. Et le film a très bien été accueilli.

³ Il s'agit en fait de la Semaine de la critique. La Quinzaine des réalisateurs est née des événements de Mai 68 et sa première édition a eu lieu en 1969.

⁴ Ce n'est pas 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

L. G. *Concrètement, vous vous souvenez comment le film a été présenté là-bas ? Est-ce que c'est Freddy Landry qui l'a proposé ? Comment ça se passait ?*

Je pense que c'est Freddy Landry qui l'a mis dans la sélection de la Semaine de la critique à... de la Quinzaine des réalisateurs, pardon, à Cannes, et qu'il a été sélectionné. Il a simplement envoyé une copie à Paris, comme ça se fait, ils ont regardé le film et ils ont décidé. Bon, c'est certain que le film a été sélectionné à cause du niveau du film d'Yves Yersin, plus que sur l'ensemble. Mais enfin, il faut dire qu'à Cannes, le film est passé et a été, heureusement d'ailleurs, programmé assez tôt dans la Quinzaine des réalisateurs, je vais vous expliquer pourquoi ensuite. Il a très bien passé. On a eu de bonnes critiques, partout. Tous les quatre. Toujours en mettant l'accent sur le film de Yersin, mais disons, on a été très bien reçu en projection et on nous a offert une distribution du film à Paris, donc c'était vraiment formidable. Donc c'était une expérience totalement réussie. Le film, ensuite est allé évidemment à Soleure, à Locarno d'abord, puisque Locarno était au mois d'août, ou peut-être en septembre, à ce moment-là, comme vous venez de le voir (hors-caméra). Mais ce qui s'est passé à Cannes... malgré tout, il ne faut pas oublier que c'était Mai 68. Alors tout à coup il y a eu ce mouvement qui s'est passé à Cannes, (une volonté) de la part des jeunes cinéastes d'arrêter le festival en solidarité avec les mouvements de Paris. Donc on a commencé à tenir des séances, et là c'était assez extraordinaire parce que qui est-ce qu'il y avait dans ces séances ? Il y avait Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Claude Lelouch déjà, Louis Malle, et nous ! Enfin il y avait aussi Carlos Saura, je me souviens, ou d'autres cinéastes, évidemment qu'on n'était pas les seuls. On était un peu les petits nouveaux, mais enfin, on était vraiment dans cette espèce de groupe de gens qui étaient des gens qu'on admirait. Et à un moment donné, on a décidé d'occuper la scène, enfin, il a été décidé dans le groupe qu'on occupe la scène. Il y avait des étudiants qui étaient venus de l'Université de Marseille, donc on a occupé la scène du Palais des expositions pour stopper les productions. Alors c'était vraiment... on était sur scène, à ce moment-là, on faisait partie des manifestants. Et moi... pour moi c'était... une des scènes qui reste dans mon esprit, mythique... tout à coup il y avait... Jean-Luc Godard s'était pris de bec avec un distributeur, il avait reçu une gifle qui a fait gicler ses lunettes, il était par terre à quatre pattes à les chercher, Jean-Pierre Léaud se mettait devant lui : « Protégez-le, protégez-le ! » Geraldine Chaplin... ils ont quand même malgré tout lancé le film pour essayer de démarrer la scène, alors Geraldine Chaplin avait son image projetée sur l'écran, mais en même temps elle tenait le rideau pour empêcher le rideau de s'ouvrir, un film de Carlos Saura, c'était formidable. Bon. Ceci dit, on était bien sûr content que notre film ait déjà passé, parce que sans ça – le festival a été arrêté –, ça aurait été un peu saumâtre pour nous. Ceci dit... Peut-être continuons quand même vite avec la carrière pour en finir avec *Quatre d'entre elles*, le film a ensuite été à Locarno et à ce propos-là, comme on avait un contrat de distribution à Paris, Freddy Landry a décidé qu'on gonfle le film en 35 mm.

L. G. *Je crois, grâce à la prime à (la) qualité que le film a reçue.*

Alors financièrement, probablement, oui d'accord parce que...

L. G. *...ça coûtait une certaine somme.*

...ça coûtait une certaine somme, mais disons, il y avait quand même des possibilités de le distribuer, on commençait à avoir des contrats de diffusion. Je ne dis pas que la diffusion de *Quatre d'entre elles* a été exceptionnelle, mais disons, ça a quand même fait un certain nombre de pays européens. En salle, pas plus que la Suisse et la France, je crois, mais enfin, malgré tout, dans d'autres projections, ou sur des télévisions, etc., *Quatre d'entre elles* a quand même fait une petite carrière européenne. Pour en revenir au gonflage en 35 mm, c'était... on avait décidé de le faire à Rome, et c'est moi qui suis descendu à Rome, je crois que je suis descendu avec Renato Berta d'ailleurs, c'est à ce moment-là qu'on a passé un certain temps ensemble, on est descendu à Rome.

Peu de temps avant le Festival de Locarno, je me souviens très bien de cette histoire parce que tout à coup, il y avait des retards à Cinecittà, ça prenait du retard, et notre date de projection de Locarno approchait, donc on a dû mettre la pression et je me souviens qu'on est monté avec... oui, c'était avec Renato Berta, on est monté... j'avais une voiture américaine, on est monté, on est passé par un petit col tessinois pour entrer ce film en fraude en Suisse parce qu'on avait peur des formalités douanières qui auraient bloqué le film à la douane, et on est arrivé à Locarno un jour avant la projection. Je vous dis que c'était quand même une grande satisfaction d'être au Grand Hôtel de Locarno, être dans ma chambre, sur le balcon et regarder notre film projeté en extérieur, c'était formidable, c'était vraiment... Malgré tout, c'était déjà une part du rêve qui se réalisait. Ça veut dire... moi, à cette époque-là, j'avais tourné deux... enfin trois courts métrages, puisque j'avais tourné deux versions de *Quatre d'entre elles*, en 16 mm, noir/blanc, et c'est tout. Donc je n'avais pas fait grand chose. Bon, j'avais fait mes petites histoires avant, mais ce n'était rien du tout.

8. Importance de *Quatre d'entre elles* et paysage cinématographique suisse

L. G. *Est-ce que vous aviez conscience à l'époque que... Quatre d'entre elles est quand même un film assez majeur pour l'histoire du jeune cinéma romand, est-ce que vous en aviez conscience ? Ou alors rétrospectivement ?*

Je pense qu'on en avait conscience. Vous savez, à cette époque, il existait le Groupe des 5 en Suisse romande, donc c'était Alain Tanner, Claude Goretta, Michel Soutter, Jean-Jacques Lagrange et Jean-Louis Roy, qui étaient la génération avant nous et qui étaient des cinéastes de télévision. Les premiers qui ont fait... une fois que la Télévision romande a existé, les premiers qui ont lancé le cinéma romand, c'était des cinéastes de télévision, ils étaient financés principalement par la télévision. Ils avaient les infrastructures, l'équipement, le matériel, les techniciens de la télévision. Une grande partie du budget était déjà là, et puis après, un petit peu d'argent supplémentaire qui venait de gauche et de droite. Probablement qu'à cette époque-là, au début des années 1960, les distributeurs qui étaient encore dans l'esprit des années 1950, investissaient un petit peu dans ces premiers films. Je ne crois pas que c'est le cas avec nous, avec *Quatre d'entre elles*. Mais pour les premiers films des gens de télévision, oui, il y avait encore des sociétés de distribution qui donnaient une avance de distribution, ce qui ensuite n'a plus du tout existé pour le cinéma d'auteur suisse en tout cas. Donc nous, on était peut-être la première génération totalement indépendante, on ne venait pas de la télévision, on n'était pas en... on n'avait pas ce support-là. Le seul soutien qu'on a eu de la télévision, c'est qu'ils ont acheté nos films, ce qui a quand même été une manière de les cofinancer a posteriori. Donc on était vraiment... oui, je crois que c'était vraiment le premier groupe indépendant de jeunes cinéastes suisses qui faisaient de la fiction.

L. G. *Suisses romands...*

Suisses romands. Suisses allemands... c'était à peu près similaire, je veux dire, ce n'était pas tellement différent...

L. G. *Il y en avait aussi quelques-uns qui commençaient à émerger...*

Voilà, voilà. De toute manière, on était très liés avec les cinéastes zurichois, avec Fredi M. Murer, avec Georg Radanowicz, avec Daniel Schmid...

L. G. *Très liés, c'est-à-dire ?*

Parce que on faisait quand même... c'était une petite équipe, le cinéma suisse, et puis il faut dire que malgré tout on se retrouvait, à Locarno, à Soleure. On avait beaucoup de relation, on

formait quand même une famille. On était... oui, c'est vrai, on était tout à fait en relation. On n'était pas considéré (comme étant) séparés. Je crois que Soleure était crucial, et Locarno, dans ce sens-là, parce que c'était... On avait quand même deux rassemblements annuels où on échangeait nos films, où on voyait... tous les films qui se faisaient se voyaient. Il n'y avait pas beaucoup de films qui se faisaient, donc tous les films à cette époque-là passaient à Soleure, passaient à Locarno. On avait une vue... et puis la dimension du petit cinéma suisse n'était pas si gigantesque que ça. On côtoyait évidemment des gens comme Tanner, Goretta, Soutter, on les connaissait bien, ils nous connaissaient bien, on se voyait tout le temps, on s'aidait, on allait un petit peu travailler sur leurs films, etc., enfin voilà, c'était un peu familial, quoi, c'était artisanal aussi notre manière de faire du cinéma. Bon, quand on est arrivé à... Donc *Quatre d'entre elles* ensuite est allé aussi par exemple au festival de Mannheim en Allemagne, où il a eu le Prix spécial du jury, qui a d'ailleurs été attribué particulièrement au film d'Yves Yersin, il faut le reconnaître. Ils ont fait une mention, le prix spécial du jury était « particulièrement pour le film de Yersin ». Mais on reconnaissait quand même Yersin pour être à un niveau en dessus de nous, au niveau de sa capacité de cinéaste, on trouvait ça indiscutable, je ne sais pas, il avait une personnalité.

9. Mise en route de *L'œil bleu* et barricades à Paris

Bon, à cette époque, donc moi j'avais tourné trois courts métrages, on était en 1968, et puis je voulais faire plus d'expériences. Alors c'est à ce moment-là que j'ai décidé de tourner mon premier long métrage, qui en fait n'était pas un long métrage mais plutôt une « école de cinéma » pour moi. Il s'appelle *L'œil bleu*. C'était une réflexion sur différents aspects de la vie d'un jeune à cette époque-là, à Neuchâtel. Il y a une anecdote aussi assez intéressante qui s'est passée là, parce que pour une scène qui s'appelait « la guerre » – j'allais tourner une scène de guerre du Vietnam dans la réserve de la Grande Carrière, ce qui serait totalement inconcevable aujourd'hui [Jacques Sandoz rit] –, j'avais besoin de fumigènes, d'explosifs artificiels pour le cinéma qu'on trouvait seulement à Paris, à Montmartre. D'autre part, on était quand même intéressés, nous, jeunes cinéastes, d'aller voir ce qui se passait à Paris en mai 1968. Donc début juin 1968, on s'embarque pour Paris dans ma Ford Cortina GT avec Claude Champion et Yves Yersin pour aller chercher mes explosifs à Montmartre, et puis on se dit : « On va quand même aller voir ce qui se passe au Quartier latin, au parc près de l'Hôtel de Ville. » Et voilà, on se dirige vers le pont qui va nous faire traverser la Seine, et là une manifestation commence à passer devant nous, derrière, des CRS qui commencent à tirer des fumigènes. On se lance dans ce groupe sur le pont, on traverse le pont, à la sortie du pont Champion et Yersin partent à droite, moi je vais tout droit, la rue bloquée, enfin, on était tout à coup au milieu des événements. Et il s'est trouvé qu'on... on s'était perdu, moi j'ai réussi à entrer dans un immeuble, j'ai vu un tabassage de policiers, ensuite j'ai suivi la mouvance sur le boulevard Saint-Michel. C'était le 7 juin 1968 et ça a été la dernière grande résurgence de la révolution qu'était vraiment Mai 68 à Paris : barricades sur le boulevard Saint-Michel, échanges de sortes de petites bombes entre la police et les manifestants, fumigènes, la foule monte sur la rue Soufflot, le commissariat est mis en feu, on est pourchassé dans les rues jusqu'à la Sorbonne où tout le monde se retire et où je retrouve mes deux comparses qui ont vécu de leur côté le même genre d'aventures. On a passé une première nuit à la Sorbonne, là, et ensuite, le lendemain, on s'est dit : « On reste, quoi ! On voit ce qui se passe ! » On n'allait pas repartir en Suisse comme ça tout de suite alors qu'il y avait de l'action. Donc moi je me suis rendu chez mon ami Olivier Mosset, à la rue de l'Echaudé qui était un des centres de... il y avait Cohn-Bendit et ce genre de gens qui étaient là. Ensuite je suis monté au théâtre de l'Odéon occupé par Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud, on s'est retrouvés repliés sur la Sorbonne pour une deuxième nuit, et le lendemain, bon, on a trouvé notre voiture, on est reparti avec nos explosifs...

L. G. ...dans la voiture !

...dans la voiture, ça n'avait pas été touché, il n'y avait pas eu de contrôle de police, tout s'est bien passé. Puis on est rentré chez nous. Mais c'était quand même aussi une expérience très marquante parce que il y avait... il y avait à cette époque un sentiment de liberté qui a quand même... je pense qu'entre cette rébellion sociale et culturelle aussi, malgré tout, on peut dire, Mai 68... mais en même temps, toute l'influence qui est venue par les hippies, par l'avènement du rock'n roll, de la musique, ça a malgré tout changé le comportement de tout le monde, je pense. Ça a été vraiment la révolution culturelle du XXe siècle, ça je crois que c'est clair pour tout le monde. Donc la vivre comme ça, en direct et en plein à ce moment-là, c'était quelque chose de formidable et de passionnant.

