

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 Georges Schwizgebel

Carouge, le 18 février 2012

Questions : Laurence Gogniat

1. Enfance et formation

2. Premiers pas vers l'animation

3. Premiers animateurs en Suisse romande, et fondation du GSFA

4. Le studio GDS

5. Reconnaissance du cinéma d'animation à Berne

6. La place de l'animation à l'époque du Nouveau cinéma suisse ; statut de producteur dans l'animation

7. *Le vol d'Icare* ; frais généraux sur un film d'animation

8. *Perspectives et Hors-jeu* ; le principe de rotoscopie

9. Sortir de Suisse ?

10. *Le ravisement de Frank N. Stein*

11. Vivre du cinéma d'animation

12. Soutien et relève du cinéma d'animation

13. Coproduction

14. Diffusion

15. Quelques caractéristiques de l'animation, et évolution du métier

1. Enfance et formation

L. G. *Nous sommes à Carouge, le 18 février 2012, Georges Schwizgebel. On va faire aujourd'hui une incursion dans la cinéma d'animation suisse qui est actuellement en grande forme, on a pu le voir par exemple dans le dernier Ciné-Bulletin de ce mois de février qui titre : « Animation ; une success story suisse ». Alors ça ne date pas d'aujourd'hui, on va le voir avec vous. Pour commencer, dites-nous où on se trouve exactement ?*

A Carouge, dans une tour, au 13ème étage.

L. G. *Et c'est votre studio, le Studio GDS.*

Oui, ça a toujours été à Carouge, le Studio GDS. Mais on est depuis 1998 dans cette tour. Avant, on était dans une cour intérieure du vieux Carouge, pas très loin d'ici, à 200 mètres.

L. G. *Et c'est ici que vous travaillez, que vous dessinez.*

Oui.

L. G. *On va commencer par un petit rappel de votre parcours. Vous êtes né en 1945...*

1944.

L. G. *1944, pardon ! A Reconvilier, où vous avez vécu les premières années avant que la famille ne s'installe à Bienne, c'est juste ?*

Oui.

L. G. *Mais par la suite, vous avez grandi à Genève. A partir de quand ?*

De l'école primaire, c'était 1951. J'étais en première primaire, oui, j'ai fait toute l'école à Genève.

L. G. *Est-ce qu'il vous reste quelque chose des premières années passées dans le Jura bernois ?*

Un petit peu parce qu'on y retournait pour voir la famille mais... Et puis j'ai quand même fait six mois d'école primaire à Bienne, dont je me rappelle le quartier, quelques mots de suisse allemand que je savais, mais maintenant je ne sais plus...

L. G. *Vous avez grandi dans un milieu alémanique ?*

Non, mes parents, malgré le nom alémanique...

L. G. *Qui vient d'où ?*

...qui vient de l'Oberland bernois, mais dans ma famille, on ne parlait que français. Bien sûr mon père savait un peu l'allemand puisqu'à Bienne, les gens sont bilingues, mais il

ne le parlait pas couramment.

L. G. *Dites-nous peut-être quelques mots sur le milieu dans lequel vous avez grandi ?
Le métier de vos parents ?*

Mon père était employé de bureau et ma mère, femme au foyer. On était trois frères...

L. G. *Vous avez des frères et sœurs ?*

Oui, trois frères, je suis l'aîné, et on était plutôt heureux, il y avait une bonne ambiance dans la famille, beaucoup d'amis venaient chez nous, on n'avait pas de conflits avec les parents. Très tôt, j'ai dessiné, je copiais des portraits d'actrices dans les journaux, ou des dessins. J'aimais beaucoup dessiner, tout le temps, à la maison et puis à l'école aussi, j'avais des bonnes notes en dessin. Et plus tard, moi je voulais plutôt faire architecte, enfin, disons à l'adolescence, ou pilote d'avion un peu avant, et puis ce sont mes parents qui, un peu naïvement, m'ont dit : « Mais non, tu devrais aller aux Beaux-arts ! » Et je suis allé aux Beaux-arts. Tout le monde était là-bas contre l'avis de leurs parents, excepté moi, qui étais même un peu poussé par mes parents pour y aller. Et puis j'ai corrigé le tir en allant aux Arts décoratifs, parce que je trouvais que ce n'était pas vraiment un métier de devenir artiste peintre, je voulais devenir graphiste, faire quelque chose de plus concret.

L. G. *Donc ça, c'était à Genève ?*

C'était à Genève, oui.

L. G. *Ecole des beaux-arts et puis Ecole des arts décoratifs, oui, vous venez un peu de le dire, mais est-ce qu'on peut préciser un petit peu la différence qu'il y a entre ces deux formations ?*

Oui, l'Ecole des beaux-arts, c'était... on pouvait apprendre donc la peinture ou la sculpture, ou il y avait aussi l'architecture dans le même bâtiment, tandis qu'aux Arts décoratifs, ce sont les arts appliqués : on peut apprendre graphiste, architecte d'intérieur, il y avait même une section mode, ou décors de théâtre, poterie. Tandis que, oui, aux Beaux-arts, c'était... peinture, c'était vraiment peinture, on faisait de l'académie et de la peinture à l'huile. Après, dans les années 1970, ça a changé avec l'art conceptuel, c'était même mal vu de dessiner, un temps, et puis maintenant c'est encore différent [Georges Schwizgebel rit]. Mais en fait, ce sont les Beaux-arts.

L. G. *Alors vous, vous avez fait une formation de graphiste...*

Oui.

L. G. *...entre 1961 et 1965. Quels choix vous avez faits, en terminant l'école ?*

Je suis allé dans une agence de publicité, et c'était assez intéressant. C'était très différent de l'école. A l'école, on était plus... on se pensait être des artistes dans la publicité, alors que la publicité, il faut vendre, on ne doit pas faire forcément quelque chose de beau ou d'artistique, on doit être efficace. Alors c'était assez intéressant au début, parce que c'est nouveau, et puis par exemple, on devait compter ses heures aussi, on ne pouvait pas chercher des idées comme on le faisait à l'école.

L. G. *Vous avez travaillé chez qui exactement ?*

A l'agence Edelta, où beaucoup de gens à Genève travaillaient. C'était la plus grande agence de publicité suisse, enfin, qu'il y avait à Genève. Il y a de plus grandes agences, mais c'était des succursales américaines ou de grandes agences françaises. Et puis il y a plus d'agences aussi en Suisse allemande qu'en Suisse romande, mais c'était une des plus grandes. Alors beaucoup de gens se retrouvaient là, et ça m'a plu pendant quelques années, puis plus au bout de quatre-cinq ans. C'était le fait d'être plutôt vendeur qu'artiste [Georges Schwizgebel rit], ça ne m'intéressait plus.

L. G. *Ils avaient quelle sorte de clients ?*

Il y avait la Migros, on faisait des annonces dans les journaux pour la Migros, il y avait la banque... c'était la Caisse d'épargne, c'est la Banque cantonale maintenant. Qu'est-ce qu'il y avait ? Toutes... oui, pas mal de... je ne me rappelle plus tout, des cigarettes aussi, oui, des... Donc on devait concevoir par exemple des paquets de cigarettes qui étaient testés après, on voyait... c'était assez intéressant de voir ce que ça donnait, ou bien par exemple de faire une annonce puis de la voir dans le journal trois jours plus tard. C'était très différent des arts décoratifs.

2. Premiers pas vers l'animation

L. G. *Et puis qu'est-ce qui vous a poussé vers l'animation ?*

Alors déjà aux Arts décoratifs, on avait un professeur, Monsieur Lendi, qui aimait beaucoup l'animation, il en faisait en amateur, en super 8, et puis il nous en a parlé. Il y avait aussi le Festival d'Annecy qui avait débuté, je crois en 1960, donc oui, à peu près quand j'ai commencé les Arts décoratifs. J'y suis allé parce que ce n'est pas très loin, et puis c'est toujours le festival le plus important dans le film d'animation. Avec Daniel Suter qui était dans la même classe que moi, tous les deux, on a eu envie de faire de l'animation plus tard, peut-être. On avait même déjà inventé ce sigle un peu ridicule, GDS – parce que ce sont les initiales : Georges, Daniel, et S pour Suter et Schwizgebel – qu'on a gardé après, cinq ans plus tard, quand on a rencontré Claude Luyet qui était apprenti, justement dans cette agence Edelta. Il a quelques années de moins que nous. Et puis on l'a gardé (le sigle) sans réfléchir.

L. G. *Donc Luyet s'est joint à vous, et puis vous n'avez pas rajouté ses initiales à lui...*

Non, on n'y a pas pensé, et plus le temps passe... et maintenant par exemple, on ne va plus changer, mais... [on rit]

L. G. *Donc ce professeur, Monsieur Lendi, qu'est-ce qu'il... c'était simplement une petite initiation, ou bien...*

Lui, il faisait ça comme hobby si on veut, parce qu'il n'enseignait pas l'animation, il n'y avait pas de cinéma, même pas aux Beaux-arts, ni aux Arts décoratifs. Mais il avait une caméra super 8, il avait un livre, on a construit un banc-titre 16 mm avec une caméra Paillard d'après les instructions qu'il y avait dans ce livre, et puis oui, petit à petit on avait un atelier. En fait, avant Carouge, on avait un atelier à la rue Winkelried – c'était un ancien atelier de

cabinotier –, et puis en dehors des heures de travail, le week-end, on allait... on avait commencé des films d'animation.