10. *L'œil bleu* : production et diffusion

Donc moi j'avais lancé ce tournage à Neuchâtel, *L'œil bleu*. Je voulais, à travers ces sept courts métrages autour d'un même personnage, amateur... je veux dire, tous les acteurs étaient des gens de la rue, mais disons à l'époque ça se faisait assez facilement, on tournait... même la Nouvelle Vague tournait un petit peu avec de nouveaux venus, comme ça, qu'on prenait dans la rue. Encore que je ne veux pas du tout dire... les bons comédiens font une formation de comédien, je pense que c'est vrai, il y a peu... il y a certains exemples de gens qui sont devenus de grands comédiens comme ça, sur le tas, mais la plupart des grands comédiens ont vraiment fait des formations et des écoles. Mais moi ce que je voulais faire, c'était aussi, à travers ce film, expérimenter des styles différents. C'est-à-dire vraiment approcher le cinéma de manière très différente d'un court métrage à l'autre, et faire, malgré tout, un film qui soit un long métrage, donc qui dure... 1h20, je crois que ça durait à peu près, 1h25.

L. G. *C'est un film qui avait quel coût ?*

Je dirais que ça a coûté à peu près 30'000 francs. 30 ou 40'000 francs. J'avais un peu d'argent qui venait de *Quatre d'entre elles* et de *It's my life*. J'avais gardé mes 7'000 francs, je ne crois pas que j'aie investi... peut-être que j'ai investi un petit peu dans *Quatre d'entre elles*... Mais enfin, de toute manière on a touché une part de la prime à la qualité, on a touché des petites recettes, on a touché une part sur les recettes/télévision. *It's my life* a passé à la télévision, ils me payaient quand même. Donc j'avais fait une petite cagnotte.

L. G. *Mais vous n'avez pas fait de demande auprès de...*

Mais je ne crois pas qu'en 1968 j'aie pu faire une demande auprès de la Confédération. Je ne crois pas que ça existait. Ni (auprès) de la Télévision d'ailleurs.

L. G. *Ou de fonds privés ou...*

Alors oui, il y a eu... Freddy Landry, d'ailleurs, a son nom au générique du film. Il a aidé un petit peu. Et je me souviens que Georges Garcin, qui était le patron du (bar) 21 à Neuchâtel, m'a aidé un petit peu...

L. G. *Voilà, des petites sociétés locales.*

Voilà, il y a eu des... Et je pense que j'avais fait un petit peu de dettes, là aussi. Mais disons bon, ce n'était pas dramatique.

L. G. *Qu'est-ce qui coûtait sur un film comme ça ?*

Bon, le matériel, l'équipement, le laboratoire, le montage. Les frais de production n'étaient pas chers, personne n'était vraiment payé, tout le monde se débrouillait. Ce n'était pas... Là j'ai... Alors aussi une chose que j'avais décidée, comme je faisais mon « école de cinéma » avec ce film, je voulais... j'ai carrément tout fait. Bon, je n'ai pas fait le son. Si je me souviens bien, c'est Denis Monnier qui a fait le son... Ah non, c'est Claude Pellaud. Claude Pellaud était de nouveau sur...

L. G. *Oui, c'est Claude Pellaud.*

Mais enfin, j'ai fait la caméra moi-même, le montage aussi. C'était vraiment... je me disais : « Voilà, je vais faire un petit film comme ça. » Il n'y avait pas beaucoup de prétentions, je n'avais pas encore la prétention de faire une histoire, une longue histoire, un vrai long métrage, mais disons c'était... voilà. On est sorti à Neuchâtel et ça a été un événement. On a tenu au cinéma Bio un mois ! A toutes les séances, on remplissait la salle. Donc tout à coup, c'était un événement local et d'autre part, une source de revenus, excusez-moi, moi j'avais quand même, je ne sais pas, peut-être trois... les billets devaient être à cinq-six francs, j'avais peut-être trois francs par billet dans mon accord avec le distributeur. Donc tout à coup, voilà on tient un mois, c'était quelque chose d'étonnant. Et ça a été un événement local. Je me souviens que Georges-Alain Vuille, qui était distributeur à la rue de Bourg à Lausanne, qui a ensuite fait de la production, était venu voir le film, il l'a sorti au Bourg ; il est sorti à Genève, il n'a pas fait beaucoup de spectateurs parce que personne ne savait ce que c'était et d'où ça venait, tandis qu'à Neuchâtel tout le monde... Mais malgré tout, quand on faisait un film à ce moment-là... J'entends, *L'œil bleu*, quand il est sorti, il avait une page dans *La Suisse*, tous les journaux de Suisse romande lui consacraient une page entière. Donc on était extrêmement couverts et observés. Pourquoi ? Parce qu'il y avait très peu de films qui se faisaient à cette époque.

L. G. *Et il y a aussi la bande originale de ce film qui a quelque chose de particulier.*

Oui, absolument. Disons là, c'était probablement aussi pour... peut-être qu'avant... non, je ne pense pas qu'avant il y a eu beaucoup de... C'était une des premières bandes originales. Là, malgré tout, j'avais eu un petit avertissement. On m'avait dit : « Ecoutez, Monsieur Sandoz, vous ne pouvez pas comme ça utiliser la musique que vous voulez. » Donc j'ai décidé de faire une bande originale et on a décidé de sortir le disque de la bande originale. Et il y a une chose assez étonnante... parce que si vous voulez, c'est un peu un film... Bon, il a passé, malgré tout, là automatiquement... – de toute manière, tous nos films passaient à la télévision. Elle les achetait, enfin, à cette époque-là, en tout cas. Et puis il n'y avait pas de raison qu'ils ne passent pas à la télévision, au contraire, ils étaient très contents de passer des films. On allait à Soleure et on allait à Locarno. Moi tous les films que j'ai faits ont passé au moins à Soleure et à Locarno. Même si après, il y avait une restriction (sélection à Soleure), moi j'ai toujours atteint le niveau qui faisait que ces films étaient projetés, étaient diffusés. Mais à cette époque-là, il y avait peu de films donc c'était indiscutable, et il faut dire que *L'œil bleu* avait été très bien reçu à Soleure, très bien reçu à Locarno, bien reçu dans sa diffusion à la Télévision romande. Donc voilà, c'était un succès, mais c'est un film qui, en même temps, n'a pas dépassé les frontières de la Suisse.

L. G. *Est-ce qu'il a reçu une prime de la Confédération ?*

Evidemment, évidemment ! Une importante prime à la qualité de la Confédération, je ne sais plus combien c'était... mais c'était 30'000 francs, donc le film a été aussi tout de suite couvert par ces primes. Ces primes étaient tout à fait bienvenues. C'était... en tout cas pour la fiction, à mon avis en 1968... c'est à ce moment-là qu'est intervenue l'aide de la Confédération puisque le prochain film...

L. G. *Dès 1969, oui.*

Voilà. (Pour) le film (suivant), que j'ai fait avec Reto Savoldelli (*Stella da Falla*), on avait un soutien de la Confédération.

11. Débats sur la politique d'aide au cinéma suisse

L. G. *A ce propos-là, est-ce que la politique culturelle était quelque chose qui vous intéressait, au niveau suisse ?*

Oui, oui. Alors écoutez, on avait déjà publié des manifestes : « le cinéma suisse est mort »...

L. G. *Ça, c'était avec l'équipe Quatre d'entre elles...*

Voilà, voilà. On lançait des grandes théories sur le soutien de l'Etat, etc. Enfin voilà, je me souviens... il y a d'ailleurs encore à la télévision, on trouve encore un document (sur internet)⁵, une interview qu'on nous avait faite, qu'on m'avait faite, on parlait de cinéma, de ce que qu'on considérait devant être la politique d'aide... Enfin, on était quand même... probablement qu'on a été assez actifs malgré tout, sur le fait de convaincre qu'il fallait instaurer une aide fédérale au cinéma.

L. G. *Aussi à travers des associations ?*

Ecoutez, on ne peut pas dire que dans les années 1960... Oui, je pense que la première association à laquelle j'ai adhéré était l'Association suisse des réalisateurs. Alors il est possible qu'elle existait déjà en 1968.

L. G. *Oui, dès 1962...*

Oui, alors bon, d'accord, oui c'est ça. Donc c'est vrai qu'il y avait déjà un débat qui se faisait au sein d'une association. Parce que moi je pense que j'ai adhéré à l'Association dès *It's my life*, donc en 1967, 1968 en tout cas, j'étais déjà membre de l'Association. Oui, il y avait un discours, enfin, on tenait un discours à cette époque-là. On se posait la question de la raison d'un cinéma suisse et puis effectivement, je pense qu'on a été un petit peu influent dans le sens de conduire à avoir une aide fédérale, à ce moment-là.

L. G. *Faire bouger les choses un peu à Berne ?*

Faire bouger un peu les choses à Berne, et puis il faut dire aussi à cette époque, il n'y avait pas de producteurs, réellement. Même si on prend Freddy Landry, ce n'était pas vraiment un producteur donc c'était un cinéma qui était produit par les réalisateurs en fait, même les films, je pense, de Claude Goretta, d'Alain Tanner, de Michel Soutter...

L. G. *Alors très vite, du côté de Genève, il y a eu Yves Gasser et Yves Peyrot.*

Bon, Yves Gasser et Yves Peyrot, oui, qui étaient producteurs et distributeurs d'ailleurs, c'était ça qui était intéressant avec eux, parce que justement, ils avaient... eux, oui, ils avaient justement cette volonté – et on reviendra après d'ailleurs sur la notion du producteur dans les années

⁵ Il s'agit d'interviews réalisées dans le cadre de l'émission *Cinéma Vif*, 04.12.1968, que l'on trouve sur le site internet de la RTS (archives) : <http://www.rts.ch/archives/tv/culture/cinema-vif/3440612-le-cinema-suisse.html>

1970 en Suisse –, eux, ils avaient encore... à ce moment-là, il y avait la volonté de diffuser les films en salle. Sur les films de Tanner, de Goretta et de Soutter, et de Jean-Louis Roy. Jean-Jacques Lagrange, bon, il n'a pas fait beaucoup de films. Roy non plus, d'ailleurs, il a fait un film à une époque qui s'appelait *L'inconnu de Shandigor*, je me souviens, qui était une espèce de polar, comme ça, un peu spécial, qui était sympathique. Mais c'est vrai qu'à cette époque-là, dans cette mouvance des années 1950 où le distributeur était un grand producteur et financier du film, en Suisse dans les années 1950... Alors il y a eu probablement dans les années 1960 encore de l'intérêt des distributeurs à donner des avances de distribution au film.

L. G. *C'était qui ces distributeurs, principalement ?*

Bon, écoutez, pff [Jacques Sandoz réfléchit]... oui, Gasser et Peyrot avaient monté une société qui était aussi une société de distribution...

L. G. *Citel, oui.*

Citel Films, voilà. Il y avait Rex Film à Zurich, je me souviens... Enfin moi j'ai diffusé, disons, quand même encore surtout en passant par des distributeurs ; oui, il y avait Georges-Alain Vuille qui était propriétaire de salles mais qui faisait de la distribution. Enfin lui, il était... il avait commencé... comme son père avait une salle au Bourg... Georges-Alain Vuille, à un moment donné, avait 80 salles en Suisse, il était devenu un... Alors il était propriétaire de salles mais aussi distributeur, et ensuite, il a voulu devenir producteur, ce qui l'a conduit à sa ruine d'ailleurs parce qu'il est parti dans des histoires mégalomaniaques. Mais...

L. G. *Mais je crois qu'il fallait quand même se battre pour que les films passent en salles ?*

Oui, bien sûr qu'il fallait se battre pour que les films passent en salles, bien sûr ! Mais je pense que, disons, dans les années 1960, c'était plus facile que dans les années 1970, parce que tout à coup, on s'est rendu compte que ces films ne rapportaient pas beaucoup. Bon, enfin, il y a quand même une certaine audience pour des films comme les films de Tanner, Goretta, Soutter qui ont été bien diffusés. Mieux que ceux de notre génération. A l'exception des *Petites fugues* d'Yves Yersin évidemment.

12. Divers projets et rencontres ; climat différent dans le milieu alémanique

L. G. *Qu'est-ce qui se passe pour vous après L'œil bleu ?*

Bon, écoutez, moi je suis prêt à faire du cinéma, je n'ai pas encore vraiment la capacité de lancer, ou de trouver un producteur pour un long métrage. Je n'ai pas non plus vraiment encore de projet fixe. Je veux faire du cinéma, voilà. Alors je prends les opportunités qui se présentent. Et c'est là que j'ai eu cette proposition qui est venue de Hugo Corpataux ; il me téléphone un jour de Fribourg et me dit : « Voilà, écoute, j'ai quelque chose à te présenter... » Donc je vais à Fribourg et il me présente un réalisateur allemand qui s'appelait Theo Gallehr, qui avait le mandat, avec Porsche, mais en coproduction avec Hugo Corpataux, de tourner un film sur Joseph Siffert. Et il m'a demandé de faire la caméra.

L. G. *Hugo Corpataux, c'était quelqu'un de connu dans le paysage romand ?*

Écoutez, c'était un distributeur fribourgeois. Il n'était pas vraiment connu. Il n'était pas dans le mouvement du cinéma suisse, réellement, il était un peu périphérique, mais enfin, on le connaissait pour son travail de distributeur. Oui, je crois qu'il avait sorti *L'œil bleu* quand même.

On avait fait une ou deux projections à Fribourg, enfin voilà, on était un peu en relation avec lui comme ça, sur le plan local. On se connaissait, mais disons ce n'était pas une personne qui était intégrée au cinéma suisse en pleins termes. Je crois que cette production qu'il a faite... je ne sais pas s'il a fait beaucoup d'autres productions ?

L. G. *Il en a faites quelques-unes dans les années 1960, notamment avec Jacques Thévoz...*

Voilà, c'est ça, voilà, Jacques Thévoz.