L. G. *Qu'est-ce que vous aviez comme références dans le cinéma d'animation, ou qu'est-ce que vous aviez comme modèles peut-être, à cette époque ?*

Pour moi, ce que j'ai vu à Annecy, parce qu'on n'en voyait pas tellement... on n'avait pas encore la télévision, et puis dans les cinémas il n'y avait que... il y avait des Walt Disney, des cartoons, mais ça, ça ne m'intéressait pas forcément. C'est ce que j'ai vu à Annecy, des films plus artistiques, ce genre de films qu'on voit dans des festivals. Surtout Annecy, ça a été fondé parce que... il y avait des dessins, des courts métrages d'animation au Festival de Cannes, et il y a des critiques qui ont vraiment parlé en bien de ces films d'animation, et finalement, il s'est créé le Festival d'Annecy, parce que c'était l'endroit où il y avait le plus grand nombre d'adhérents au Ciné-club d'Annecy. Et aussi, c'était pour montrer que le dessin animé, ce n'est pas que Walt Disney, il y a des... il y avait beaucoup de films des pays de l'Est, des films de marionnettes ou de la peinture animée. Donc c'était pour montrer qu'il y avait autre chose que Walt Disney, parce que Walt Disney, c'était presque synonyme de dessin animé. Voilà, c'est pour ça qu'il y a eu le Festival d'Annecy qui s'est créé, et puis j'ai pu voir des films, et aussi les films de McLaren qui étaient distribués par l'ambassade du Canada, donc on pouvait les voir assez facilement, soit dans des ciné-clubs soit... pas dans les cinémas, mais oui, dans des... il y avait l'opportunité de les voir. Donc c'est ce genre de films qui m'a donné envie de faire du dessin animé.

3. Premiers animateurs en Suisse romande, et fondation du GSFA

L. G. *Dans son Histoire du cinéma suisse d'animation¹, Bruno Edera donne quand même quelques exemples de Suisses qui faisaient un petit peu d'animation en Suisse romande. Par exemple Erwin Huppert – bon, plutôt dans le domaine expérimental – ou bien il parle de Gilbert Vuillème, qui est né en 1924, donc quand même une vingtaine d'années de plus que vous, il faisait de la peinture animée. Ça, ça vous dit quelque chose ?*

Non je ne me rappelle pas, comment, Gilbert...

L. G. *Gilbert Vuillème.*

Ah, je ne me rappelle plus alors.

L. G. *En tout cas, est-ce qu'à l'époque, vous connaissiez des gens en Suisse romande qui faisaient déjà du cinéma d'animation ? Est-ce que vous avez rencontré des personnes, ou que vous pouviez vous appuyer sur...*

Alors... c'est justement... on ne connaissait pas tellement d'autres personnes que nous trois, donc Claude Luyet, Daniel Suter et moi, et puis des gens qu'on a rencontrés dans des festivals, le Festival d'Annecy. Et puis ensuite, c'est grâce à Bruno Edera qui lui, s'intéresse à l'animation depuis longtemps, qui a eu l'idée de fonder un groupement, le Groupement suisse du film d'animation, justement pour qu'on se connaisse. Et c'est là que j'ai rencontré Nag

¹ Bruno Edera, *Histoire du cinéma suisse d'animation*, Lausanne, Travelling, 1978, pp. 92 et 102

Ansorge, et puis il y avait Edmond Liechti aussi, ou... je ne crois pas qu'il y avait ce Gilbert Vuillème, mais Erwin Huppert aussi. Bon, on s'est vu, on s'est rencontré, et puis c'est seulement depuis ce moment-là que j'ai connu d'autres réalisateurs qui, pour la plupart, venaient de Suisse romande. Après il y a aussi eu des Suisses allemands qui ont commencé à peu près à la même époque, mais pas beaucoup. C'était essentiellement en Suisse romande. Il y avait Martial Wannaz, Jean Perrin à Lausanne, et puis donc Nag et Gisèle Ansorge, et ce sont eux aussi qui ont, les premiers, été sélectionnés, ont eu des prix dans des festivals internationaux, donc ça, ça a fait beaucoup pour... comme motivation pour faire des films.

L. G. *Vous vous souvenez dans quelles circonstances vous avez connu Bruno Edera ?*

En tout cas quand on était dans sa cuisine pour la fondation du Groupement suisse du film d'animation. On avait du le voir avant, peut-être au Festival d'Annecy, sans doute, oui. C'est d'abord au Festival d'Annecy, oui.

L. G. *C'était vraiment un lieu de rencontre, oui.*

4. Le studio GDS

La création du Groupement, c'est en 1968, mais à ce moment-là, vous n'aviez pas encore fait vous-même de film d'animation, ou est-ce que je me trompe ?

On avait commencé justement dans cet atelier à la rue Winkelried, et... si, on avait déjà chacun commencé un film, (films) qui plus tard ont été « refilmés » à Paris. Parce que Bruno Edera justement, il a montré ces films déjà sonorisés, en 16 mm, à Manuel Otéro, un réalisateur producteur français qu'on a rencontré à Annecy. Ça lui a plu, ces films qu'on avait faits, et il nous a proposé de les filmer chez lui, à Paris, dans son studio, en 35 mm, puis de faire un patchwork, de les mélanger pour faire un film communautaire, ce qui était à la mode de l'époque. Donc c'est un film de 18 minutes qui s'appelle *Patchwork*, où il y a des films de Claude Luyet, en tout cas un film de Claude Luyet, un film de Daniel Suter, un film... deux films de moi, mais des films très courts, et de Gérard Poussin aussi, et de Manuel Otéro. Ça, c'était en 1970, le film est de 1971. Mais donc ce sont quand même des films qu'on avait déjà faits avant puis qu'on a « refilmés », un peu peut-être différemment, et montés aussi différemment puisque ce sont des extraits qui sont mélangés.

L. G. *Mais alors donc vous vous étiez équipés ?*

Oui, ce banc-titre qu'on a construit nous-mêmes, 16 mm, en bois, un peu comme un mécano, avec la caméra Paillard. C'est avec ça qu'on avait filmé. Après on ne l'a plus jamais utilisé parce qu'ensuite on a... quand on a pu voir ce qu'était le matériel 35 mm, les tables de montage, on a décidé de filmer en 35, parce que tout le temps qu'on passe, dans un film d'animation, c'est-à-dire une année ou deux, à dessiner, après, qu'on filme en 35 mm ou 16 mm, au point de vue du budget, ça ne fait pas une grosse différence, ce n'est pas la même chose qu'un tournage en prise de vue réelle. Donc on a tout de suite pensé que c'était mieux de faire en 35 mm.

L. G. *A partir de ce moment-là, financièrement, vous vous débrouilliez comment ? Vous travailliez toujours dans l'agence de graphisme ?*

Oui. Oui, on travaille toujours... oui, c'était en 1970, on venait de finir ce film. Mais c'est aussi là que j'ai arrêté de travailler dans l'agence de publicité. Daniel Suter, lui, il travaillait à la télévision, et Claude Luyet, il était apprenti dans cette agence de publicité, mais il finissait. Et c'est là qu'on a décidé de se mettre à notre compte, parce qu'on a eu une commande de Condor Films pour faire une partie d'animation dans un documentaire. Et puis c'est aussi grâce à ce Groupement où des gens sont venus et ils ont... on se montrait aussi les films qu'on faisait dans ces assemblées. Et donc quelqu'un de Condor Films nous a proposé de faire ce travail et on s'est dit : « Ah ben voilà l'occasion d'arrêter de faire de la publicité et de faire un atelier ! » On avait trouvé ce local à Carouge. Mais en fait, moi, je suis parti en Inde pendant six mois à cette époque, avec des amis, et Daniel et Claude ont commencé. Ils ont donc plus travaillé sur ce documentaire que moi. Quand je suis revenu, il n'était pas encore fini donc on a travaillé ensemble. Et puis depuis là, on était indépendant.

L. G. *Vous pouvez préciser ce qu'était cette commande de la Condor ?*

Oui, c'était sur une personnalité de Zurich, (Alfred) Escher, je ne sais plus... c'est quelqu'un de très connu. C'était un film, un documentaire sur ce personnage, et il y avait des parties d'animation. Je ne sais plus exactement ce que c'était, mais c'était plus pratique de le faire en animation. Nous, on avait fait beaucoup de travail avec du fiel de bœuf qu'on mettait dans la peinture pour qu'elle tienne sur acétate. On avait lu ça dans un de ces livres, ça tient un petit moment, mais après, quand on fait comme ça, ça part en poussière, et on a dû tout refaire parce qu'ils n'arrivaient pas à filmer ça, donc c'était vraiment les tout débuts. [Georges Schwizgebel rit]

L. G. *Vous avez vraiment appris le métier en essayant...*

Oui, en essayant. Et ensuite, c'est vrai, à peu près à la même époque, comme Daniel Suter travaillait à la télévision, on a fait des génériques pour des émissions de télévision, des génériques, des titres animés. Le premier qu'on ait fait, c'était pour *Horizons*, une émission qui s'appelait *Horizons, ville-campagne*, je me rappelle, c'est moi qui l'avais fait encore dans cet atelier, en dehors de mes heures de travail si on veut. Ensuite, quand on a eu cet atelier, qu'on a quitté notre... on n'était plus salarié, on était indépendant mais on devait trouver d'autres... des travaux alimentaires. Il y avait à l'époque Manpower, on trouvait facilement, aller nettoyer des bidons, ou bien dans un café, transporter quelque chose. On faisait ça. On continuait aussi notre métier de graphiste en tant qu'indépendant, et puis des génériques pour la télévision. Mais on ne pouvait pas dire qu'on vivait de films d'animation, c'était un tas de petits boulots. Mais on avait cet atelier qui ne coûtait rien, le matériel, on n'avait pas de matériel à amortir donc... D'ailleurs jusqu'à maintenant, on a tout le temps fonctionné comme ça, c'est-à-dire sans avoir beaucoup de frais généraux. On peut passer des mois à chercher une idée sans avoir... on n'a pas des salaires à payer, des loyers exorbitants ou des... Par contre, on ne s'est jamais agrandi, on n'a pas engagé des gens pour répondre à des commandes ou à des choses comme ça.