L. G. *...puis plus tard, à la fin des années 1990.*

Absolument. Mais disons, bon voilà, c'était aussi... bon, Siffert, c'était un héros, c'était en 1970... en 1969 ? Ou 1970 ? Non, 1969, je pense qu'on a tourné... et c'était un héros, c'était sa dernière saison d'ailleurs, il est décédé en février de l'année suivante. Alors évidemment, moi j'ai accepté parce que faire du cinéma, c'était faire du cinéma, point fini. Faire de la caméra, faire du montage, quoique ce soit, ça me plaisait. Et ça a été aussi une période intéressante puisqu'on est parti sur un certain nombre de Grands Prix à travers l'Europe et de courses en Suisse. Je sais qu'il tournait aussi pour Porsche parce qu'il était pilote d'essai chez Porsche, Joseph Siffert ; Jacques Deschenaux était l'assistant de Joseph Siffert, ensuite, il est devenu directeur des sports à la Télé romande plus tard. Et il y avait aussi un autre élément qui s'est passé durant cette période où on est allé au Nürburgring, on est allé en Angleterre, à Monza... c'était passionnant. Moi je filmais avec une Arriflex évidemment, déjà à ce moment-là, 16 mm, noir/blanc, encore.

L. G. *C'était du documentaire.*

C'était du documentaire, absolument, mais pourquoi pas ? Il n'y avait aucune raison. Moi je n'ai jamais été très sectariste par rapport à faire ce que je voulais. Bien sûr j'ai toujours eu l'ambition de la fiction, mais il n'y avait pas d'exclusivité. Je n'ai jamais été une personne qui voulait prétendre : « Je suis cinéaste (de fiction), point fini ! Je fais du long métrage, etc. » J'ai toujours fait ce que je pouvais où que je sois. Mais il y a une chose qui était formidable, c'est qu'à chaque Grand Prix, il y avait Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle qui venaient parce qu'ils étaient passionnés de courses automobiles et grands amis de Siffert. Donc justement, de connaître un personnage comme Joseph Siffert, qui est quand même un type assez extraordinaire dans le cadre des Grands Prix, avec la présence de Tinguely et Niki de Saint Phalle, à cette époque-là, c'était vraiment aussi une très belle expérience, disons. Et sur ces faits, Theo Gallehr m'engage comme caméraman d'un film politique. Ça s'appelait *Das 20-Milliarden-Ding* produit par la Norddeutscherundfunk, un documentaire aussi, assez gauchiste, sur le potentiel économique des jeunes Allemands qui était de 20 milliards, et ça montrait comment c'était récupéré par l'Etat. Alors je suis parti pendant un mois, je pense, à Hambourg, tourner ce film en 16 mm où j'ai fait la caméra. Ensuite j'étais plus enclin... Vous savez, il faut dire deux choses, à cette époque, qui me démarquent dans ma démarche de celles de mes comparses romands. Premièrement, la plupart des cinéastes romands se sont d'une manière ou d'une autre affiliés avec la Télévision romande, c'était une manière d'avoir une espèce de sécurité. Alors que moi, je suis toujours resté indépendant, donc je n'ai jamais eu de mandat direct avec la Télé romande.

L. G. *C'était quelque chose qui ne vous intéressait pas ? Vous aviez d'autres buts ?*

Non, ça ne m'intéressait pas. Non, je ne voulais pas entrer dans une « boîte », dans un sens, ce que je considère que la Télévision romande était, et est encore dans un certain sens. D'autre part, j'avais d'autres ambitions. Je voulais partir, je voulais voyager. J'étais plus intéressé par Zurich que par Genève, à cette époque-là, il faut le dire. Et d'ailleurs, lorsque je suis revenu d'Allemagne, après avoir tourné *Das...* Alors oui, ça, c'est la première chose ; je voulais en mentionner une autre

en même temps, c'est que moi, je suis entré dans la mouvance psychédélique, c'est-à-dire que tout à coup, je suis entré dans les hallucinogènes, dans cette recherche du « moi intérieur », dans cet intérêt pour le transcendantal, pour Hermann Hesse, voilà. Donc j'ai choisi cette voie qui était aussi une espèce de révolution intérieure, qui s'est passée en même temps que Mai 68. Cette période 1964-1970 a été la grande éclosion justement de ces intérêts et ces mouvements, et ça, ça a dirigé ma vie dans une autre direction. Aussi sur le plan cinématographique, à l'époque. Je me souviens que je me suis retrouvé en 1969, ou début 1970, à Zurich, il y avait le *Krawalle*⁶, c'était une ville qui m'intéressait, c'était une ville active à ce niveau-là. Et j'avais trouvé un job, je faisais les rouleaux de générique pour la DRS, c'était... [Jacques Sandoz rit], voilà, j'étais prêt à tout faire, donc j'avais pris un job de... où je faisais ces rouleaux photographiques qu'on imprimait et qu'ils déroulaient ensuite pour les émissions de la DRS. Mais c'était surtout que... voilà, je vivais dans l'esprit de Zurich avec des gens comme Georg Radanowicz, Fredi M. Murer... comment il s'appelait déjà, l'artiste qui a travaillé avec Murer, qui a fait *Alien* ensuite ?

L. G. *H. R. Giger.*

Giger, enfin voilà, tous ces gens-là ; j'avais presque plus de contact et de relations avec eux qu'avec ceux de Suisse romande à cette époque-là.

L. G. *Vous ressentiez un climat différent ?*

Climat différent. Oui, c'est vrai. Je préférais. J'avais passé six mois à Zurich pendant l'école de Vevey, donc j'avais déjà un attrait pour cette ville à ce moment-là.

L. G. *Puisque vous avez cité le beau-père (Hermann Hesse), est-ce que vous avez côtoyé Isa Hesse (sa belle-fille) ?*

Isa ? Bien sûr. Ah oui, Hermann Hesse c'était vraiment mon... l'auteur... Moi, quand j'ai lu *Le Loup des steppes* à 16 ans, ça a été un de mes auteurs préférés. Que tout à coup, Harry Haller doit décider s'il entre dans le théâtre magique ou pas, le prix et la raison, j'ai arrêté de lire le soir, là. J'ai dû recommencer le lendemain. Ça a été quelque chose de fondamental. Donc justement, d'entrer dans ce monde, disons, intérieur, qui est en dehors de la raison, ça a été une direction artistique aussi que j'ai prise.

13. *Stella da Falla*

Il faut dire qu'en 1969 à Soleure, il y avait eu un film qui m'avait vraiment frappé, ça s'appelait *Lydia* et c'était de Reto Savoldelli. C'était un moyen métrage de 40 minutes, très personnel, qui correspondait vraiment un peu à mon optique, qu'on sent d'ailleurs déjà un peu dans *L'œil bleu*. La dernière partie de *L'œil bleu* est aussi un peu dans cette tendance qui s'identifie ou s'approche du cinéma qu'on appelait underground, le cinéma américain underground. Donc un cinéma d'essai sur le plan visuel, musical et sonore, ou sur le plan « comportementiel » aussi, plutôt qu'autre chose. Reto Savoldelli, à cette époque, était une figure de la *Platte* qui était un club où on allait à Zurich, *Odeon*, etc. On était devenu assez copains et lui il me dit : « Ecoute, voilà, j'ai un

⁶ *Globuskrawalle* : cette appellation désigne le soulèvement qui eut lieu à Zurich le 29 juin 1968, en lien direct avec les révoltes estudiantines qui se sont produites au mois de mai 1968 dans toute l'Europe. Le conflit (*Krawalle* : émeutes) opposait les jeunes Zurichois et les forces de l'ordre. Il s'agissait pour les manifestants de protester contre le refus du Conseil d'Etat zurichois d'autoriser l'établissement d'un Centre culturel alternatif pour la Jeunesse en lieu et place d'un bâtiment provisoirement vide, un entrepôt des magasins Globus.

projet, j'ai de l'argent de la Confédération... » Donc c'était une des premières productions de la Confédération, 1969 ou 1970, on a tourné en 1970. Ils avaient soutenu un projet – sur la base de son premier film *Lydia* – qui s'appelait *Stella da Falla* et où il avait de l'argent de la Télévision zurichoise. Donc c'était aussi... voilà, une des premières productions qui étaient cofinancées, en coproduction, par ces gens-là. « Voilà, j'ai cet argent, j'ai une idée mais... » On a commencé à débattre un petit peu l'idée qu'il avait. Il voyait un personnage qui venait du monde et puis tout à coup... enfin qui venait de son monde intérieur qui était un peu idyllique, tout à coup il était confronté au monde d'aujourd'hui et ça détruisait sa personnalité, et ensuite fragmentairement, il la reconstruisait. Enfin voilà, on est allé écrire ce film sur la table où Hermann Hesse a écrit *Le Loup des steppes* à Carona au Tessin, enfin on était très mystiques dans un sens. Et puis il m'a dit : « Ecoute, t'es d'accord qu'on le fasse ensemble ? » Et j'ai dit : « D'accord, donc tu produis et tu seras acteur. Moi je ferai la caméra et on sera coréalisateurs. » Donc on était vraiment à parts égales. Alors on est parti avec notre budget, on était carrément des hippies, il faut dire. On a acheté un bus VW, on s'est installé dans une ferme à Appenzell, et puis on a tourné, à mon avis, le seul long métrage underground suisse. Je pense qu'il y avait... on pourrait dire... il y avait un cinéaste qui s'appelait (Hans-)Jakob Siber à Zurich, qui faisait du cinéma underground aussi. On pourrait appeler ça underground. Et puis peut-être que les premiers films de Radanowicz avaient un petit peu des aspects ou des influences underground, et dans une certaine mesure Fredi M. Murer aussi, avec le film qu'il a fait pour... justement, ce film à sketches avec Reusser⁷ qui s'appelait *Swissmade*, avec ce personnage qu'il a eu de H. R. Giger, etc. Enfin, voilà, ce genre d'ambiance. On s'est mis à tourner à travers l'Europe. Le film est en sept langues différentes. On a tourné depuis Naples jusqu'en Irlande. On est allé sur toutes les scènes « hot », à l'époque, à Berlin, à Amsterdam. On a tourné un film qui est vraiment une espèce de recherche identitaire à travers des méandres... Il commence idylliquement... Moi je trouve que c'est un des meilleurs films que j'aie fait, personnellement. J'adore ce film, mais il a eu un destin étrange parce que premièrement, quand on est sorti à Soleure, bon, il y a quand même des gens qui ont été un peu scandalisés par certains... Il y avait un peu... il y avait des scènes de sexe un peu hard, il y avait des scènes drogues, enfin voilà, c'était quand même un petit peu fort. Et d'autre part, comme la Télévision suisse allemande l'avait cofinancé, ils l'ont passé [Jacques Sandoz rit] un samedi soir. Et il faut dire que les premières 30 minutes du film sont absolument idylliques, il vit dans la nature... toute la Suisse allemande, les familles étaient accrochées à l'écran. Et à un moment donné, il arrive dans un petit monastère qui est derrière Soleure, où il fait son apprentissage spirituel, et à la fin, le *Bruder Niklaus* lui dit : « Ecoute, maintenant tu choisis, soit tu retournes dans le monde où tu étais, tu vivras en paix, soit tu pars dans les gorges qui vont te conduire dans le monde d'aujourd'hui, et tu affronteras tous les démons du monde. » C'était un petit peu ça, l'idée de l'histoire. Alors depuis ce moment-là, effectivement, il s'effondre, il... (inaudible), il arrive à Naples, il s'effondre dans les marchés de Naples. Ensuite il est dragué par une belle Russe, il y a une scène un petit peu « hot » de sexe dans le train : à ce moment-là, ça a été le scandale ! [Il rit] Donc ce film a fait scandale et moi je pense que j'ai payé ce scandale à la Télévision suisse allemande jusqu'à aujourd'hui. Enfin, ils n'ont jamais programmé mes films ensuite, je ne sais pas si c'est ça, mais disons... il faudrait aller chercher. Mais en même temps, c'était un film très intéressant et très novateur pour la Suisse, il durait presque deux heures. Je veux encore dire quelque chose par rapport à ce film. Il a fait une carrière, oui, il a été diffusé assez largement...

L. G. *En salles ?*

En salles, en Suisse. Enfin, il était loué. Mais disons il a eu tout un... Il faut dire qu'il y avait tout un mouvement de gens qui s'étaient passionnés par ce film-là, qui étaient justement ces gens qui étaient dans le rock'n roll, etc. Donc c'est un film qui a quand même eu une certaine diffusion. Comme je suis parti aux Etats-Unis ensuite, j'avais pris une copie là-bas, il a eu une carrière, il a été

⁷ Il s'agit en fait d'Yves Yersin.

diffusé dans les milieux de San Francisco, de Los Angeles. En fait nous, c'était une recherche, une quête identitaire qu'on faisait à travers ce film-là. Et nous avons eu notre réponse. C'est ça qu'il y a d'extraordinaire, c'est que tout à coup (pendant le tournage), on est arrivé en 1971, 1970-71, à Londres, et on a trouvé la réponse à sa quête dans le message d'un jeune gourou hindou de 13 ans qui s'appelait Gourou Maharaji. Ça ne répondait pas seulement juste parce que c'était comme ça, une réponse, ça répondait parce qu'il y avait des tas d'éléments prémonitoires qui nous ont conduits à cette rencontre-là. Donc on a terminé le film avec ce jeune gourou, en Inde en novembre 1971. On est parti là-bas, Reto Savoldelli et moi, et le film se termine là-bas. Donc en fait, il faut dire qu'à cette époque, c'est un peu ce qui s'est passé, pour les Beatles et pour beaucoup d'acteurs de cette période rock'n roll des années 1960 : tout à coup, il y a eu une quête identitaire qui s'est faite, à travers différentes substances peut-être, mais il y a eu une quête identitaire dont la réponse est venue, comme chez Hermann Hesse, de la sagesse orientale ou d'une forme de relation, et on était en 1971, à Haridwar sur le Gange, avec le jeune gourou Maharaji. Il y en avait d'autres, il y a eu Maharishi Mahesh Yogi, il y a eu... etc. On était au début d'un mouvement d'expansion de ces mouvements orientaux en Occident. Il y en avait eu un élitiste avant, Krishnamurti, mais c'est vraiment à ce moment-là que c'est devenu populaire et qu'il y a eu toutes ces sectes du début des années 1970.

L. G. *Ce que je me demandais, par rapport à ce film, c'est... d'après ce que vous nous dites, la DRS⁸ n'a pas eu de regard sur le scénario, ou elle vous a laissé faire et a été surprise ensuite ?*

Non ! Ecoutez, je pense que... oui, il y avait quand même des documents qui disaient ce qu'on allait tourner, et d'autre part aussi, bon, voilà, ils avaient une certaine forme de courage. Le scandale d'ailleurs n'a pas été non plus... mais enfin voilà, il y a des gens qui ont téléphoné et qui ont dit : « Où va l'argent du cinéma suisse ? », etc. Le film, au niveau de la presse, a été relativement bien reçu. Il a passé partout, correctement, mais disons il avait un caractère très particulier qui a fait que certaines personnes ne savaient plus très bien s'y retrouver : « Quoi... quel cinéma on fait ? Qu'est-ce que c'est ? » C'était révolutionnaire dans un sens qui n'a été poursuivi nulle part ailleurs, cette tendance de films, disons, qu'on pourrait appeler presque psychédéliques dans un certain sens. C'est une tendance qui a existé à la fin des années 1960, particulièrement aux Etats-Unis, un peu en Angleterre mais qui n'a pas fait école vraiment. Il y a un certain nombre de cinéastes, Jordan Belson, etc., ou *The Great Blondino*, enfin, il y a des films mythiques dans un sens qui font partie de cette période du cinéma américain surtout, parce que c'était surtout à San Francisco. Mais ce qui s'est passé, c'est qu'en fait, Reto Savoldelli ensuite est rentré, et il a renié. Enfin le film a quand même été diffusé pendant deux-trois ans. Il était diffusé par une société zurichoise, je ne sais plus laquelle maintenant, *Ciné... Ciné*-je ne sais plus comment⁹. Enfin, il a quand même pas mal tourné. Il n'a jamais été diffusé en Suisse romande. Une des raisons venait du fait quand même que le film était tourné en sept langues différentes, ce n'est non plus pas très facile [Jacques Sandoz rit] Alors, je crois qu'on a... est-ce qu'on a eu une version sous-titrée française ? Enfin voilà c'était... il recherchait son... on a tourné un peu partout. Mais moi, c'est un film qui m'a... c'était une époque très vibrante et c'est un film que je ne renie pas du tout, au contraire, je suis tout à fait... j'aimerais bien le revoir. Mais ce qui s'est passé, c'est que moi, je suis parti aux Etats-Unis avec une copie, et Reto Savoldelli lui, il est entré chez les anthroposophes, a arrêté le cinéma, etc. A Bâle, donc Rudolph Steiner, Dornach, anthroposophie, c'est toute une théorie spirituelle dans un certain sens, il a mené sa vie là-bas et il a renié le film, donc à un moment donné, il a retiré tout ce qui existait, et on n'a jamais pu réussir... Je pense qu'il a encore une copie, ou à la limite un transfert, mais on n'a jamais réussi, je n'ai jamais réussi jusqu'à ce jour... bien que j'aie essayé de faire pression par la Cinémathèque, et tout, c'est quand même un film... il avait été

⁸ La chaîne alémanique

⁹ Film-Pool Zurich, d'après l'*Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, tome 1, p. 126

financé, il a reçu la prime à la qualité, il a été... il a marqué son temps, dans un sens, malgré tout. Mais disons, bon, voilà, malheureusement je ne l'ai plus...

L. G. *Surtout qu'habituellement, tous les films primés devaient (être) déposés à la Cinémathèque...*

Ah mais même la Cinémathèque était interpellée. Hervé Dumont était interpellé par ce film. Il m'a dit : « Mais comment ça se fait qu'on n'arrive pas à le retrouver ? Où est-il ? », etc. On a fait des recherches avec Caroline Neeser¹⁰. Rien à faire, on ne trouve plus le film ! [Jacques Sandoz rit] Et puis Reto, j'ai essayé une ou deux fois de le convaincre, jusqu'à maintenant, je n'ai jamais réussi à récupérer ce film. Mais enfin, c'était une expérience.

L. G. *Et la copie que vous aviez prise aux Etats-Unis...*

Ah ben elle est restée là-bas. Je ne sais plus où elle est. Alors là, je ne sais plus où elle est ! Elle doit se trouver quelque part, mais vous voyez ce que c'est, une copie 16 mm au début des années 1970 à San Francisco, je n'ai pas beaucoup d'espoir de la retrouver [on rit]. Non il faut... Mais ça serait moi... Oui, je n'abandonne pas le fait d'arriver... – puisque je sors actuellement mes films en DVD – d'y arriver, on verra. Je vais une fois aller le voir, et puis je vais discuter avec lui, parce que... En fait même moralement, j'ai un certain nombre de droits, le droit sur une œuvre, on ne peut pas non plus nécessairement, voilà, détruire ou refuser une œuvre.

14. Les années 1970 à Larchmont Boulevard

Moi, à ce moment-là, j'ai tourné un documentaire sur ce jeune gourou (Maharaji) en Inde, en 16 mm. Je suis revenu en Suisse, je l'ai monté pour un film de 42 minutes qui s'appelle *The Lord of the Universe*, en anglais déjà. Et puis je suis arrivé avec ce film à New-York, en mai 1972, et ça a été l'explosion, là. Ça a été... en une semaine on a organisé une tournée de conférences à travers les Etats-Unis... tout le monde... enfin, tout à coup, j'étais au sommet d'une... vous savez comment sont les Américains : tout à coup ils s'enthousiasment pour quelque chose. Ils sont très spontanés. Et tout à coup avec ce film-là, j'étais au sommet d'une vague. Donc toutes les portes s'ouvraient devant moi. C'est-à-dire qu'immédiatement, on m'a proposé de continuer à tourner. Je suis reparti sur un festival là-bas. Après j'ai tourné un autre sujet, après ça s'est développé sur d'autres mouvements...

L. G. *Toujours en lien avec cette mouvance ?*

Alors d'abord c'était vraiment en lien avec Maharaji, mais disons, on est arrivé ensuite... ça nous a permis de monter une production de documentaires 16 mm à Larchmont Boulevard à Hollywood. Evidemment, je ne veux pas dire que... à ce moment-là, le financement de cette production n'était pas du tout exclusivement le mouvement de Maharaji. Non, parce que très vite par exemple, on recevait d'autres mandats, il y avait d'autres sources qui arrivaient. D'autres sources qui arrivaient pour aller filmer d'autres sujets en relation avec ça. Donc très vite j'ai eu mon équipe : le monteur anglais Peter Lile qui était à Los Angeles – j'avais mon équipe à Los Angeles –, et moi je partais avec George Goen qui était mon ingénieur du son, pas sur le premier film mais voilà, il m'a rejoint assez rapidement. Et là, on a passé cinq ou six ans, ou quatre-cinq ans je dirais, à tourner le monde avec mon Arriflex au début – à la fin j'avais pris une Eclair Coutant parce que c'était un peu moins lourd –, et puis le Nagra, on tournait en 16 mm, on envoyait ça à Los Angeles

¹⁰ Responsable au Département audiovisuel (DAV) neuchâteloise, puis collaboratrice à la Cinémathèque suisse

et eux, ils traitaient le film en général. J'entends, je vivais moitié du temps en voyage, moitié là-bas. On a monté des films... Là, je suis en train de ressortir un DVD de trois films que j'ai faits justement sur Gourou Maharaji, mais il y avait d'autre matériel. Après on a commencé à recevoir des mandats pour aller tourner des événements en 35 mm même, c'était très intéressant, donc documentaires purement.

L. G. *Quel statut vous aviez ? Producteur ?*

Alors moi j'étais... oui, j'étais producteur. Quand on montait quelque chose, j'étais aussi le réalisateur. Je tournais moi-même. Si vous voulez, il y a peut-être une autre mentalité aux Etats-Unis qu'ici, c'est-à-dire que vous pouvez tourner du matériel que vous vendez « raw », que vous vendez brut. C'est-à-dire tout à coup vous allez tourner un sujet, vous tournez un sujet sur quelque chose – je me souviens avoir tourné la Kumbhamela en 1974 à Haridwar... Bon, il y a des organismes de télévision – surtout dans les milieux anglophones, Australie ou Japon, ou n'importe où – qui vous achètent vos documents sans qu'ils soient montés, ils s'en occupent ensuite. Vous avez touché quelque chose, vous faites des copies, vous envoyez et puis voilà. Après, ils vous créditent de votre tournage, mais disons ils emploient ça dans leur matériel à eux, dans leurs montages, dans leur émission ou quoique ce soit donc c'est...

L. G. *Il n'y a pas le même statut d'auteur qu'on a ici.*

Il n'y a pas de statut d'auteur aux Etats-Unis, dans un sens. Il n'y a pas de statut d'auteur aux Etats-Unis, réellement. C'est très difficile. A qui appartient le film ? Au producteur ou au réalisateur ? C'est le producteur qui a les droits d'un film. Donc les droits d'auteur aux Etats-Unis sont extrêmement mal protégés. Il y a certains... oui, il y a des corporations, il y a des associations etc., mais disons, on n'a pas la même notion de droit d'auteur qu'on a en Europe. D'ailleurs en Europe, c'est encore limité à un certain nombre de pays, donc les droits d'auteur, c'est aussi une chose relative, au point de vue global, mondial. Mais donc a priori, non, il n'y a pas cette même notion du droit d'auteur aux Etats-Unis que... Mais disons, me voilà tout à coup, j'étais installé ; les années 1970, je les ai passées là-bas.

L. G. *C'est quelque chose qui... ça vous convenait ? C'était...*

Ah, j'adorais! Bien sûr, c'était formidable. C'était un peu mon rêve. J'avais vu ça à 10 ans. J'avais ma boîte à Los Angeles, bon je faisais du documentaire, mais ça ne me dérangeait pas du tout, on voyageait dans le monde entier, etc. Seulement le problème, c'est que j'avais quand même des ambitions de fiction, d'une part, et d'autre part, est-ce que j'allais passer ma vie à courir le monde en 16 mm ? Le sujet s'est aussi épuisé, après trois-quatre ans. Premièrement, ça devenait sulfureux, c'est-à-dire que tout à coup, il y a eu Jim Jones en Guyane (1978), enfin il y a eu des scandales au niveau des sectes, etc. Donc le sujet n'était plus aussi frais et intéressant qu'il l'avait été dans toute cette première période. Et ça ne m'intéressait plus tellement non plus d'aller traiter de problèmes de sectes, etc. Moi ce qui m'intéressait c'était de traiter d'un message autour d'un personnage un certain temps, mais pas plus que ça. Donc à un moment donné, j'avais fait un petit peu le tour de ça et je me suis dit : « Est-ce que... bon... est-ce que je pourrais me mettre à faire de la fiction ? » Mais ce n'est pas aussi évident, quand vous êtes à Hollywood... j'étais connu comme un producteur de documentaires. Je n'allais pas tout à coup... c'est très sectorisé, c'est très... je n'allais pas tout à coup passer à la fiction. Je n'avais vraiment pas grand-chose à montrer non plus. Ce n'est pas mes courts métrages ou mes films d'avant qui pouvaient faire quelque chose. Et puis il y avait une autre chose... Donc on aurait pu continuer, on nous a fait des propositions de traiter d'autres choses, on nous a fait des propositions d'aller traiter d'autres matières, la guérilla en Amérique du Sud, etc. On a d'ailleurs traité, à un moment donné, on était... je me souviens en 1973, on était parti avec un mandat d'aller filmer le retrait des Américains, pas à Saïgon, mais à

Hanoï. Bon, on n'est pas arrivé à Hanoï, à la fin on s'est arrêté au... Enfin voilà, on était... disons, on aurait pu très bien continuer à faire du documentaire en 16 mm, ça fonctionnait, mais moi j'avais envie de refaire de la fiction d'une part, et d'autre part est venue la décision que je ne voulais pas rester aux Etats-Unis. C'est-à-dire qu'en fait, je ne voulais pas finir ma vie aux Etats-Unis. Il y avait des choses dans la société américaine que je n'acceptais pas. (Et ici) une forme sociale, une forme culturelle, un esprit, une culture européenne, les langues, la tradition à laquelle je me sentais quand même attaché. Et je n'avais pas envie de finir ma vie aux Etats-Unis. Donc je suis revenu ici.

15. Diffusion du cinéma suisse aux Etats-Unis

L. G. *Avant qu'on ne revienne en Suisse, je profite que vous ayez passé les années 1970 aux Etats-Unis pour savoir si le cinéma suisse a eu un petit écho, là-bas, puisqu'on sait par exemple que Jonas, le film d'Alain Tanner, a été dans les salles américaines en 1975*¹¹...