L. G. *Alors justement, vous dites qu'au début vous aviez quand même quelques films de commande. Bruno Edera, dans son livre toujours, parle aussi de films pour Caran d'Ache ?*

Oui, c'est le seul film (publicitaire) qu'on ait fait, c'est pour Caran d'Ache, oui.

L. G. *D'accord, mais ça, est-ce que ça a continué par la suite ?*

Non, on n'a pas... non, on n'a pas fait de films publicitaires. C'est que la publicité, c'est un milieu, un autre milieu, il faut vraiment être là dedans, on ne peut pas attendre qu'on nous demande de faire un film publicitaire. Ce qu'on avait plutôt, c'était ces génériques pour la télévision, parce que du fait que Daniel avait travaillé là-bas, on connaissait pas mal de réalisateurs et ce sont eux qui nous demandaient. On allait assez fréquemment à la cafétéria de la télévision, et souvent ça se trouvait comme ça : « Ah, t'es là, est-ce que tu pourrais faire... » On a appris un peu notre métier en faisant ces génériques. On était assez libre. S'ils nous demandaient, c'est parce qu'ils aimaient ce genre de dessins. C'était des films de 20 secondes. Souvent, on faisait chacun un projet, Claude, Daniel et moi, et puis on montrait ça, et on réalisait ensemble celui qui avait été choisi.

L. G. *D'accord, oui, vous avez vraiment fait un travail commun, les trois.*

Voilà, quand on faisait ce générique, c'était souvent donc des idées différentes, et puis après ensemble, on réalisait l'idée qui avait été choisie.

L. G. *A la télévision ils avaient eux aussi un service de graphisme ou du matériel pour faire de l'animation pour leurs propres génériques ?*

Pas à l'époque, justement. Non, pas à l'époque. Et après, petit à petit, ils ont eu un département « graphistes ». Souvent, le travail qu'ils faisaient, c'était de coller des Letraset pour faire les génériques, les déroulants. Après, ils ont commencé de faire des... il y avait un banc-titre, Jaroslav Pojar était là-bas pour filmer, il était un animateur qui était venu de Tchécoslovaquie – son père (Bretislav Pojar) est très connu dans les marionnettes, les films tchèques –, et ça s'est développé. Donc après ils ne demandaient plus tellement à l'extérieur de faire des génériques puisqu'ils pouvaient les faire eux. Puis aussi est venu après, encore un peu plus tard, l'informatique, finalement ils ont même jeté ce banc-titre, et toute cette animation donc qui pouvait se faire à l'extérieur, qu'ils ont d'abord fait eux, après il n'y avait même plus besoin de faire ça, ça se faisait d'une manière beaucoup plus simple. Donc tout ce travail a disparu. Mais pour nous, c'est tombé en même temps où, petit à petit, il y a eu une possibilité d'avoir de l'argent de l'Etat, de l'Office fédéral de la culture qui aide le cinéma, qui tout à coup... d'abord que les documentaires ou les fictions, puis ensuite aussi les courts métrages et même les films d'animation, un peu (grâce au) succès des films d'Ansoerge, et puis aussi des nôtres, qui passaient dans des festivals, donc ça a été reconnu, et on a pu faire un film, donc faire un budget et avoir de l'argent avant de faire le film.

L. G. *Par contre, est-ce que vous vous souvenez si à l'époque, vous vous étiez dit que travailler ou développer quelque chose à la télévision, c'était une envie, ou une éventualité, que vous aviez ? Ou ce n'était pas quelque chose qui vous intéressait ? Vraiment de mettre un pied à la télévision et travailler pour eux ? Ou ce n'était pas quelque chose que vous aviez envie ?*

Non, parce que ce qui était aussi... une fois qu'on est indépendant, on a de la peine à retourner... avoir un patron, quelqu'un qui nous corrige [Georges Schwizgebel rit] ou qui... comme dans la publicité : il y a un client qui tout à coup n'est pas content, il veut autre chose, ça devient insupportable si on n'a plus l'habitude.

L. G. *Voilà oui, l'indépendance, c'était quelque chose à laquelle vous teniez ?*

Oui. Bon, au début c'était difficile financièrement, et petit à petit c'est devenu possible.

Et puis après c'est tellement mieux de ne faire que ce qu'on a envie de faire, qu'on ne peut pas retourner en arrière. Bon, on peut être obligé, ça dépend des circonstances.

L. G. *Au niveau du graphisme, vous avez continué à faire des affiches aussi pendant un certain temps ?*

Oui, voilà, mais là aussi, ce n'est pas vraiment, oui c'est des affiches mais c'était des affiches culturelles pour des... pour l'AMR, pour des concerts donc, ou des... oui, en général des concerts ou des expositions, non pas même des expositions, mais des affiches culturelles où c'est quelqu'un qui nous demande parce qu'il aime ce style de dessins. Ou même politique, des affiches politiques, c'est aussi arrivé. Parce que c'est un peu particulier à Genève, il y avait beaucoup d'affiches dessinées. Donc ça, on a continué de faire ça, mais sans qu'on ait besoin de faire des démarches, ce sont des gens qui nous contactaient, qu'on connaissait, des amis ou... donc essentiellement le Théâtre du Loup, l'AMR, et quelques fois les partis politiques.

5. Reconnaissance du cinéma d'animation à Berne

L. G. *Le fait que vous vous regroupiez dans ce Groupement suisse du film d'animation, c'était... la motivation, c'était aussi évidemment de faire bouger les choses un peu du côté de Berne ?*

Voilà, c'était aussi plus facile en étant plusieurs de montrer ce dont on avait besoin. Par exemple, on était allé, Nag Ansorge, Bruno Edera et moi, pour expliquer à Berne comment juger un budget d'un film d'animation, parce que c'est assez différent d'un film en prise de vue réelle. C'était justement au début qu'ils commençaient à donner des subventions.

L. G. *C'était à peu près quand, vous sauriez dire ?*

Oui c'était en... parce que je venais de faire *Perspectives*... c'était en 1975, oui.

L. G. *D'accord. Avant ça, le film d'animation n'était pas soutenu ?*

Ah non ! Il y avait quand même... Oui, avant ça... non. Là, ce n'était pas encore soutenu mais il y avait des primes à la qualité, on pouvait avoir une prime d'étude ou une prime à la qualité sur un film qu'on avait fait, même sans l'aide de Berne puisqu'il n'y avait pas encore Berne. Mais s'ils le jugeaient bien, on pouvait avoir une prime à la qualité.

L. G. *Pour un autre court métrage...*

Voilà. Enfin, je ne sais pas exactement le statut des courts métrages en prise de vue réelle, je pense que ça a du démarrer un peu en même temps, mais je ne suis pas sûr. Et puis moi, je sais que le premier film que j'ai fait en déposant un dossier, c'est *Le ravissement de Frank N. Stein*. Je l'ai fini en 1981, mais je l'ai commencé un peu avant, alors c'était justement dans les années 1977-1978 qu'on pouvait demander de l'argent pour un film sur la base d'un projet.

L. G. *Mais pourquoi avant ce n'était pas possible ?*

Mais parce qu'il n'y avait pas beaucoup de films d'animation, et puis ils n'avaient pas pensé que c'était quelque chose à soutenir. D'ailleurs dans l'animation, on doit toujours se battre pour dire que c'est aussi du cinéma, parce qu'on peut... il y a des gens qui pensent que l'animation, c'est des Mickeys, ou ce n'est pas sérieux, c'est pour les enfants, voilà, c'est pour les enfants.

6. La place de l'animation à l'époque du Nouveau cinéma suisse ; statut de producteur dans l'animation

L. G. *Si on revient au début des années 1970, on est au début du Groupe 5 à Genève, en pleine effervescence de ce jeune cinéma romand : est-ce que vous étiez en contact avec ces cinéastes, ces autres cinéastes suisses ? Est-ce qu'il y avait une appartenance au groupe, ou vous étiez vraiment un petit peu à part ? Je dis (vous) les cinéastes d'animation en général.*

Non, en général on est plutôt... c'est un autre milieu. D'ailleurs, un festival de films d'animation, c'est une ambiance complètement différente d'un festival de films en prise de vue réelle ou de fiction, parce qu'il n'y a pas d'enjeux financiers. Même ceux qui ont beaucoup de succès, qui sont connus dans le monde avec leurs films d'animation, ça ne se vend pas, il n'y a pas... ça ne rapporte pas d'argent. Donc il y a moins de lutte, il y a moins de... c'est beaucoup plus bon enfant. Maintenant ça change, parce qu'il y a des longs métrages en animation, il y a quand même... ça devient comme la fiction. Mais pendant longtemps, ce n'était pas du tout la même ambiance.