Ah ben oui, parlons de ça parce que c'est tout à fait bien de parler des Etats-Unis par rapport à la Suisse, c'est très intéressant. Ecoutez, ce qu'il faut considérer, c'est que... Moi, je me souviens très bien qu'une fois, je suis arrivé à Los Angeles, ça devait être en 1972, hop, il y avait une page sur Alain Tanner dans le *LA Times*, donc c'était tout à coup événementiel, événementiel ! Mais ce qu'il faut considérer aux Etats-Unis, c'est qu'il y a une grande différence entre le cinéma industriel américain... parce que c'est un cinéma industriel et commercial, il n'y a pas de subsides, il n'y a pas de cinéma soutenu... bon, par les universités ou certaines choses, mais on n'a pas du tout le même système. Il y a la grande distribution et la distribution des films d'art. Donc je vais vous citer deux exemples qui sont assez... par rapport à la Suisse, qui sont assez, disons, symboliques. Les films de Tanner qui sont sortis aux Etats-Unis, plus que les films de Michel Soutter ou de Claude Goretta d'ailleurs – je pense que *La dentelière* est sorti aux Etats-Unis... mais disons, Tanner avaient eu, avec *Charles mort ou vif*, ensuite son Prix à Cannes, quand même, plus peut-être d'impact sur les Etats-Unis. L'autre Suisse qui sortait là-bas, c'était Jean-Luc Godard évidemment. Ils sont sortis dans ce qu'on appelle des distributions de « art theaters », donc ça veut dire trois ou quatre copies dans trois ou quatre villes américaines. Or, si on prend un autre Suisse, je prends Dominique Othenin-Girard, qui tout à coup a eu des ambitions d'arriver, aux Etats-Unis, à faire les cinémas américains – il y a d'autres Suisses qui y sont arrivés, comme Marc Forster par exemple qui réalise de grands films –, eh bien Dominique Othenin-Girard, qui est un cinéaste d'une génération suivante mais originaire des Brenets, comme de nombreux cinéastes... il y a quand même pas mal de cinéastes neuchâtelois à la fin [on rit]... Il était là, c'était en 1988, après *Gemini*, quand je suis allé monter le film là-bas, il était aux Etats-Unis, et il tournait *Halloween* numéro 11, je crois que c'était : chaque année au mois de novembre, enfin pour novembre, ils sortaient un film d'horreur qui s'appelait *Halloween*. Donc ils en étaient à la onzième édition et ça fonctionnait toujours. Alors le budget de ce film était de 10 millions de dollars : 3 millions pour la production et 7 millions (!) pour la distribution. Donc lui, au lieu de sortir avec quatre copies son petit *Halloween* qu'il avait tourné, il est sorti avec 1'500 copies aux Etats-Unis, donc vous voyez la différence, ce que signifie une sortie américaine ! Moi c'est ce que j'ai toujours ambitionné, une sortie américaine. Je n'y suis jamais arrivé. Enfin, je suis arrivé à des petites distributions mais je ne suis jamais arrivé à me faire prendre par un studio et avoir ensuite une distribution globale qui lance le film ensuite mondialement et voilà, c'est terminé. Donc on prend des Suisses qui sont connus aux Etats-Unis pour... dans le cinéma, ben voilà, Dominique Othenin-Girard a réussi une distribution américaine, qui d'ailleurs n'a pas vraiment réussi parce que le principe est que... le premier week-end, ça marche, mais (il faut) voir si on tient le deuxième week-end, et puis le deuxième week-end ça s'était déjà essoufflé, et de toute manière, un film comme ça se rembourse en vidéo, en télévision

¹¹ *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* est sorti aux Etats-Unis en 1976 où il a fait plus d'un million d'entrées. Voir : *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, tome 1, pp. 229 et ss.

etc. C'est une entreprise purement commerciale là, en l'occurrence. Donc il y a une grande différence entre une distribution globale et une distribution « art film », aux Etats-Unis : « art film », ils disent ça très... voilà. Donc tous les films européens sont diffusés sous forme d'« art film ». Et lorsque ça fonctionne bien, eh bien ils les refont. Pour la simple raison qu'en fait, pourquoi est-ce qu'on donnerait l'argent aux productions étrangères alors qu'on le fait mieux là-bas ? Donc il y a cet esprit-là, aux Etats-Unis. Très clair et net. Récemment je crois que c'est Sean Penn qui a refait ce film dont je vous parlais au début de l'interview, qui s'appelle *Ça s'est passé en plein jour* sur une histoire de Friedrich Dürrenmatt à Zurich...

L. G. La promesse, *oui*.

Ça a été refait par Sean Penn au Etats-Unis récemment. Les bonnes idées, ils les reprennent toujours. Donc je veux dire, les films européens aux Etats-Unis en général, ils passent sur des petites diffusions et c'est là-dessus que tous ceux qui ont essayé de faire des films un peu d'envergure internationale se sont achoppés. Qu'on prenne¹² Robert Boner avec *Max et les autres* (*Max & Co*), qu'on prenne (Georges)-Alain Vuille avec son *Tai-Pan*, qu'on prenne ici Francis von Buren avec *Chronique d'une mort annoncée*, qu'on prenne Jacques Sandoz avec *(In the) Eye of the Snake* ou *Gemini (the Twin Stars)*...

L. G. *Pour vous, c'est une question de distribution qui...*

On s'est toujours buté au fait qu'on était quand même des producteurs indépendants, européens, et il faut bien dire que, malgré tout, si on veut une distribution américaine, on réinvestit le prix de la production dans la distribution. Donc je veux dire, quand j'ai produit *Gemini* avec 7 millions de francs pour une sortie américaine avec 1'000 copies, ça coûte 7 millions de francs, ou *Eye of the Snake* avec 10 millions, c'est la même chose.

L. G. *Est-ce que le marché européen ne suffit pas ?*

Oui, mais disons, malgré tout, quand je prends ces exemples que je viens de citer, c'est tous des exemples de films qui avaient l'ambition de faire une sortie américaine. Il faut dire que malgré tout, aux Etats-Unis, sur l'ensemble des films produits, même par l'establishment, par les studios, il n'y a qu'un quart qui va en distribution en salles. La plupart finissent en DVD, en télévision. Donc il y a quand même un test qui se fait et puis voilà, c'est la loi du marché, point fini.

16. Visage du cinéma suisse, et analyse de la situation en matière de production et de diffusion entre 1980 et la fin des années 1990

Qu'est-ce qui fait vraiment la réputation d'un cinéma ? C'est justement ces œuvres qui vous marquent. Aujourd'hui, vous voyez, même des œuvres comme celles d'Alain Tanner ou de Claude Goretta, elles sont restées assez intellectuelles et fermées. Donc on n'a pas beaucoup de films suisses qui aient vraiment une stature de grand cinéma. Et je dois dire que les miens, c'est la même chose. Je ne veux pas du tout me mettre dans une autre catégorie bien que j'aie fait d'autres tentatives que les habituels du cinéma suisse. Alors on va quand même sortir de ça quelques exemples disons marquants de ces dernières années, et exceptionnels... Je dirais, bon, simplement pour le succès de l'identité suisse et le succès d'identification avec la population, il faut quand même mentionner *Les Faiseurs de Suisses* de Rolf Lyssy, parce que je pense quand même que l'objectif d'un film, c'est d'atteindre le public et de réussir. Donc d'arriver à un million de spectateurs ou presque, avec un film qui, pour moi, a une réelle identité suisse, oui ! Et sur la Suisse

¹² Noms des producteurs de ces films

romande, évidemment *Les petites fugues*, parce que *Les petites fugues*, non seulement est une œuvre réussie, mais c'est une œuvre suisse qui a une réelle identité suisse. Vous voyez ce que je veux dire ? Et qui réussit à être universel. Les deux autres exemples que je vais citer, c'est évidemment Fredi M. Murer parce que c'est pour moi le plus grand cinéaste suisse de ces récentes cinquante années ou quarante années. Ses films, que ce soit *Höhenfeuer* qui est un chef-d'œuvre, ou bien que ce soient même les deux derniers qu'il a fait...

L. G. Vitus *et puis...*

Voilà *Vitus*, et puis il y avait... le précédent¹³ c'était quoi ? Enfin, voilà, même *Grauzone*, enfin, tous les films de Murer ont une personnalité. C'est une patte de cinéaste, c'est un réel cinéaste qui, avec des films qui ont une identité suisse très marquée, arrive à faire des films qui atteignent le monde entier. Je mentionnerais encore Daniel Schmid. Je pense que Daniel Schmid aussi avait cette force et cette qualité. Donc si on me demandait de citer, disons, les plus grands cinéastes suisses de ces dernières années, je citerais Yves Yersin, avec un commentaire ensuite sur ce qu'il est devenu, parce qu'alors s'il y a vraiment une carrière gaspillée, c'est bien la sienne, il faudrait comprendre pourquoi. Franchement, pourquoi est-ce que Yersin n'a pas continué à faire des films ? Ça c'est inexplicable et inexcusable, à mon avis. Non, je trouve ça inexcusable. Quand on a du talent, on l'utilise et on continue. Murer, Schmid, et Godard. En tout cas le Godard des débuts, parce Jean-Luc Godard, c'est une personne aussi qui a marqué. Et puis il y a les sept-huit premiers films de Godard qui restent des chefs-d'œuvre du cinéma suisse... du cinéma international, mais disons, c'est quand même... Oui, non, c'est quand même un Suisse. Si on prend Paris, par exemple, et qu'on regarde les Suisses à Paris : quels sont les cinéastes suisses qui ont marqué Paris ? Bon, il y a Jean-Luc Godard et puis bon, Goretta, Michel Soutter, Tanner, qui ont fait quelque chose, et c'est tout, au niveau des réalisateurs. Par contre, on constatera qu'au niveau des comédiens suisses, on en a beaucoup, en France : alors (Jean-)François Balmer, bon Marthe Keller on en a déjà parlé (hors-caméra), Vincent Perez, Antoine Basler, Irène Jacob, Anne Richard, (Jean-)François Balmer on l'a déjà dit, Jean-Luc Bideau... Voilà, j'entends, tout à coup... c'est un peu équivalent, les comédiens ou les réalisateurs. Donc quand même, il faut dire que dans ces dernières années, on a un cinéma suisse pauvre, et un cinéma romand pauvre. Au niveau... si on le compare par exemple au cinéma belge qui est équivalent en grandeur, il y a quand même les frères Dardenne, *Ça s'est passé près de chez vous*, *Toto le héros*, enfin, un certain nombre de films belges qui sont arrivés à l'universel. Citez-moi beaucoup de films romands qui soient arrivés à l'universel dans ces 30 dernières années ! Moi je n'en connais pas beaucoup. Donc on doit quand même se poser la question de cette identité. Je dirais quand même... je vais faire une analyse à ce propos : je pense qu'il y a eu un vice de forme qui existe à deux niveaux. Premièrement, les institutions qui ont été établies au début des années 1970 étaient des institutions qui, jusqu'en l'an 2000, je pense, ou à la fin des années 1990, ne poussaient pas du tout les producteurs à diffuser leurs films. Donc on faisait un cinéma subventionné, payé par Berne, payé par la télévision, et après par deux-trois autres organismes, on couvrait le budget avec ça, et il n'y avait pas un centime pour la distribution et pas un effort pour que ces films dépassent ce cadre-là. Et je crois que ça, ça a été une chose globale et générale en Suisse romande. Qu'on prenne CAB, qu'on prenne Caravane, qu'on prenne même Ciné Manufacture, qu'on prenne Jean-Marc Henchoz (JMH), qu'on prenne la plupart des maisons de productions en Suisse romande et en grande partie en Suisse allemande – quoiqu'en Suisse allemande on a quand même deux maisons à mon avis qui sont des réels producteurs de cinéma, il y a Ruth Waldburger et Marcel Höhn. Ruth Waldburger et Marcel Höhn sont des producteurs qui ont quand même une plus grande... à mon avis... Mais disons, on avait développé un système pervers qui tuait le cinéma suisse dans l'œuf. Pourquoi ? Parce que ça poussait à faire des films bons marché avec ce qu'on avait pour vivre. On sait qu'on a ça de subvention, ça de la télévision, on fait son petit film et puis voilà. On le passe à Soleure, à la télévision, à Locarno éventuellement, et il est

¹³ *Downtown Switzerland*

en boîte. Et ça, ça a été le cas, je dirais, de 90% de la production romande entre 1970 et... je ne veux pas m'exprimer après l'an 2000 parce que là, j'ai un petit peu décollé et je ne connais plus tellement, mais ça a été le cas de la plupart des films. Une autre raison de cette discrétion du cinéma romand en tout cas, et suisse allemand c'est à peu près la même chose, un petit peu différent quand même, c'est la télévision. La télévision a eu un effet néfaste sur les productions indépendantes. Pourquoi ? Parce que lorsque vous montez une production, vous devez « avoir » la Confédération et la télévision. Si vous n'avez pas les deux, vous ne la montez pas, ou alors vraiment de manière tellement boiteuse que ça ne vaut pas la peine de le faire. Bon quand vous êtes à la Confédération, vous avez une commission quand même, j'entends, vous voyez des gens, on discute, etc. A la télévision, non. Vous avez une personne qui est un petit roitelet, le chef des programmes – et celui qu'on a « subit » pendant 20 ans, en l'occurrence Philippe Berthet, a été vraiment pour moi un personnage néfaste pour le cinéma romand –, un petit roitelet qui prend toutes les décisions. Vous montez une coproduction avec la Télé romande : premièrement vous devez vous arrangez avec Berthet en l'occurrence – aujourd'hui ce n'est plus lui puisque c'est Alberto Chollet avec qui j'ai une très bonne relation, mais de toute manière, je ne sais pas du tout ce qu'il fait, je ne veux pas du tout juger son boulot. Mais disons, jusqu'au début des années 1980, c'était Raymond Vouillamoz, ça allait encore, là, on a une personne assez éclairée, je veux dire, on a une personne... on a un réalisateur, on a une personne qui était assez ouverte, bien que quand même assez politique d'un autre côté. Mais je pense que l'ère Berthet a été assez néfaste pour l'éclosion d'un cinéma suisse créatif et original. J'irais même plus loin parce que la décision de cette seule personne est énorme. Elle ne réside pas seulement dans le fait de coproduire le film ou pas. Elle réside dans le fait ensuite (de savoir si) on va appuyer ce film ou pas. Appuyer, ça veut dire : est-ce qu'on va le passer ? Bien le passer ? Le soutenir ? Le diffuser ? Faire de la promotion ? Le rediffuser ? Ce sont des choses qui, aux producteurs et aux auteurs, rapportent des droits d'auteur, rapportent une part Succès passage antenne, et permettent de continuer. Donc en fait nous avons, dans un mécanisme assez ouvert de commission, Berne, etc., un point, là, un personnage qui a toute décision de manière occulte au sein de la télévision, qui est pourtant un organisme public et qui est financé par le public, et là, moi je trouve que c'est un point noir du système épouvantable.

17. Retour en Europe dans les années 1980

Je vais continuer là-dessus mais je dois peut-être un petit peu résumer ce qui s'est passé après les Etats-Unis et parler de cette période-là, un tout petit peu, assez rapidement, même si on dépasse les années 1970 qui nous intéressent, pour essayer de montrer deux-trois exemples par rapport à ça. Alors effectivement, on s'est trouvé dans les années 1970 et dans les années 1980 avec une production du cinéma en Suisse romande qui dépendait exclusivement de l'entente d'un certain nombre de producteurs avec la direction des programmes de la TSR. Puisque vous avez besoin de cette manière finale, que vous ne montez pas de coproduction française sans la TSR, que vous ne montez pas de film sans la TSR, donc on avait une personne qui monopolisait toute décision sur le cinéma romand et qui n'avait aucune envie, aucune intention de faire un cinéma ambitieux. Donc tout à coup, il n'y a plus eu de projets ambitieux. Il y a des gens qui ont eu des projets. Moi, quand je me suis remis à la production à Genève à la fin des années 1980, il y a plein de gens qui sont venus vers moi avec des projets intéressants et ambitieux. Et je pense qu'on a étouffé, en fait, l'expression du cinéma en Suisse romande durant ces dernières années. Peut-être que ça changera aujourd'hui, mais on l'a étouffé, alors que dans d'autres pays ce n'était pas le cas. Je continue à parler de la Belgique en même temps. La Belgique, c'est la même dimension, la même population et les mêmes moyens, mais j'entends, beaucoup plus de résultats. Des films à Cannes, des films qui sortent à Paris, etc. Citez-moi le nombre de fictions romandes qui sont sorties à Paris depuis 1980 ! Peuh, on les comptera sur les doigts d'une main. Bon. Lorsque je suis revenu des Etats-Unis, je me suis installé un moment au Tessin, j'avais envie de... disons, à la campagne, j'avais envie de prendre un moment sabbatique. On s'est marié, on a fait des enfants, moi aussi... Je me suis remis

dans le pied en allant faire de la photographie à Saint-Moritz, et après j'ai abouti à Genève, en 1981, en montant une boîte de photo/vidéo au Grand Casino, enfin il fallait redémarrer à zéro. Mais très vite, à côté d'être commerçant et de vendre des cassettes vidéo en anglais et en arabe aux Arabes, ce qui nous rapportait beaucoup d'argent au début des années 1980, je me suis remis à des tournages. J'ai tourné pour Adnan Khashoggi un tournage sur une pièce de théâtre au Rosey, je suis allé tourner un film sur Lamborghini, etc., enfin, je me suis remis un petit peu au cinéma. Et en 1982, j'ai eu une proposition, c'était l'époque où il y avait des familles françaises qui venaient pour des raisons fiscales, avec l'arrivée de Mitterand au pouvoir, s'installer à Genève. J'ai eu une proposition d'une famille fortunée de produire et de réaliser une série sur le livre ancien de langue française. Donc une série vraiment disons éducative. Ce que j'ai fait. Donc j'ai laissé ma boutique à mon partenaire et puis j'ai fait une période où j'ai produit douze films en français et en anglais sur le livre ancien de langue française, qui auraient pu être diffusés par la TSR, qui n'ont pas été diffusés, bon, ça a été leur choix mais ce n'était pas grave, de toute manière on était bien financé, et c'était aussi plutôt dirigé sur les universités. On a sorti ces films en français et en anglais, voilà.

L. G. *Des films didactiques ?*

Oui, des films didactiques, des films éducatifs sur différents thèmes en relation avec la mise en valeur, si vous voulez, de ce patrimoine étonnant et secret du livre ancien de langue française dont cette dame était collectionneuse.

18. *Gemini, the Twin Stars*

Mais j'avais évidemment l'ambition à ce moment-là de repartir dans la production et la réalisation et j'ai préparé pendant cette période-là un gros projet de film qui s'appelait *Les Gémeaux : Gemini the Twin Stars*, voilà, c'était mon idée, je voulais faire une espèce de relation entre les Etats-Unis et la Suisse traditionnelle. J'ai même... je me suis arrangé pour tourner deux-trois sujets dans le cadre du livre ancien de langue française, sur les traditions appenzelloises parce que je trouvais que c'était très bien d'aller tourner là-bas, à Appenzell. Et puis en 1985, j'ai proposé à cette famille fortunée, qui investissait dans beaucoup de choses comme les sous-marins de plaisance, ou les croisières en hélicoptère, la Formule 1, enfin voilà, il y avait quand même pas mal d'argent qui tournait dans les années 1980, j'ai dit au fils de cette dame : « Ecoutez... Ecoutez » – on s'est toujours vousoyé – « est-ce que vous seriez d'accord d'essayer de lancer une production de cinéma ? » On se trouvait dans les années 1980, c'est quand même une période où il y avait beaucoup d'argent qui tournait, beaucoup de choses qui se faisaient, ça l'a intéressé, donc est parti avec un mandat où j'avais, disons, dès le départ, le droit de produire deux films. Et on a produit, j'ai produit à ce moment-là, deux films qui sont probablement les plus gros budgets du cinéma romand dans le cadre vraiment de production de fiction, ici : *Gemini, the Twin Stars*... Dans votre préliminaire, vous m'avez demandé pourquoi on n'est pas allé à Berne. Je vous explique pourquoi on n'est pas allé à Berne. On tournait en anglais. Et à Berne... Berne ne soutenait pas les films en anglais.

L. G. *C'était une barrière ?*

Voilà, c'était une barrière. Je me souvenais plus pourquoi on n'était pas allé à Berne avec *Gemini* et *Eye of the Snake*.

L. G. *Par contre, 35 mm évidemment...*

Alors 35 mm, Dolby stéréo, tous les moyens, je veux dire. Post production aux Etats-Unis. Un certain casting...

L. G. *C'est vous qui réalisez ?*

Oui, alors *Gemini*, c'était mon film vraiment de A à Z. Je l'avais pensé, etc. Donc production, réalisation, tournage à New York, Genève, Appenzell, Saint-Moritz et la Grèce, et là, je faisais marcher le cinéma suisse. C'est-à-dire qu'à Genève, j'avais une production exécutive, c'était Strada Films, j'engageais les techniciens, je prenais des assistants, des stagiaires. On faisait du grand cinéma, avec une espèce d'histoire symbolique entre un garçon américain et un Appenzellois, enfin, entre la notion américaine, etc., qui finissait dans la Grèce mythologique. Un film absolument formidable qui est à tous niveaux réussi, à mon avis. Donc qui a été un succès, une super production très bien organisée. Mon ambition était... Donc le film est sorti en salles, en Suisse, toute la Suisse, avec des résultats corrects mais disons, là aussi, on aurait peut-être un autre débat sur l'argent qu'il aurait fallu mettre vraiment... Les Américains mettent beaucoup d'argent dans la promotion d'un film et nous, on a de la peine à le faire évidemment. Quand un film vient ici des Etats-Unis, ils ont des budgets de sortie en salle qu'on n'a jamais vus pour un film suisse. Mais disons là, j'ai échoué à un certain niveau, c'est que j'avais l'ambition, avec ce film, d'obtenir une distribution de studios américaine, c'est-à-dire que le film soit *pick up by a studio* pour le mettre en diffusion/salles américaine, et je n'y suis pas arrivé. Bien qu'aux Etats-Unis nous ayons eu une campagne de presse dans les *teenage magazines* parce que le film est assez un film *teenager*, c'est l'histoire de jeunes gens, donc ça reste quand même un esprit assez jeune ; d'ailleurs il y a des gens qui trouvent que c'est « leur film culte », qui s'identifient mieux. Ce sont toujours des jeunes ou des vieux ados, mais il y a des gens vraiment qui m'écrivent encore aujourd'hui, ils attendent la sortie DVD, il y a tout un truc qui se fait. Donc je n'y suis pas arrivé. Bon, il y avait aussi une chose ambitieuse par rapport à ça, c'est que c'était un film bilingue suisse allemand/américain. Bien sûr, on a fait des versions allemande, française, espagnole, donc tous les moyens. Tous les moyens ! Musique originale, sortie du disque, post production en studio à Hollywood, enfin voilà, donc j'entends, à ce niveau-là, c'était un film remarquablement bien produit, malgré tout très suisse, production majoritaire suisse, une diffusion qui n'a pas été la diffusion que j'aurais attendue avec une distribution en salles globale, ça je n'y suis pas arrivé, mais par contre, malgré tout, une diffusion dans 27 pays, ou même plus. Peut-être... je pense qu'on a eu une trentaine... quarante contrats dans le monde entier avec ce film qui est sorti en télévision et en salles. Donc il s'est installé sur le marché mondial, ce qui est absolument exceptionnel pour un film suisse. Il n'y en a pas beaucoup qu'ils l'ont fait. Alors pourquoi ? Ici, même, dans le dictionnaire du cinéma¹⁴, ils disent : « ...selon les dires du producteur... », moi je vous montre les contrats... Je ne dis pas que ça a été toujours des diffusions de premières classes, mais passages dans les télévisions, pays orientaux, Amérique du sud, partout, partout. On les retrouve partout. Les cassettes de *Gemini*, où que j'aille, je suis dans un magasin, je trouve des cassettes de *Gemini*, que ce soit au Brésil, en Argentine, etc., et je trouve ça quand même assez sympathique. Et pourquoi ? Parce que malgré tout, on s'est occupé de le vendre, le film. C'est-à-dire qu'avec ce film-là et le suivant, *Eye of the Snake*, on est allé sur les marchés. On avait une société, Capital Entertainment à Zurich, ils faisaient tous les marchés ; moi-même, j'allais sur les marchés, les marchés du film où les cinéastes suisses ne vont jamais.

19. Marchés internationaux et diffusion des films suisses

Ce n'est pas à un festival de Cannes, ce n'est pas là qu'on vend les films. On vend les films à l'American Film Market à Los Angeles en février, au MIP-TV (Cannes) en avril, et à la MIFED à Milan en septembre. Il y a trois rendez-vous.

L. G. *Pourquoi ils n'y vont pas les Suisses ?*

¹⁴ Jacques Sandoz désigne l'*Histoire du cinéma suisse 1999-2000*

Ben je ne sais pas ! Parce que ce n'est pas... Bon, premièrement parce qu'il faut des films formatés pour ça, malgré tout. Donc quand j'ai fait *Gemini*, c'était formaté pour ça. C'est-à-dire que vous avez une valeur de production, vous avez... c'est du grand cinéma. Vous avez la version anglaise, parce que c'est quand même la langue principale, et d'autres versions, et des sous-titrages. Enfin il y a beaucoup de sous-titrages qui ont été faits par les gens eux-mêmes aussi, mais j'entends, si vous n'avez pas un film qui est en anglais, vous n'allez pas sur le marché international. Bon, il y a un certain marché français quand même, mais disons le marché principal, vous y allez avec une version originale anglaise, point fini – ou américaine, enfin ça doit être un film de type américain. C'est comme ça que vous vendez votre film sur ces marchés-là. Parce que... qu'est-ce qu'ils vont faire ? J'entends... dans le monde entier... voilà. Les Suisses ne pensent pas à ça, ils ne font pas des films pour ça. Justement il n'y a pas cette volonté de faire du cinéma commercial, ou du cinéma tout public, ou grand public. Il n'y a pas cette volonté-là. On se dit : « Oui, c'est la Suisse... », on s'intéresse à comment s'est passé à Zurich, à Lausanne et à Genève, et encore maintenant on ne va plus en salles, parce qu'il y a évidemment de moins en moins de films suisses qui sont diffusés en salles, à part justement ces quelques exemples intéressants comme *Vitus*, etc.

L. G. *Bon, ces toutes dernières années, il y a quand même un petit...*

Oui, alors il y a un renouveau sur la Suisse allemande avec une volonté de faire...

L. G. *Et romand aussi, quand même.*

Et romand, oui ? Oui, quand même, oui, non d'accord, d'accord. Non, mais là je parle... je ne veux pas parler vraiment du cinéma...

L. G. *...des quelques dernières années.*

...d'aujourd'hui, des dix dernières années, parce que là, je ne les connais pas vraiment. Mais c'est vrai quand même que je vois... Mais disons, si on prend depuis les années 1960 où il y avait encore les diffusions en salles qui se passaient presque automatiquement, depuis les débuts des années 1970 jusqu'à l'an 2000, ces trente années, quel est le bilan du cinéma suisse au point de vue cinéma ? C'est-à-dire sortie en salle, succès à l'extérieur, marche, etc. Après Claude Goretta, Alain Tanner et Michel Soutter. Rien. Enfin très peu de films. On faisait du petit téléfilm de télévision qui était formaté par la TSR pour passer sur FR 3 en fin de soirée parce qu'en même temps on n'arrivait pas à passer en prime time. Donc je veux dire, là, moi je trouve que c'est une période néfaste, et la responsabilité est attribuée en grande partie à la TSR et à Monsieur Philippe Berthet, entre autres, mais disons la TSR est quand même responsable de cet état de fait. Quand je suis sorti avec *Gemini* – moi, j'ai toujours très bien passé en télévision –, la coproduction était avec la TSR, on est sorti à la TSR, je me souviens très bien, c'était en 1988, 1987, peut-être 1988. Les films étaient diffusés le dimanche soir, c'était une série qui commençait l'été, des films suisses, pendant x semaines, qui passaient le dimanche soir. Donc à une bonne heure d'écoute, je ne sais plus, 20h30 le dimanche soir. Tous les autres films n'ont pas dépassé 12% de part de marché, je ne sais pas s'il faut que j'explique ce que c'est la part de marché – tout le monde la comprendra. Et *Gemini* a fait 28%. Et ça a été mon pire score à la télévision, 28% avec *Gemini*. Donc j'ai quand même réussi à faire, dans les années 1980, des films qui ont une certaine identité, qui sont des films commerciaux, grands, ouverts, suisses. Donc d'une certaine manière, démontrer que si on avait des financements, on arrivait à faire des films qui ont quand même leurs racines dans ce pays-ci, qui utilisent quand même en grande partie la technique – je ne dis pas que tous les techniciens étaient suisses mais quand même beaucoup –, à faire du cinéma commercial et ouvert. Pour cette époque. C'est vrai qu'il y a quand même maintenant probablement beaucoup plus de films qui vont dans ce sens-là. Il y a aussi des mesures beaucoup plus... comme vous voyez, depuis l'an 2000 le soutien à la diffusion,

le Succès passage antenne, Succès cinéma, le cinéma Award, etc. On prend enfin avec... peut-être avec Nicolas Bideau à Berne, peut-être que c'est ça qui a déclenché un petit peu... enfin, je ne sais pas exactement, je ne veux pas parler de cette période-là, je ne la connais pas vraiment. Mais *Gemini* était un film personnel, qui a été pour moi tout à fait réussi, bien diffusé, qui a réussi sa carrière, qui est passé trois fois à la TSR, une fois ou deux fois ou disons même dix fois à Télécinéromandie qui était à l'époque une espèce de système de diffusion. Donc tout a bien fonctionné, je n'ai eu à me plaindre de rien du tout.