L. G. *Mais donc vous, qui avez aussi démarré votre carrière à Genève au début des années 1970, est-ce que vous vous identifiez à ce jeune cinéma romand qui démarrait, ou pas tellement ?*

Oui, mais... je ne fais pas la relation avec l'animation, mais ça m'intéressait beaucoup bien sûr, le cinéma, j'ai vu tous les films de Godard quand ils sont sortis, c'était l'époque... et puis les Tanner aussi bien sûr. Mais je n'ai pas, je ne connais pas... j'ai rencontré Fredi M. Murer dans un festival au Portugal où il y avait des longs métrages et d'ailleurs il y avait des films d'animation, une rétrospective, et puis, par hasard... Mais sinon, je n'ai pas tellement... Et puis maintenant bien sûr, dans les festivals comme Soleure, on rencontre tous les réalisateurs suisses alors... Mais c'est quand même un autre milieu, l'animation.

L. G. *Alors justement, Soleure : le cinéma d'animation a réussi à s'y faire une petite place dès ces années-là, dès le début des années 1970.*

Oui, très tôt, oui, exactement. Ils ont été d'accord qu'il y ait une séance de films d'animation, et il y avait même... c'était le concours Cinégram à l'époque, c'est Jean-Jacques Speierer, du laboratoire Cinégram, qui donnait le prix. Et puis à Soleure, ce n'était pas compétitif, ce n'était que la production suisse, il n'y avait même pas de comité de sélection, on montrait toute la production. Alors...

L. G. *Qui s'était battu pour que le cinéma d'animation ait une place à Soleure ? C'était justement...*

Là, c'est Bruno Edera, Nag Ansoerge, peut-être aussi avec l'appui de Jean-Jacques Speierer, et puis ils ont été d'accord. Et comme ça a eu du succès, il y avait toujours beaucoup

de monde qui venait voir cette séance de films d'animation, ça a continué et puis ça... il n'y a plus... ça a été plus qu'admis, et maintenant... enfin, ça dure toujours. Et maintenant, il y a pleins de prix à Soleure. Après, à Soleure, il y a eu un comité de sélection parce que la production suisse a augmenté, ils ne pouvaient plus (tout) mettre en une semaine, donc il fallait trier. Et maintenant il y a aussi des prix pour des jeunes, il y a pas mal de choses, donc c'est complètement rentré dans les mœurs.

(...) Ce que je voulais dire, c'est qu'en Suisse, déjà de l'époque du Groupe des 5, c'est-à-dire aussi dans la fiction, il y avait beaucoup de réalisateurs/producteurs, des gens qui produisaient et réalisaient leurs films, parce qu'à l'époque, on pouvait faire un film qu'avec de l'argent (trouvé) en Suisse. Maintenant ce n'est plus possible – pour un long métrage –, il faut absolument avoir une coproduction pour avoir des chances d'être diffusé. Même, il y a beaucoup de films qui ne sont pas diffusés, un peu comme les courts métrages avant, (mais) pour les longs métrages. Donc en Suisse, dans l'animation, on pouvait être producteur et réalisateur. Nous, on est producteur, le studio GDS, on est producteur, en fait on est... légalement on ne l'est pas vraiment, on n'est pas une société, mais en France, nos amis qui ont commencé à peu près à la même époque que nous, ils devaient passer par un producteur. Ils ne pouvaient pas, eux, aller demander de l'argent. Nous, on pouvait aller demander de l'argent, et quand on a une certaine carrière, enfin, quand on a déjà fait des films, on nous donne « sur notre nom », « sur notre œuvre ». Donc on n'a pas besoin d'un producteur, si on veut, pour faire un court métrage d'animation. Et moi, un peu par provocation, je disais que je n'avais pas assez d'argent pour me payer un producteur. Mais c'est vrai, c'était un privilège qui est aussi en train de disparaître parce que les instances voudraient plutôt donner à un producteur. Un producteur, c'est peut-être plus sérieux ; quelqu'un qui débute, il a peut-être... il ne connaît pas bien comment produire un film, il peut faire des erreurs, dépenser tout l'argent avant de commencer. Et aussi, ça devient beaucoup plus compliqué qu'avant, de remplir les formulaires, de faire les demandes. Donc quand on commence, on a intérêt à demander à quelqu'un qui sait, comment s'adresser, qu'est-ce qu'il faut faire pour demander de l'argent.

7. *Le vol d'Icare* ; frais généraux sur un film d'animation

L. G. *Je propose qu'on s'arrête un peu sur les films que vous avez faits dans les années 1970. Le premier, donc c'est Le vol d'Icare qui est sorti en 1974. Dites-nous peut-être pour commencer simplement comment vous avez monté la production de ce film, si on peut parler de ça comme ça. Comment... quelle est la genèse de ce film ?*

Alors au départ, c'est l'idée de ces journaux lumineux, de ces textes qui bougent, associés à une musique de clavecin, je trouvais que ça allait bien les deux choses ensemble. Il n'y avait pas vraiment de scénario, ça s'appelle *Le vol d'Icare*, c'est basé sur la légende d'Icare mais c'est... visuellement, l'idée est visuelle. Et puis monter la production, ça je ne l'ai fait qu'en dehors de mes heures de travail, parce qu'il n'y avait pas... je veux dire, il n'y avait pas de subventions donc...

L. G. *Justement, on était dans cette période « avant ».*

...cette période où on faisait des travaux chez Manpower ou des génériques pour la télévision, et puis dans le temps libre, mon film. Donc je l'ai fait sans budget. Mais une fois qu'il a été terminé, comme il a eu des prix, et puis... j'ai eu une prime d'étude pour ce film, donc une fois fini, j'ai reçu un petit peu d'argent et il a fait une carrière dans les festivals,

comme la plupart de ces films, ils sont essentiellement vus dans les festivals, pas... passés à la Télévision (romande), ou sur d'autres chaînes aussi mais... par pour celui là, il n'a pas été vu dans beaucoup de pays à l'époque.

L. G. *Assez concrètement, est-ce que vous pouvez nous dire un petit peu comment s'est fait l'apprentissage des méthodes de travail ? Typiquement sur ce film-là, comment... En plus, il est un petit peu particulier puisque, par rapport aux autres, ce ne sont pas des dessins.*

Oui, il est particulier. Non, parce que pour faire... j'ai fait d'abord des dessins sur des papiers quadrillés, et puis j'ai choisi de mettre, ou pas, le point, pour faire les formes qui bougent, et puis j'ai dessiné des points noirs sur un fond blanc au compas, tout ça. J'ai photographié pour avoir un négatif de points transparents sur un fond noir, et puis j'ai mis des couleurs sur un autre support, une acétate derrière, donc si vous voulez, j'ai mis des petits carrés et une fois que c'est derrière, ça fait des points de couleur sur un fond noir. Donc la trame, c'est toujours la même, et puis les dessins changent dessous. Ça donne cette illusion. Comme il y a un fond noir, les couleurs sortent de manière plus brillante, plus... on pourrait croire que ce sont vraiment des points lumineux mais... D'ailleurs, il y a eu des gens, il y a eu un article comme quoi c'était fait à l'ordinateur parce qu'on ne savait pas encore bien ce qu'était l'ordinateur à l'époque et... [Georges Schwizgebel rit] on a pu croire que c'était un exemple de film fait à l'ordinateur. Sinon c'est une technique traditionnelle, c'est donc de la peinture acrylique ou de la peinture exprès d'animation, qui tient sur acétate, et à part cette trame que j'ai posée par dessus, c'est fait de manière traditionnelle. On filme aussi deux... on fait douze dessins qu'on double, chacun, pour que ça fasse 24 images qu'il y a dans une seconde au cinéma.

L. G. *Alors j'imagine que vous avez fait beaucoup d'essais, pour tester un petit peu...*

Pas tellement parce qu'à l'époque on n'avait pas ce qu'on appelle un *line-test*, c'est-à-dire qu'on peut, sur un ordinateur, déjà voir comment ça bouge. Donc on doit... on peut éventuellement regarder, comme sur un flip book, les dessins, comme ils bougent. Mais on filmait, et après on recommençait si ça n'allait pas, mais on ne recommençait pas trois fois, c'est trop de travail, il faut envoyer à développer, et puis on doit projeter, donc obscurcir la salle, et après recommencer, mais on ne peut pas corriger, comme maintenant, image par image sur un ordinateur. La musique, on a monté ces six morceaux de François Couperin et puis recopié sur une bande magnétique cette bague, c'est-à-dire une bande magnétique qui a la même grandeur qu'un film 35 mm, et sur une table de montage, on l'écoute, et puis avec un crayon blanc on peut noter tout ce qui nous intéresse, qu'on veut repérer. Après, on compte les images, et c'est d'après ça que j'ai fait l'animation. On travaillait comme ça pour synchroniser l'animation quand on a une musique déjà existante.

L. G. *Alors tout ça, c'est des heures et des heures de travail...*

Oui.

L. G. *...justement, vous nous avez dit que vous étiez allés, avec Nag Ansoerge et Bruno Edera, expliquer comment on monte le budget d'un film d'animation. Est-ce que vous pourriez un petit peu nous dire ce qu'il en est ?*

Ça a aussi changé mais... [Georges Schwizgebel rit] A l'époque, ce qu'on devait expliquer, c'est qu'il y a énormément d'heures de travail, on doit faire des milliers de dessins,

donc quand on dit « le tournage », qu'est-ce que le tournage ? De filmer les dessins, ça prend peut-être une semaine, deux semaines, trois semaines, mais par contre, de les faire, les dessins... D'abord il faut animer, il faut faire au crayon l'animation sur du papier, et puis après, on le reporte à la peinture sur ces acétates – on utilise des acétates surtout quand on a des décors, pour ne pas redessiner chaque fois le décor : on a un décor et puis une acétate transparente avec des détails qui bougent. Mais donc sur le budget, il y a énormément d'heures de travail, et puis le tournage, c'est plus petit, et pour le reste, il n'y a pas non plus des comédiens engagés, il n'y a pas des salaires à verser, ça peut être une personne qui fait tout le film, ou alors si c'est d'autres personnes, le travail peut être divisé bien sûr.

L. G. *Mais vous, personnellement vous avez toujours travaillé seul ?*

Moi j'ai toujours travaillé seul, mais ce n'est pas le cas pour tout le monde. Il n'y a pas... mais quand même, la plupart des studios en Suisse sont assez petits, il y a une ou deux personnes... il y en a quelques-uns qui travaillent maintenant avec pas mal de monde, mais la majorité, c'était plutôt des gens qui travaillaient seul.

L. G. *Quelle diffusion a connu ce film, Le vol d'Icare ?*

Le vol d'Icare, il a passé dans des festivals, il a eu un prix au Festival de Zagreb, et ensuite... A l'époque, il y avait beaucoup moins de festivals que maintenant, et même quand on présentait le film, par exemple à Zagreb, on ne pouvait pas le présenter à Annecy, parce qu'il n'y avait pas beaucoup de festivals et ils voulaient avoir des films qui n'avaient pas été montrés ailleurs. Maintenant, il y a tellement de festivals qu'il n'y a plus du tout ces contraintes. Donc il a passé dans quelques festivals, il a été diffusé à la télévision, et puis après il a quand même eu une carrière à cause des autres films, comme j'ai continué de faire des films et qu'on m'a demandé des rétrospectives, donc il est repassé à cette occasion là, mais...

L. G. *Est-ce que la télévision avait un rôle dans la diffusion des films d'animation à l'époque ? Est-ce qu'ils étaient intéressés par l'animation ?*

Eh bien grâce à Bruno Edera qui travaillait à la Télévision (romande)... lui, il voulait les passer, il arrivait à trouver des cases, mais sinon, ce n'est pas tellement des films qui sont demandés parce qu'à la télévision, ils aiment mieux avoir des... pouvoir remplir une case et montrer tous les mardis une série de films d'animation, mais un film, comme ça, pourquoi le montrer ? Alors peut-être pour parler d'un festival où il a passé, ou s'il a été remarqué, et puis avec d'autres films. A l'occasion par exemple du Festival d'Annecy, Bruno Edera, chaque fois, faisait une compilation de films qu'il avait choisis au Festival et qu'il montrait.

L. G. *De films suisses.*

Pas forcément, non, aussi des films suisses, mais des films d'animation. Mais sinon, il n'y avait pas beaucoup d'autres raisons ou de prétextes de montrer ce genre de films.

8. Perspectives et Hors-jeu ; le principe de rotoscopie

L. G. *Si on en vient au deuxième film, Perspectives, c'est justement avec ce film-là que vous avez pu déposer une demande auprès de l'OFC, c'est juste ?*

Non, avec ce film-là, qui est très court, j'ai obtenu une prime à la qualité de 20'000 francs, ce qui était énorme à l'époque pour un film d'une minute et demi.

L. G. *Prime à la qualité, donc qui vient après (avoir fait le film).*

Oui, parce qu'ils m'avaient donné une prime d'étude pour *Le vol d'Icare*, et pour celui-là, une prime à la qualité. Donc c'est une somme plus élevée, et ça m'a permis de faire un autre film avec cet argent, en fait, sans avoir fait une demande : le film suivant, *Hors-jeu*, que j'ai fait avec la même technique, qui est un peu plus long avec la prétention de raconter une histoire, je l'ai fait avec cet argent-là. Mais donc ce n'était pas encore une demande comme on a pu le faire par la suite. J'avais été impressionné par le film *Yellow Submarine*, surtout une séquence, faite par George Dunning, sur la chanson des Beatles *Lucy in the Sky*, et qui est fait en... ce qu'on appelle en rotoscopie. C'est-à-dire on prend la prise de vue réelle et on dessine d'après ça. Donc le mouvement est réel, il vient de la prise de vue réelle, mais par contre c'est du dessin, enfin c'est de la peinture, des taches de peinture. J'avais trouvé ça tellement bien que j'ai voulu faire un film avec cette technique. Donc c'est ça qui m'a motivé, c'est d'essayer de faire quelque chose dans le même genre.

L. G. *Concrètement, vous avez filmé des mouvements...*

Voilà alors j'avais filmé... j'avais une caméra super 8, et c'était des films de vacances ou des... après j'ai aussi filmé, exprès pour ce film, des séquences. Mais au départ c'était... j'étais sur un balcon et j'ai filmé une amie qui marchait dans le soleil, on la voit de face, ensuite un peu en plongée, et finalement elle est de dos. Elle se retrouve par hasard au milieu de l'écran comme au départ mais de dos au lieu d'être de face, alors je me suis dit : « Je peux faire une boucle avec ça, je peux... », en truquant un petit peu, on recommence, et puis j'ai fait la même chose avec d'autres... j'ai mélangé un peu d'autres séquences que j'avais filmées déjà, ou que j'ai faites exprès après, juste pour avoir le plaisir de mettre des touches de peinture sur ces mouvements. J'avais aussi une musique, là, un Prélude de Bach, oui, et donc ça m'a donné le rythme. J'ai enlevé des images pour que les pas correspondent au rythme de la musique. Au début j'ai fait des essais parce qu'il faut être... si on est trop réaliste, quand on met la peinture sur... ça fait un peut comme si quelqu'un marche avec des taches de peinture sur lui, alors qu'en étant plus libre, ce sont les mouvements qui... nous, on reconstitue les mouvements réalistes parce que les taches sont très libres mais comme elles sont faites d'après quelque chose de réaliste, on reconstitue ça. Donc c'était juste un petit dosage de... jusqu'à quand je pouvais être libre dans les dessins.

L. G. *Vous avez dit que le film suivant (Hors-jeu) avait une prétention de raconter une histoire, celui-là (Perspectives), c'était plus, comme vous venez de le dire, un peu un essai pour vous ? Essayer des choses ?*

Oui, comme un exercice de style ou... oui, c'était juste la musique, les images, le mouvement, et puis il fallait que les peintures me plaisent, enfin le dessin. Oui, là (*Hors-jeu*), je me suis dit : « Je vais faire, avec la même technique, raconter une histoire, faire un film avec un sujet. » Le sujet, c'était de faire des cycles qui se brisent, comme si on était pris dans un cycle, et passer dans un autre, avec le sport. Deux équipes qui jouent, il y en a une qui gagne tout le temps, et l'autre triche pour gagner, ils changent les règles. Ça se tenait un peu quand on l'explique, peut-être un peu mieux que ce que je fais maintenant, mais disons, sur le storyboard, on peut comprendre l'idée. Mais quand on voit le film, on ne voit absolument pas

ça, mais on voit... ça peut faire rire, parce qu'on passe d'un sport à l'autre mais on ne sait pas pourquoi.

L. G. *Vous parlez de storyboard, ça veut dire que vous faites, comme pour un film plus traditionnel, un scénario, un storyboard ?*

En fait, là j'ai... non, je n'ai pas fait de storyboard, ni pour *Le vol d'Icare* ni pour *Perspectives* ni pour *Hors-jeu*.