20. *In the Eye of the Snake*. Exemple du pouvoir décisionnel de la Télévision

Ensuite, j'ai lancé un projet qui est probablement – bon, je ne dis pas, il y a peut-être eu *Max et les Autres* (*Max & Co*) de Robert Boner (producteur) qui a certainement coûté plus cher, mais enfin –, qui est aussi une des plus grosses productions du cinéma romand de ces 50 dernières années : *In the Eye of The Snake*. Alors bon, vous me direz, c'est vraiment dans une certaine mesure puisque son producteur est romand et qu'en l'occurrence, sur ce film qui était mon film, qui est un film de producteur plutôt que de réalisateur, comme j'avais de l'argent américain et puis... ils ont exigé une *accomplished guarantee* (garantie de bonne fin) et puis après ils m'ont dit : « Bon, Jacques, c'est quand même un petit peu... on veut un réalisateur américain. » Donc j'étais obligé de prendre un réalisateur américain. J'ai dû... c'était mon projet, mon idée, mon sujet, on tournait en Afrique, on tournait à Genève...

L. G. *L'argent américain, ça venait de contacts que vous aviez eus par avant ?*

Oui, alors bien sûr, tout ce que j'ai eu, c'était... Mais là, en l'occurrence c'était des droits de diffusion TV et vidéo pour les Etats-Unis que j'avais pré-vendus. Il y avait des préachats si vous voulez, il y avait un préachat pour ce film aux Etats-Unis...

L. G. *Ils vous faisaient confiance suite à Gemini ?*

C'est ça. Ils me faisaient confiance parce que... et puis le projet était concret. D'autre part, sur *Eye of the Snake*, j'avais réuni un casting, j'avais Malcolm McDowell, l'acteur d'*Orange Mécanique*, Philippe Léotard, Sydney Penny, la petite actrice des *Oiseaux se cachent pour mourir* et de *Pale Rider*, Lois Chiles, j'avais Jean Rougerie, j'avais l'extraordinaire Howard Vernon, vieil acteur suisse. Là, voilà, Howard Vernon, un autre exemple de Suisse qui a tourné 180 films dans sa carrière d'acteur à Paris, qui est le fils d'un hôtelier valaisan. Howard Vernon, une légende du cinéma ! Bon, il a fait beaucoup de films d'horreur, il a fait beaucoup d'officiers allemands, mais enfin, il a fait le rôle principal aussi du *Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville. Enfin je veux dire, il y a quand même des Suisses qui se sont exportés et qui ont fait carrière internationale dans le cinéma, ce n'est pas impossible. Ce n'est pas du tout impossible. Non mais j'avais un superbe casting, et là, c'était mon idée, je voulais tourner un film – il y avait *L'ours* qui était sorti –, je voulais tourner un film en relation avec les serpents. Le vivarium de Lausanne m'a amené au Burundi. Donc on est parti là-bas, on a fait un film purement commercial avec une excellente équipe internationale, tourné en anglais, tourné au Burundi et à Genève. *Spécial Cinéma* est venu là-bas. On a fait *Spécial Cinéma* pendant le tournage, enfin, ça s'est très bien passé. La Télévision a investi 400'000 francs mais on les a réinvestis parce qu'on a tourné en studio, dans le grand studio de la Télévision romande, donc je veux dire, on a un film où la coproduction avec la TSR, en tout cas de ma part, a été complètement assumée. Eh bien figurez-vous que ce film-là, quand... Il est sorti en salles en Suisse, alors là, de nouveau, pour la deuxième fois, je ne suis pas arrivé à faire acheter ce film par un studio. Ils trouvaient que c'était un bon film mais pas suffisamment pour qu'on investisse sur une distribution mondiale. Et ça a peut-être tenu... les limites du film viennent quand même du réalisateur. C'est-à-dire que le réalisateur... moi je voulais prendre Dominique

Othenin-Girard puisqu'il était à Los Angeles et donc qu'il serait accepté par les Américains, mais il avait un contrat avec la Paramount qu'il n'a d'ailleurs jamais fait, je crois, donc il n'a pas pris ce... il m'a conseillé quelqu'un que j'ai accepté un petit peu trop légèrement et qui s'est révélé une personne qui, caractériellement, ne s'est pas entendu avec l'équipe. Tout le monde était contre lui pendant le tournage. A tel point qu'après le tournage africain, les gens me disaient : « Mais Jacques, pourquoi est-ce que tu ne reprends pas toi-même ? » Mais il y avait un problème, c'est que j'avais un contrat avec un réalisateur de l'American Guild of the directors, que d'autre part l'*accomplished bond*... l'*accomplished bond*, c'était quelqu'un qui est sur le tournage... parce que vous prenez une assurance, une garantie de bonne fin. Vous payez. Si le film ne se produit pas au rythme où il doit se produire, ils ont le pouvoir de vous vider du tournage et de reprendre le tournage pour livrer. Si vous voulez, si vous avez un préachat américain pour des droits télévision ou vidéo, en l'occurrence c'est ce que c'était, ils exigent une garantie de livraison, une assurance. Alors très peu de films romands de petite grandeur le font, ça, évidemment on ne le fait pas. On a l'argent, on se débrouille, quoi. Mais pour un film américain, ça se fait. Donc l'expert de l'*accomplished bond* était en permanence sur le tournage juste pour savoir si on produisait, si les rushes arrivaient et si tout se passait bien : « Non, nous, on n'a pas de problème... » Effectivement j'ai toujours été très correct sur le plan de la production et du fonctionnement. Donc je ne pouvais pas changer de réalisateur. Et je pense qu'effectivement, ce film – vous l'avez vu vous-même, c'est un film bien foutu mais ce n'est pas un film exceptionnel –, je pense qu'il aurait pu aller plus loin si je l'avais réalisé par exemple. Donc là, bon, voilà, mais disons, c'est le cinéma, c'est comme ça. Mais c'était une expérience tout à fait réussie et ça m'a mis le pied au Burundi. Alors je vais vite finir parce qu'on arrive assez rapidement à la fin des années 1980 et j'ai deux-trois remarques à faire à ce propos. Justement une remarque de nouveau de mécontentement par rapport à la TSR : ce film sort à *Spécial Cinéma*, il fait 34% de part du marché, donc il fait un succès de télé exceptionnel, parmi les meilleurs scores de la Télé romande. Il est repassé le vendredi matin à 9h la même semaine, et plus jamais. Et la Télévision a payé 400'000 francs que j'ai réinvestis dans leurs studios, ils ont les droits pour 16 ans sur les trois antennes ; c'est un film qui passe dans toutes les télévisions d'Europe, c'est un film qui est acheté par une télévision allemande pour faire la version allemande, la télé zurichoise a les droits de diffuser ce film sans que ça leur coûte un sou, et moi ça me rapporte quelque chose pour produire mon prochain film sur les droits d'auteur : pourquoi est-ce que ces connards n'ont jamais diffusé ce film ? Pourquoi ?! Quelle est la raison ? Je veux dire, c'est scandaleux ! C'est du gaspillage, simplement, des fonds publics. Moi si j'étais les Suisses, en entendant une histoire comme ça, j'arrêteraient de payer ma truc (redevance). Un film est sollicité par le public et on l'enterre. Alors ça, moi, ces magouilles de télévision, ça a été la pire chose de ma carrière, personnellement. Les magouilles de la TSR vis-à-vis de producteurs indépendants. Parce que moi j'ai toujours été correct avec eux. Là, en l'occurrence l'argent a été réinvesti chez eux, ça s'est très bien passé, je n'ai jamais eu de problèmes avec les techniciens, je n'ai jamais eu de problèmes avec les infrastructures... mais avec la direction et les méthodes employées au sein de la direction des programmes ou de décisionnaires à ce niveau-là... pourquoi est-ce qu'un coproducteur n'aurait pas un droit de discussion comme avec n'importe quel partenaire commercial ? Quand même ! L'investissement qui était fait par nous était beaucoup plus important que l'investissement qu'ils ont fait. Alors pourquoi tout à coup il y a cette espèce de jeu où on choisit ses propres productions pour les soutenir et puis que les autres, on les... Pourquoi ?

L. G. *Vous n'avez pas d'explication ?*

Non. Si ce n'est la bêtise ou la jalousie ou... pff, magouilles, quoi ! Magouilles. Mais ça, moi je trouve scandaleux parce que c'est une télévision publique. Que des gens puissent avoir un tel pouvoir de décision sur le sort et la vie d'une production.

21. Jacques Sandoz SA : *Le Cavalier de paille* et l'aventure des films tchèques

Voulez-vous que je vous raconte une autre histoire croustillante par rapport à la Télévision romande ? Je suis à Genève. C'est clair que quand vous êtes producteur en Suisse romande, vous avez besoin d'un bon coproducteur français. Bon, moi quand j'avais lancé ces deux premiers films (*Gemini, the Twin Stars* et *In the Eye of the Snake*), c'était plutôt vers les Américains que je me tournais, pas tellement vers la France, donc je n'avais pas vraiment de coproducteur français. Mais je cherchais un coproducteur français parce que j'avais des projets à faire en coproduction française, dont un très beau projet qui s'appelait *Le Cavalier de paille* sur un roman de Monique Saint-Hélier, avec Marcel Schüpbach (réalisation). Donc lorsqu'Alain Bloch, qui était à cette époque directeur des programmes à la TSR – il l'a été assez peu de temps, ensuite il a été à... il avait remplacé Raymond Vouillamoz à FR 3 et ensuite il a été dans une boîte de production à Paris, il est décédé maintenant. Mais enfin, Alain Bloch, directeur des programmes à la TSR, ou dans une position équivalente, vient dans mon bureau de la rue de Micheli-du-Crest¹⁵ un jour et me dit : « Ah Jacques, j'ai une opportunité formidable ! Voilà, j'ai les droits d'un roman de Frédéric Dard que Jean-Louis Livi... » – Jean-Louis Livi c'est le patron d'Artmedia, c'est un des plus grands producteurs de Paris. Je lui dis : « Une coproduction avec Jean-Louis Livi ? Bien sûr, je suis partant. » Je monte dans son bureau, au-dessus d'Artmedia à Paris, il me présente Gérard Depardieu qui se trouvait là par hasard, on s'installe avec Jean-Louis Livi, on s'entend comme des larrons en foire, « très bien, on va tourner en partie à Genève. Ce sera avec Richard Bohringer, avec Caroline Silhol... », qui est la femme d'ailleurs de Jean-Louis Livi. On commande un scénariste français de premier plan pour écrire le scénario qu'on va payer chacun sa part. Donc moi j'investis 100'000 francs ou je ne sais quoi, à peu près, dans ce projet. Tout va bien, j'ai établi ce que je voulais faire : avoir une relation avec un producteur français parisien, etc. On écrit ce scénario. Tout à coup, un jour, un mois plus tard, on devait tourner deux-trois mois plus tard, Jean-Louis Livi me téléphone, affolé, il me dit : « Ecoute, Alain Bloch n'a pas les droits de ce roman ! » Donc le directeur des programmes de la TSR vient vers moi, me dit : « J'ai les droits d'un roman », il me laisse aller, il m'introduit avec un coproducteur français, j'investis 100'000 balles dans ça, j'établis en même temps mon avenir avec un coproducteur français, et cet imbécile fabulait ! Il n'avait pas les droits de ce livre. Il nous avait trompés, lui et moi.

L. G. *Mais pourquoi ?*

Pff ! Mégalomanie ! Folie ! Des gens, tout à coup, des petits roitelets qui se prennent pour je ne sais pas quoi. Epouvantable ! Donc j'entends, ce genre de relations-là, moi je... je veux dire, c'est en partie ça qui m'a dégoûté de la production.

L. G. *Ce n'était peut-être juste pas très clair, je ne sais pas si ça a été dit, mais à partir de votre retour en Suisse, en tout cas à partir du milieu des années 1980, vous aviez une structure de production basée à Genève, c'est juste ?*

Oui, c'est ça. C'est-à-dire qu'après avoir été directeur de *Libraprim*, cette société qui s'occupait des livres anciens, je me suis établi « Jacques Sandoz Films Production SA » et « Jacques Sandoz SA » à Genève. Et on a lancé divers projets, mais principalement produit trois longs métrages et développé un certain nombre d'autres projets. Entre autres, il y a une chose assez drôle qui s'est passée en 1980, qui vaut peut-être la peine d'être mentionnée, c'est que tout à coup, à la chute du mur de Berlin, un jour, je rencontre... comment s'appelle-t-il, le Chaux-de-Fonnier qui était...

L. G. *Jean-Pierre Brossard ?*

¹⁵ Jacques Sandoz Film Productions SA, à Genève

Voilà, Jean-Pierre Brossard. Je rencontre Jean-Pierre Brossard, je ne sais plus, à Locarno ou à Genève qui me dit : « Ecoute, toi qui t'es intéressé au film du Printemps tchèque, Printemps de Prague, maintenant que le mur de Berlin est tombé, il y a des droits francophones disponibles sur des films qui ont été tournés juste avant que les Russes n'arrivent, mais jamais diffusés. » Donc j'ai acheté ces droits francophones. Il y avait un film qui s'appelait *La promesse*, il y avait des films de Jiri Menzel, enfin voilà, il y avait dix films dont j'ai acheté les droits francophones pour une certaine somme. Ça a été une affaire formidable, je les ai tout de suite revendus à un distributeur français pour sorties en salle à Paris. Un film était sélectionné (au Festival de) Berlin. J'avais un autre film sélectionné en compétition à Cannes. Donc réalisés, si vous voulez, en 1967-1968, avant que les Russes n'arrivent. Mais comme ils étaient sortis à ce moment-là (après la chute du mur), pof ! Ils étaient dans les festivals. C'était vraiment une espèce de truc, comme ça, juste une petite anecdote qui m'a remis en relation avec mon copain Jiri Janousek qui sortait de son histoire, parce que lui, il était chef sous les Russes, donc il arrivait à la fin de sa carrière dans le système cinéma, mais j'avais gardé une relation avec eux. Et d'ailleurs Milos Forman, je l'avais revu aux Etats-Unis, évidemment on avait gardé une relation. Vous savez qu'Aurore Clément, qui était l'actrice de *Gemini*, à un moment donné, était la femme de Forman, quand il était un peu déprimé à New York ? Enfin voilà, il y a toute une relation qui s'établit comme ça entre les gens. Mais ceci pour vous dire... moi j'ai eu, disons, deux-trois coups... il y en a encore un que je vais vous raconter après parce que c'est le final. Les problèmes que j'ai eus... je n'ai jamais eu de problème avec qui que ce soit, si ce n'est des grosses histoires, vraiment surnoises, avec la TSR. Donc je suis très remonté contre cette organisation vis à vis de la liberté d'un producteur indépendant. Et si j'ai arrêté de produire, c'est en partie à cause de ça. On est allé tourner au Burundi, *Eye of the Snake*, ça s'est très bien passé, je ne voulais pas aller en Afrique de l'Ouest où tout le monde allait tourner, je voulais faire une découverte africaine. Il faut dire que de nouveau... *Eye of the Snake*, c'est un film qui a été diffusé... il a été piraté en France sous le nom de *Venins* ! On le trouve un peu partout, donc j'entends, le film a été diffusé dans une trentaine de pays mondialement, c'était le même système que l'autre (*Gemini*). Donc voilà, je ne pense pas qu'ils ont vraiment couvert leur coproduction mais vu les dépenses qui ont été faites par cette famille française (Schlumberger) dans les sous-marins de plaisance et d'autres choses, ce n'était pas... Que j'aie réussi à amener de l'argent dans la production suisse d'une grosse fortune qui se réfugiait en Suisse, moi je trouve plutôt ça honorable que le contraire. J'entends, ce n'était pas du tout... je n'ai jamais été poursuivi par eux pour quoi que ce soit. J'ai toujours assumé. Donc ce n'est pas des réussites financières, mais c'est des réussites de production en tout cas.