L. G. *Par contre, il faudrait le faire quand on présente quelque chose ?*

Voilà, le premier storyboard que j'ai vraiment fait, c'est pour le film suivant. Mais là, bon, bien sûr, j'ai fait des croquis pour moi, pour m'aider à voir la suite, passer d'une séquence à l'autre. Mais pas un dossier, un storyboard dans le but que quelqu'un comprenne le sujet du film. *Hors-jeu*, à Annecy, il a été très mal reçu [Georges Schwizgebel rit], il était long parce que ce sont des cycles, et pour qu'on se rende compte que ce sont des cycles, il faut qu'ils se répètent un certain nombre de fois, mais au bout d'un moment, peut-être, c'est un peu ennuyeux. Alors il faut trouver le dosage, et puis comme, quand on fait un film, on manque de recul, on est dedans... on sait exactement ce que c'est mais on oublie de penser à quelqu'un qui va le découvrir, et il va voir autre chose. Donc il était à Annecy, il n'a pas été pris en compétition, il était donc en « panorama », il passait à 23h, et moi je trouvais injuste, je me disais : « Ce film qui est génial, et tout, comment ils le mettent hors compétition ? » [Il rit] et puis ils lancent le film, et au bout de trois-quatre minutes, il y a des gens qui commencent à lancer des avions [il rit], alors j'ai vu que... ça m'a donné une bonne leçon. Ce n'était peut-être pas un film si génial que ça, et puis... Mais par contre, c'est un de ceux que j'ai le mieux vendu après. Parce que le sport, il y a toujours des... quand il y a une coupe du monde, ils le remontent chaque fois. Et je l'ai vendu en Allemagne à une société qui a obtenu une prime à la qualité, comme il y avait en Suisse mais... plutôt comme il y avait en France, c'est-à-dire qu'un film qui obtient une prime à la qualité, après on peut le distribuer. C'était une aide aux courts métrages pour qu'ils soient distribués. En fait, les gens le mettent ou pas dans la salle mais c'est l'Etat qui reverse de l'argent. Donc j'ai pu le vendre en Allemagne, ils ont tiré 50 copies pour les cinémas et ils m'ont payé 5'000 francs je crois. C'était beaucoup pour moi, je suis parti à Singapour pour apprendre le chinois avec cet argent [il rit]. Donc il y a eu des bons côtés et des mauvais côtés, enfin, c'est bien aussi d'avoir un échec, on apprend.

9. Sortir de Suisse ?

Oui, je suis parti quatre mois dans l'intention d'apprendre le chinois, j'avais déjà commencé un peu à... c'était la mode, la Chine, et ça m'intéressait beaucoup, aussi avec l'illusion que – n'étant pas très doué pour les langues, je dois sans doute avoir une bonne mémoire visuelle, j'aime bien dessiner – j'arriverais à comprendre ces mystérieux caractères et à déchiffrer ce que ça veut dire par l'écriture. Et puis ensuite je suis allé à Singapour parce qu'on ne pouvait pas aller en Chine à l'époque, c'était difficile, et j'avais un ami, Robi Engler, qui était aussi au tout départ au Groupement suisse du film d'animation, qui lui, par le Goethe-Institut, allait donner des cours d'animation à Singapour. Alors je suis allé à Singapour mais il m'a trouvé une famille chinoise. J'habitais chez eux, donc je pouvais parler le... enfin j'essayais de pouvoir parler le mandarin. Mais les Chinois de Singapour, à l'époque, parlaient toutes sortes de dialectes, mais pas tellement le mandarin qui vient du nord de la Chine, et puis l'anglais. Et moi qui ne savais presque pas l'anglais, c'était un peu

ridicule de vouloir apprendre le chinois en ne sachant même pas l'anglais [Georges Schwizgebel rit] ! Le voyage que j'ai fait à Singapour, ou plus tard en Chine, même avant en Inde, c'était plutôt pour être dépaycé et faire autre chose. Je n'ai presque pas dessiné à Singapour, en Chine non plus, je suis resté une année en Chine sans dessiner. C'était plutôt pour vivre dans un autre pays, voir quelque chose de complètement différent.

L. G. *Vous ne vous êtes pas dit : « Je vais aller à Hollywood, je vais aller... » ?*

Non... un peu avant, quand j'étais aux Arts décoratifs, je voulais aller en Pologne parce qu'il y avait des très belles affiches polonaises qu'on connaissait, et puis on m'a un peu répondu froidement, ils ne comprenaient pas pourquoi je voulais aller en Pologne, mais peut-être que c'était un peu...

L. G. *Qui c'est qui ne comprenait pas ?*

L'ambassade ou le... enfin, quand j'ai essayé de faire des démarches. Bon je n'ai pas insisté très longtemps. Mais sinon, dans l'animation, il n'y avait pas tellement d'école connue. Après, ça a commencé assez vite, en Californie et en Angleterre, c'est vrai, mais pas au tout début, donc on rencontrait plutôt des gens qui travaillaient comme nous, chez eux, sans aide. En France, ils étaient mieux lotis que nous pour avoir une subvention pour faire un film, et éventuellement après, avoir justement la possibilité de vendre le film pour qu'il passe dans les cinémas, à l'époque. Après, ça a changé, on était mieux en Suisse qu'en France et puis...

L. G. *Donc vous vous êtes dit que vous pourriez faire quelque chose en Suisse ?*

Voilà, oui, il n'y avait pas... on n'était pas moins bien qu'ailleurs.

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

10. Le ravisement de Frank N. Stein

L. G. *Alors revenons à Frank N. Stein : parlez-nous un petit peu de ce film aussi.*

Alors là, c'est justement le premier projet où j'ai du faire un scénario, un budget et présenter une demande.

L. G. *C'est un film aussi un petit peu plus long.*

Il est plus long, oui, il fait 9 minutes 30. L'idée de départ, elle est venue de la rencontre d'un musicien qui faisait de la musique peut-être concrète, ou je ne sais pas comment on doit appeler ça, mais en tout cas, c'est une amie qui me l'avait présenté parce qu'elle trouvait qu'il y avait des similitudes dans notre manière de travailler. Lui par exemple, il enregistrait des voix et après, il enlevait les voyelles ou les consonnes et il truquait ces bandes son, un peu comme dans la rotoscopie où on prend une image vivante et après on dessine, on trafique. On s'est bien entendu et on a décidé de faire un film ensemble, où la musique et l'image auraient la même importance. Lui me ferait écouter des bandes son et moi je lui montrerais des dessins. Et petit à petit, on construirait un film ensemble. Finalement, le thème de *Frank N. Stein*, on est parti là-dessus, et c'est quand même plus les dessins qui ont été faits d'après la musique, mais il y a quand même... Parce que c'est quand même plus long : la musique, on peut changer quelque chose plus rapidement que redessiner toute une séquence. Mais on a

vraiment travaillé le film en parallèle. Ça a duré assez longtemps, deux-trois ans je crois, en tout cas oui, plus de trois ans.

L. G. Alors justement, qu'est-ce que vous avez présenté à Berne ? Le scénario ?

Le scénario, oui, donc un peu comme une bande dessinée, un scénario avec des images. D'abord un synopsis, le résumé du film... Nag Ansorge nous avait conseillé – comme lui, il avait fait partie des commissions –, il nous avait dit qu'il ne fallait pas faire plus d'une page, ou même moins d'une page, penser au gens qui regardent tous ces dossiers : s'il y a trop de pages, ils ne vont peut-être pas tout lire, donc il faut expliquer brièvement de quoi va parler le film, comme ça, après peut-être on continue, on regarde les dessins. Donc c'est ça qui est important, avoir un synopsis bref, clair, et des dessins avec éventuellement des légendes, ça dépend du film, et puis aussi de montrer quelques dessins plus grands, pour montrer le genre de dessins qu'il y aura, parce que dans le storyboard, c'est souvent en noir et blanc, on le faisait en photocopie, ce n'est pas l'aspect que le film aura finalement.

L. G. Et puis au niveau du budget ?

Voilà, il faut aussi expliquer combien il va coûter, ensuite il faut expliquer qui va donner l'argent, parce que quand on demande l'argent à Berne, ils ne donnent pas plus que la moitié du budget, donc il faut aller demander ailleurs. Et puis après des gens disent oui, des gens disent non, il faut montrer le plan de financement, qui va donner quoi. Et aussi le plan de tournage, quand on va faire le film, quand il sera terminé. En gros, c'est ça, le budget, le plan de financement, le plan de tournage.

L. G. Et là donc, vous avez reçu de l'argent.

Oui, j'ai reçu de l'argent pour faire le film, oui. J'ai réussi, par rapport au budget que j'ai fait, qui n'était peut-être pas assez important parce que je n'avais pas l'expérience... mais c'était très bien, oui, j'ai pu faire le film, j'ai même pu aller jusqu'à Palerme pour voir les catacombes de Palerme ! J'avais vu une photo dans un journal et j'avais envie de me promener dans ces catacombes pour voir comment se déplaçait la perspective des arcades, et puis aussi tout ce décor qui allait bien pour *Frank N. Stein*. Non, j'ai pu travailler là avec... oui, avec de l'argent, c'est le premier film que j'ai fait comme ça. Et les suivants après, aussi.

11. Vivre du cinéma d'animation

L. G. Voilà, c'est ce que je voulais dire... – les suivants, on ne va pas tous les mentionner en détail – mais par la suite, votre carrière va se poursuivre comme ça, donc présentation d'un projet à Berne... Est-ce que vous avez des eu des refus ?

Non, j'ai eu la chance de ne jamais... Une fois j'ai eu un refus, mais pas un refus catégorique, on m'a conseillé de remanier un peu et de représenter ce... Sinon, c'est vrai, j'ai pu avoir tout le temps l'argent pour faire des films. Bien sûr, ce n'est pas chaque année, c'est tous les deux ou trois ans, et puis il faut aussi ne pas avoir besoin de trop d'argent. On a, comme je le disais tout à l'heure, des frais généraux assez bas, on a toujours eu des frais généraux bas. Moi-même, je n'ai pas besoin de beaucoup d'argent, je n'ai pas de voiture, je n'ai pas de frais particuliers, et puis on vit dans un pays riche, donc quand on est dans un pays riche, on peut vivre plus facilement avec moins d'argent. Enfin, c'est ce que je dis parce que,

quand il y a des gens qui travaillent, je ne sais pas, en Indonésie ou comme ça, bien sûr ce n'est pas du tout la même chose, il faut... ils ne peuvent pas se payer le luxe de faire des films d'animations. Enfin, il faut trouver l'argent pour les faire. Mais c'est un peu pour ces raisons que j'ai pu continuer de vivre du film d'animation. Parce que ça étonne toujours les gens, pas seulement ici, à l'étranger aussi.

L. G. *Donc sans faire de films de commande à côté...*

Non, sans enseigner et sans faire de films de commande, j'ai pu continuer... Et je croyais, je pensais toujours, si jamais ça ne marchait pas, que je pouvais refaire mon métier de graphiste, jusqu'au jour où je me suis rendu compte que mon métier de graphiste, il a tellement changé que je ne pouvais pas du tout prétendre continuer là-dedans !

L. G. *Vous avez dit à l'instant que certaines personnes pensaient que c'était du « luxe » de vivre du film d'animation. Vous le pensez aussi ?*

Disons un privilège de... pas forcément l'animation, mais de pouvoir vivre de ce qu'on fait, disons de faire ce qu'on a envie de faire et en plus d'en vivre, oui.

12. Soutien et relève du cinéma d'animation

Le Groupement (GSFA), c'est très important parce qu'il faut qu'on ne nous oublie pas, et c'est pas mal de travail parce qu'il faut aller dans les commissions où il y a des décisions qui sont prises, souvent il faut un peu savoir l'allemand parce que ça se passe au niveau fédéral donc. Ça fait beaucoup de travail et ça s'est toujours un peu plus compliqué ; si je me rappelle, au début, il n'y avait pas grand chose à faire par rapport à ce qu'il s'est passé par la suite. Mais il y a eu des initiatives qui ont été très bien pour l'animation, par exemple Succès Cinéma – qui vient d'être supprimé –, ça c'était très bien pour le film d'animation parce que, bien que ça a été créé pour le long métrage, pour essayer d'avoir plus de films suisses qui passent en Suisse, pour pousser à... oui, à distribuer ces films suisses, ils ont accepté que les courts métrages en bénéficient aussi, et ça tombait particulièrement bien pour les films d'animation parce qu'ils sont très courts et ils n'ont jamais beaucoup de minutes à mettre. Il faut déjà que le film ne soit pas trop long pour pouvoir mettre un court métrage, donc l'idéal c'était cinq-six minutes, c'était exactement pour les films d'animation, oui. Si on avait la chance de tomber avant un film qui avait beaucoup de succès ça faisait de l'argent pour un prochain film. Beaucoup de pays enviaient cette initiative suisse, mais...

L. G. *...qui a été supprimée.*

Ça vient d'être supprimé, oui [Georges Schwizgebel rit]. Mais...

L. G. *Pourquoi ?*

Je ne sais pas exactement pourquoi, peut-être c'est un peu compliqué de faire toutes ces démarches juste pour un court métrage, et puis le succès, c'est vrai, ne vient pas du court métrage, il vient du long métrage. Mais ça va être remplacé par Succès Festival, c'est-à-dire un film qui a beaucoup de succès dans les festivals va recevoir de l'argent, comme avant il en recevait dans Succès Cinéma, à peu près, quoi, ce qui est très bien, ça peut être très bien aussi. Mais sinon, oui, l'importance du Groupement et puis... ce qu'il y a eu comme changements

récemment, depuis une dizaine d'années, c'est qu'il y a des écoles, des bonnes écoles, par exemple à Lucerne, l'école de Lucerne² est vraiment très bonne, il y a beaucoup de cinéastes doués qui sortent des films de cette école. Et il y a une plus grande, beaucoup plus grande production qu'il y avait avant. Il y a eu des années, tout à coup il n'y avait pas assez de films pour faire une séance (à Soleure), alors que maintenant on doit toujours faire une sélection de films pour la séance d'animation qui ne devrait pas durer plus d'une heure, sinon c'est un peu trop long ; de voir des courts métrages les uns à la suite des autres, ce n'est pas la même chose qu'un long métrage. On fatigue au bout d'un moment, on passe d'un sujet à l'autre, ça va une heure, c'est le maximum à peu près [Georges Schwizgebel rit]. Il y a ça qui a changé, et puis comme il y a tous ces bons films qui sont sortis, à la fois il y a plus de retentissement sur l'animation, on est plus écoutés, mais il y a aussi plus de gens qui se partagent pas beaucoup plus d'argent qu'avant donc ce n'est pas si facile.

L. G. *Aujourd'hui, on vous qualifie du « doyen de l'animation suisse » [on rit], vous m'avez dit qu'à une époque vous étiez « l'espoir ».*

Oui, il n'y a pas si longtemps.

L. G. *Il n'y a pas si longtemps que ça ! Vous avez quand même vraiment connu un grand succès avec vos films, vous vous êtes fait un nom dans le cinéma d'animation au niveau international : est-ce que c'est quelque chose qu'on cherche ? Je vous pose la question à vous, est-ce que c'est quelque chose que vous cherchiez ?*

L'idéal, c'est de pouvoir faire un film sans concession, c'est-à-dire une idée qui nous plaît, on ne pense pas tellement aux autres. Et puis qu'elle plaise. On est quand même content quand ça plaît aux gens et que beaucoup de gens ont envie de regarder, c'est vrai. Mais il faut faire attention de ne pas travailler en fonction de ça, parce que si on travaille en fonction de l'audience, c'est une mauvaise voie [Georges Schwizgebel rit].

13. Coproduction

L. G. *En Suisse, au niveau de la production, est-ce que ce succès vous a ouvert des portes, ou est-ce que vous deviez toujours recommencer, comme un débutant, au niveau de la production ?*

On doit toujours... non, mais c'est normal, on doit toujours recommencer, on doit toujours montrer son projet. Simplement quand on a fait d'autres films qui ont eu un certain succès, les gens nous font plus facilement confiance. Et par exemple, dans mon cas, j'ai aussi eu la chance que l'ONF, l'Office National du Film du Canada, m'ait demandé de coproduire un film – c'était en 2000 à peu près, qu'ils m'ont demandé ça. Le premier film qui a été fait avec eux, c'est *L'homme sans ombre*. Et puis après, ils ont été contents du résultat donc ils ont coproduit les films suivants, et ça, ça donne confiance aux gens qui donnent de l'argent s'ils voient que je suis coproduit par un autre pays. Donc c'est vrai, c'est plus facile, alors que quand on débute, même si on fait quelque chose d'extraordinaire, c'est plus difficile parce que les gens ont peur de se tromper.

L. G. *Le Canada, c'est un lieu privilégié pour l'animation ?*

² Filière spécialisée à la Haute école d'art et de design de Lucerne (HLDK)

Ça l'est encore, ça l'était vraiment. L'Office National du Film du Canada, c'est un peu un Etat dans l'Etat, où les réalisateurs avaient la même... étaient un peu comme dans les pays de l'Est, c'est-à-dire salariés, qu'ils fassent un film ou pas, ils étaient payés. Alors il y avait des gens qui faisaient des choses extraordinaires, comme McLaren, c'est un peu grâce à lui que ça a pris cette ampleur pour le film d'animation. Et puis bon, il y a aussi des gens qui ne font pas grand chose mais qui bénéficient de... qu'on appelle « le bois mort », au Canada [Georges Schwizgebel rit]. Mais quand même, c'était extraordinaire comme conditions. Ça c'est petit à petit détérioré. Au début, ils faisaient tout, ils développaient même à l'ONF, ils développaient les films, tout. Après, ça a été supprimé, et ils ont supprimé aussi le statut de salarié. Maintenant il n'y a plus de réalisateurs, les réalisateurs, sur la base d'un projet alors peuvent recevoir l'argent et ils font leur film, et après ça recommence, comme ailleurs. Donc il n'y a plus que des avocats et du personnel administratif à l'ONF, si on veut, en caricaturant un peu. Ils ont moins d'argent aussi, et ça s'est lentement détérioré, mais quand même ça reste... il y a toujours beaucoup de films qu'ils produisent dans l'animation, qui ont pas mal de retentissement, donc c'est toujours bien. Même si c'est moins bien qu'avant.

L. G. *Vous-même, ça vous a permis de coproduire certains de vos films, vous l'avez dit.*

Oui, ils ont coproduit la sonorisation et la postproduction, le mixage, des choses comme ça.

L. G. *De certains de vos films.*

Des quatre derniers, oui. Il y a aussi Arte, Arte qui a plusieurs fois coproduit. Pas le dernier mais trois ou quatre (films), ils les ont coproduits. Ça aussi, ça peut... ça rend crédible quand on demande de l'argent, si on a une coproduction d'une chaîne étrangère.