22. Gito, l'ingrat

On arrivait au début des années 1990 et il y avait vraiment une ouverture sur le cinéma africain qui se passait. Donc j'ai lancé une production, avec un peu d'argent qui était quand même encore de Primwest¹⁶, dans la première production cinématographique du Burundi, de nouveau une chose qu'on a montée vraiment dans le cadre du cinéma suisse, avec des techniciens suisses, Matthias Kaelin à l'image, Séverine Barde, qui est ici derrière la caméra, a fait sa première expérience de long métrage en étant assistante à l'image dans l'équipe/image au Burundi. Il y a plein de gens qui sont... j'ai amené plein de gens, Anne Deluz par exemple a fait son premier assistantat de mise en scène sur *Eye of the Snake*. Il y a plein de Romands, de techniciens ou de gens qui ont fait leurs armes sur mes trois productions des années 1980. J'engageais CAB comme production exécutive sur *Eye of the Snake*, enfin je faisais vraiment tourner la machine ici... je suis très fier de cette époque-là. Il y a quand même eu globalement à peu près 20-25 millions de francs qui ont été investis dans le cinéma indépendant à cette époque par mes soins, et je trouve ça très

¹⁶ C'est à dire cette famille Schlumberger, propriétaire de Libraprim

bien. Mais bon. On voulait lancer la première production du Burundi qui a été mon film le plus réussi, *Gito, l'ingrat*. Vous direz : « Film de producteur ? » Oui, parce que c'est un film... bon, je voulais lancer un jeune cinéaste burundais mais... l'idée convenait, on avait un acteur, c'était une bonne histoire. On a produit ce film *Gito, l'ingrat* plus traditionnellement, avec l'aide de Berne, de la télévision, des Fonds région...

L. G. *Cette fois, Berne était d'accord d'engager de l'argent ?*

Oui, parce que là, c'était... moi je voulais me mettre justement avec le projet de... je voulais me mettre au « cinéma suisse normal » haut de gamme, disons. Voilà, c'était un petit peu mon idée ; avec le projet du *Cavalier de paille*, c'était aussi le cas. Alors le film a été tourné au Burundi, tout s'est bien passé. J'avais une coproduction française, Daniel Messère, tout a marché jusqu'à la fin, une production de 3 millions 500'000 francs, donc correcte, bonne production ; sauf qu'à la fin du film – tournage à Paris –, Messère m'annonce que les 350'000 francs qui étaient inscrits dans sa coproduction de Canal+, c'était une promesse et qu'elle n'était pas tenue. Donc tout à coup, je suis arrivé, en 1992, à la fin d'un bon film... à ce moment-là, chez Primwest, ils avaient serré les boulons sur différentes choses, il n'y avait plus d'argent, enfin c'était différent, c'était les années 1990-1992, après la crise immobilière des années 1990, c'était différent. Et tout à coup – tout avait bien fonctionné, j'avais un projet en route, *Le Cavalier de paille*, j'avais deux projets africains aussi en développement – et pff ! Voilà, tout à coup il me dit... on avait couvert, on ne dépassait pas le budget, j'avais un contrat de coproduction et le coproducteur faisait défaut de 350'000 francs, et voilà. Tout à coup je faisais faillite. Pouf ! 350'000 francs, (ils ont) pris tout ça parce qu'il n'y avait plus d'argent. Cahin-caha, malgré tout, en plaidant à gauche à droite, j'ai quand même fini le film. Je crois que c'est arrivé, oui, à la fin du film, j'ai pu finir le film. Il aurait dû être saisi à ce moment-là mais je suis allé voir l'Office des faillites, j'ai dit : « Ecoutez, si vous saisissez ce film, c'est ridicule. Ce film, il est en train de faire un succès en festivals, donc laissez-moi m'occuper de le commercialiser et en une année je vous aurai couvert cette affaire-là. » Ils ont été d'accord et *Gito, l'ingrat* a été mon plus grand succès, au niveau en tout cas reconnaissance et festivals. C'est le film suisse et africain le plus primé de l'année 1992 : 17 prix dans des festivals internationaux. Et c'était assez étonnant, je me trouvais en faillite donc l'année 1993 je l'ai passée à travers le monde avec un film... on a gagné à Carthage le prix de la Presse et l'OLP (Prix Hani Jahvaria) ; au Fespaco à Ouagadougou on a gagné le meilleur premier film, le meilleur acteur ; enfin, il a fait, oui, une trentaine de festivals dans le monde entier, il a fait quinze prix partout. Donc en même temps, il a été diffusé. Bon, il est sorti en salles en Suisse, mais il a été diffusé en télévision et en vidéo partout, surtout dans toute l'Afrique. C'est le premier film qui a été diffusé en DVD dans des programmes Clac¹⁷ en Afrique. Et si vous allez sur internet, *Gito, l'ingrat* est ma plus grande réussite. Bon vous direz, c'est la réussite de Léonce Ngabo, mais Séverine pourra le dire : ce n'est pas vraiment lui qui a réalisé le film ; Fabienne Clément, Matthias Kaelin, ce sont eux qui décidaient du découpage et de la réalisation du film, parce que ce n'est pas... il n'y avait pas vraiment le talent de réalisateur. C'était vraiment un film d'équipe. Moi, je dirais que c'est aussi une nouvelle fois, un film de producteur. En tout cas, j'en assume la paternité tout à fait. Donc ce n'est pas toujours vraiment celui qu'on croit... Et ce qu'il y avait de drôle, c'est que malgré tout, il se trouvait dans un système de « cinéma d'auteur » qu'est le cinéma africain. Donc j'étais en faillite, on a fait tous les festivals, mais moi je devais dire au... parce que les festivals invitent le réalisateur mais pas le producteur. Le producteur doit payer son billet d'avion. Donc moi je devais dire : « Ecoutez, vous n'avez pas le film si vous ne m'invitez pas. » Parce que je n'avais pas les moyens d'y aller. Et ce qu'il y a de drôle, c'est que pendant cette époque, Léonce Ngabo a fait 50'000 francs de prix en cash dans les festivals, et moi je devais dire : « Ecoute, paie-moi à bouffer ! » [Jacques Sandoz rit], c'était très sympathique, mais enfin voilà. J'étais malgré tout en faillite. Elle a été rachetée, mais je n'avais

¹⁷ Centres de lecture et d'animation culturelle

plus envie de redémarrer. On n'a pas pu monter le film de Marcel Schüpbach (*Le Cavalier de paille*) qui était un très beau projet, donc bon, je me suis mis à autre chose.

23. Derniers projets en date : *Le Cheval Frontière*, le livre de la famille Sandoz, et le projet « Ciné Arc Jurassien »

J'ai fait un livre sur les Sandoz¹⁸ pendant cinq ans, et puis en 2002, je me suis relancé dans une production, avec Séverine Barde comme chef opérateur cette fois, qui s'appelait *Le Cheval Frontière*, une série de Nouvel An pour la TSR, qui était coréalisée avec Francis Reusser. Ça n'a pas été facile – évidemment, tout le monde sait qu'avec Francis Reusser, ce n'est jamais très facile – mais enfin, on a fait un très beau succès de diffusion sur la TSR avec cette série. On est passé de 16% de part de marché au premier – c'était six épisodes – à 36% au dernier, pour vous dire, succès public. Jamais rediffusé. Jamais dans la boutique de la TSR. J'avais même contractuellement le droit de faire une version 90 minutes que j'ai faite – bon, Francis s'est retiré, pour des... enfin, je ne vais pas parler du conflit avec Francis Reusser, parce que là on en a pour le reste de la soirée... comme quoi ce n'est jamais très facile au point de vue humain de tourner quelque chose, mais enfin, en général, je ne suis plutôt pas à me plaindre, ça s'est plutôt bien passé. Mais là une nouvelle fois, j'ai eu une trahison de la TSR : j'avais fait un produit qui a très bien marché au niveau public et voilà, ils l'ont mis... Alors là, je n'ai jamais compris. Qu'ils viennent m'expliquer une fois ces choses-là ! Donc depuis ce moment-là, j'ai décidé que j'arrêtais de faire de la production. D'autre part, j'ai été directeur de l'Arteplage de Neuchâtel pendant l'Expo 02, très belle expérience. Et puis effectivement, la dernière chose que j'ai faite, avant de me mettre à la retraite, j'ai lancé un projet, le « Ciné Arc Jurassien ». C'est-à-dire que j'étais parti sur le principe que... ça s'est passé en 2004-2005, comme ça. J'étais parti sur le principe qu'en France voisine, en Franche-Comté, le conseil régional avait un bureau du cinéma et qu'ils étaient le troisième en France. Il y avait plein de films français qui venaient se tourner en Franche-Comté. Donc avec les accords interrégionaux qu'on a entre les deux régions, on pourrait mettre en valeur l'Arc jurassien, à mon avis un endroit qui offre énormément d'opportunités pour tourner des films. On voulait développer des fonds de soutien à un office régional de support au cinéma.

L. G. *Quand vous dites « on », vous étiez lié...*

Non, alors écoutez, c'était en relation avec la Franche-Comté, et d'autre part en relation avec un certain nombre d'organismes qui se sont intéressés à ça. Je veux dire, ça a quand même bougé un peu politiquement. On a fait... j'ai obtenu un peu d'argent pour faire une année de test où on a amené sept ou huit tournages dans la région : entre autres Depardieu père et fils (*Aime ton père*), de Jacob Berger à Bienne. Il y a eu Nicole Garcia, avec Daniel Auteuil, qui est venue aux Brenets et à La Brévine avec *L'adversaire*. On a collaboré avec le film de Gérard Jugnot qui s'appelle *Monsieur Batignole*, enfin, il est resté sur territoire français mais il y a eu... on a fait des... Il y a eu deux-trois téléfilms qui ont été tournés dans la région. CAB en a tourné un autre, un autre à Orbe. Enfin bon, voilà. Et c'est aussi l'année où Silvio Soldini a tourné ce très beau film qui était produit par Ruth Waldburger à La Chaux-de-Fonds, très beau film dont on ne parle pas, sur une œuvre d'Agota Kristof. Vous voyez ce que je veux dire ?

L. G. *Oui, tout à fait, je vois bien. [A Séverine] Tu as le titre ?*

S. B. *La Brûlure du vent.*

Très beau film, régional, et on n'en parle pas. Je n'ai jamais vu...

¹⁸ *Les Sandoz, du Moyen Age au troisième millénaire : une famille des Montagnes neuchâteloises à la conquête du monde*, Editions Gilles Attinger, 2000, © Jacques Sandoz

L. G. *Bon, il est passé en salles. Moi je l'ai vu à La Chaux-de-Fonds.*

Oui, il est sorti en salles, mais il n'est même pas sorti à la TSR, parce qu'il devait être coproduit avec la (Télévision) tessinoise je pense. Alors ils ne l'ont même pas passé ici, pourtant c'est un super film au point de vue de la mise en valeur de la région, incroyable. Bon. Donc c'était intéressant mais il s'est révélé que politiquement, les politiques étaient un petit peu : « Bon, voilà, est-ce qu'on va vraiment faire ça ? » Et d'autre part, les fonds interrégionaux se sont enlisés, et puis voilà un projet...

L. G. *Les cantons, l'Etat était entré en jeu un tout petit peu ?*

Ecoutez, oui. Moi, à un moment, je me souviens avoir eu une séance avec les maires des cinq villes concernées : Yverdon, Bienne, La Chaux-de-Fonds...

L. G. *Et du côté du Jura ?*

Orbe, et Neuchâtel, je crois que c'était.

L. G. *Ah, le canton du Jura n'était pas...*

Ou le Jura. Non, au contraire, le Jura était... ils étaient tous assez partants. Mais bon, c'était très compliqué, ces fonds (interrégionaux), c'était très compliqué, enfin, ça s'est enlisé et voilà. Mais disons, ça a été passionnant, cette histoire dans le cinéma – malgré ce que j'ai dit et que je pense par rapport à cette relation avec la TSR qui a été vraiment mon plus gros handicap et que je trouve absolument scandaleuse –, j'ai eu une vie formidable, je n'ai pas tourné... je ne suis pas un grand réalisateur, je ne suis pas un grand auteur, mais j'ai vécu du cinéma, je suis resté indépendant et ça a été une vie absolument passionnante. Je serais prêt à la refaire. Je ferais mieux évidemment mais... ça, c'est ce qu'on dit toujours.

L. G. *Eh bien Jacques Sandoz, merci beaucoup.*

Je vous en prie, c'était un plaisir.