L. G. *Et alors la Télévision suisse, quel rôle elle a eu, quelle évolution elle a eue dans la production des films d'animation ?*

Alors il y a eu une évolution parce qu'au tout début, la télévision... même une fois, je ne leur ai pas demandé parce que j'avais déjà Arte, alors que maintenant on ne peut pas imaginer ne pas leur demander, c'est très important l'apport de la Télévision suisse depuis qu'il y a le Pacte de l'audiovisuel. Ça fait une douzaine d'années maintenant, je crois. Oui, parce que non seulement ils donnent de l'argent, mais après, avec le Succès passage antenne – qui aussi a été supprimé ! –, on a de l'argent pour faire un autre film. Maintenant, on aura soi-disant plus d'argent... enfin, ça change, puisque ces deux succès ont été supprimés. Pas forcément en mal, il faudra voir.

14. Diffusion

L. G. *Tout à l'heure (hors-caméra), vous nous avez dit quelque chose d'intéressant par rapport à la diffusion de vos films, c'est-à-dire qu'il y a un de vos courts métrages qui a été « pris en diffusion » avant un film de Woody Allen et ça a été une opportunité vraiment...*

Oui, c'était une chance, parce qu'on rêve quand on nous demande dans quelles conditions on a envie que nos films passent... ils passent en général dans les festivals, mais il me semble que l'idéal, c'est de passer avant un long métrage. Et il y a eu plusieurs initiatives

pour essayer de forcer les distributeurs ou les exploitants de salles de mettre des courts métrages. Ça ne marchait jamais, et pour le film *78 Tours*, j'ai eu la chance que Monopole Pathé ait voulu le mettre avant un film de Woody Allen, *La rose pourpre du Caire*, parce que le film était un peu court – les films de Woody Allen ne sont jamais très longs. Et puis je ne sais pas pourquoi, mais ils ont pris ce film et beaucoup de personnes l'ont vu grâce à ça. C'était l'idéal pour moi ! Ensuite est venue cette initiative Succès Cinéma, qui est venue de la Confédération, donc pour augmenter le nombre de films suisses dans les salles de cinéma. Ils paient, par spectateur, une certaine somme d'argent qui est divisée également en quatre parties : pour le distributeur, le producteur, le réalisateur et l'exploitant de la salle. Donc tout le monde à intérêt à mettre un film suisse. Et ça jouait aussi pour les courts métrages qui pouvaient passer avec un film étranger, mais il n'y avait que le 10% de cette somme dévolue aux courts métrages. Voilà, ça c'était une manière involontaire de mettre des courts métrages avant les longs métrages, et qui fonctionnait surtout pour les films d'animation.

L. G. *Dans votre cas à vous, ça s'est produit à d'autres occasions, qu'un de vos courts métrages soit comme ça lié à...*

Oui, après ils ont presque tous... avant ils ont tous passé... *Le ravissement de Frank N. Stein* a aussi été pris avant un long métrage, mais pas un long métrage qui a eu beaucoup d'audience, et puis...

L. G. *Disons que le film de Woody Allen, c'était particulier.*

Ah oui, là, avant *La rose pourpre du Caire*, c'était vraiment très bien. Et ensuite...

L. G. *Vous vous souvenez comment le distributeur avait fait ce choix ? Ils s'étaient approchés de vous, ils vous connaissaient, ils connaissaient vos films ?*

Oui, ils connaissaient mes films – c'était Hélène Cardis, à Monopole Pathé. Son supérieur avait trouvé que c'était une bonne idée, peut-être, de montrer un film d'animation suisse avant un long métrage. Il voulait... je ne sais pas, il a trouvé que c'était une bonne idée. Moi aussi d'ailleurs [on rit]. Mais sinon je n'ai pas bien compris pourquoi, parce qu'on nous refusait tout le temps de mettre des courts métrages, ils voulaient plutôt mettre un lancement ou de la publicité, mais il n'y avait pas la place pour mettre des courts métrages.

L. G. *Mais vous vous adressiez aux diffuseurs, justement ? Vous étiez en contact avec eux pour essayer de les placer ?*

Non, enfin, en général, c'était un souhait mais qui n'arrivait jamais à se concrétiser. Il y avait déjà eu, avant Succès Cinéma, une... je ne sais plus comment ça s'appelait... mais qui n'a pas marché, un essai de mettre des courts métrages, donc d'organiser ça. Alors pour moi, ce n'est venu que d'initiatives privées. D'abord pour *Le ravissement de Frank N. Stein*, *78 Tours*, et puis après, dans le cadre de Succès Cinéma, ça a marché. Sauf les tout derniers. *Jeu* est passé aussi, mais pas *Retouches* et pas *L'homme sans ombre*. Si, il a passé mais avec un film qui n'a pas eu beaucoup d'audience. C'est ça aussi, des fois il faut avoir de la chance. *La jeune fille et les nuages*, il a passé avant *Das Fräulein* qui a eu le Prix (Léopard d'or) à Locarno, et là, il y a eu beaucoup d'audience.

15. Quelques caractéristiques de l'animation, et évolution du métier

L. G. *Est-ce que votre cinéma a quelque chose de suisse ?*

[Georges Schwizgebel rit] Mmh, je ne pense pas, non. On ne peut pas dire, surtout en dessin. Dans le documentaire, la fiction, peut-être, il y a des sujets qui peuvent revenir, mais en animation, je ne crois pas qu'on puisse...

L. G. *Elle est un peu plus universelle peut-être que...*

Oui, parce que souvent on peut dire : « Ça, c'est typique canadien ou typique tchèque », mais c'est... quand il y a eu par exemple en Tchécoslovaquie toute une époque où il y avait des films en marionnettes qui étaient extraordinaires, donc il y a eu une « école », comme ça. Mais par exemple en Suisse, c'est quand même des personnalités différentes, les gens travaillent plutôt seules ou... je ne vois pas... peut-être la manière de produire le film, elle pourrait être suisse mais... [Georges Schwizgebel rit], mais pas les sujets, je ne crois pas.

L. G. *Est-ce que justement l'animation apporte ce caractère universel qui vous a peut-être permis d'avoir un succès international, que d'autres cinéastes suisses ont plus de peine à acquérir ?*

Ben ça va venir, il y a pleins de bons films... [on rit] Bon, il y a quand même quelques films suisses qui ont un sujet suisse ou qui ont un dialogue, qui « parlent » en suisse allemand ou en français ou en allemand, et ça, ça limite beaucoup aussi, il faut traduire. Et quand on regarde un film d'animation et qu'on doit lire les sous-titres, on perd déjà pas mal. C'est assez riche un film d'animation, il peut y avoir plein de choses, on peut le revoir plusieurs fois, suivant les films, on découvre encore d'autres choses, comme un tableau. Si on doit lire un texte... Donc ce genre de films – à part certains qui ont une tellement bonne idée et qui sont bien compréhensibles – ont moins d'opportunité d'être vus dans tous les pays. Ça, c'est un avantage des films sans dialogue.

L. G. *Qu'est-ce que vous souhaiteriez dire à ceux qui vous suivent ?*

[Georges Schwizgebel rit] Qu'il faut avant tout avoir envie, être passionné par ce qu'on fait, c'est ça le plus important, parce qu'on ne peut pas dire qu'on va gagner beaucoup d'argent en faisant des films d'animation. Mais maintenant la technologie a tellement évolué, là aussi, ça change, je ne peux pas bien imaginer ce qu'il va se passer mais il y a certainement... ça va être diffusé dans beaucoup plus d'endroits. Avant ce n'était que dans les festivals et les salles de cinéma, la télévision, maintenant ça... on ne peut pas vraiment dire...

L. G. *Sur internet, par exemple ?*

Sur internet, sur des appareils photos, enfin des téléphones plutôt. Et tout le monde aussi... avant, il fallait avoir du matériel, une caméra 35 mm pour faire un film, il fallait connaître des gens qui faisaient ça, avoir un producteur. Maintenant avec la technologie, tout le monde peut faire un film, tout le monde peut le montrer dans le monde entier. Simplement comme tout le monde peut le faire, on est perdu dans la foule, quoi, c'est l'autre défaut. Avant on était beaucoup moins nombreux. C'est aussi plus pratique parce que maintenant, presque tout va être diffusé en digital, on peut déjà contrôler, et il y a plus de souplesse quand même, on peut corriger... Je dis ça, je ne connais pas très bien mais c'est certain qu'en...

L. G. *Mais ça sera le premier film (le prochain) que vous faites en digital ?*

Oui. Et puis on peut faire des choses qu'on ne peut... on peut tout à coup changer des éclairages, des subtilités qu'on ne peut pas faire quand on fait à la peinture, ça sort comme ça sort. Il y a aussi des défauts mais il y a en tout cas des qualités pour la souplesse. Et puis aussi, quand même, ce qui a changé par rapport aux tout débuts dont on parlait, dans les années 1970, c'est le *line-test* : maintenant, quand je fais un film, je passe une année juste à faire des essais, changer, je peux avoir déjà la musique ou pas la musique, mais toute l'animation, je la travaille avec des esquisses avant de faire vraiment le film. Ce que je ne faisais pas du tout au début. Ça, ça a changé. Mais si j'ai quand même continué de travailler presque comme au début, c'est parce que j'aime surtout dessiner, j'aime voir ce que je fais et sur un écran, ce n'est quand même pas pareil que sur une feuille de papier ou d'acétate. D'avoir de la peinture, des pinceaux, on voit quand même mieux ce qu'on fait, que tout le temps comme ça, devant un écran !

L. G. *Eh bien, merci beaucoup Georges Schwizgebel.*

C'est moi qui vous remercie.