

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 Jacqueline Veuve

Lausanne, le 6 mai 2011

Questions : Laurence Gogniat et Marthe Porret

1. Premiers contacts avec le cinéma et Musée de l'homme

2. Sur le tournage du film de Luc de Heusch

3. Années 1960 : le Comité du film ethnographique, les contacts avec la TSR, et l'Exposition nationale de 1964

4. *Le panier à viande*

5. Kunstgewerbeschule de Zurich

6. Politique culturelle

7. *Musique en tête* et la création d'Aquarius

8. Genève : Le Groupe 5 et le cycle d'orientation

9. Aquarius Film production

10. Séjour aux Etats-Unis. Richard Leacock et le cinéma vérité

11. *La mort du grand-père*

12. Condition féminine

13. La fiction

14. Rapports aux producteurs et à la distribution

15. Télévision : téléfilms, reportages

16. Documentaire/reportage

17. Conclusion

1. Premiers contacts avec le cinéma et Musée de l'homme

L. G. *Nous sommes le 6 mai 2011 à Lausanne, chez vous Jacqueline Veuve. Vous êtes née en 1930 à Payerne, et vous avez fait le gymnase à Lausanne dès 1948. Est-ce que c'est de là que datent vos premiers contacts avec le cinéma ? A Lausanne ?*

Oui, je crois que c'était à l'époque où j'étais au gymnase parce que j'ai commencé à aller au ciné-club, c'était la seule façon – il n'y avait pas de Cinémathèque encore – de voir des anciens films.

L. G. *C'était quoi le cinéma qui vous fascinait à l'époque, vous vous souvenez ?*

Quand j'étais plus jeune, c'était *La Symphonie pastorale*, parce qu'un pasteur qui embrasse une femme, c'était quelque chose de tellement tabou, et puis je crois que le film tournait là autour. Ce n'était peut-être pas un bon film mais déjà quand j'étais au collège, je l'avais vu.

L. G. *A cette époque, vous aviez fait la connaissance de Freddy Buache ?*

Oui, je crois qu'il s'occupait du Ciné-club. Un peu déjà de la Cinémathèque mais il n'y avait que des archives en fait, il n'y avait pas de projections de films. Et tout était entassé, il n'y avait pas de locaux donc c'était sur les escaliers un peu partout à Montbenon. Non, à Mon-Repos !

L. G. *Par la suite, vous vous êtes formée comme bibliothécaire à Genève. Le cinéma, à ce moment-là... il n'y avait pas encore chez vous une envie d'en faire votre métier, ou c'était tout simplement...*

Si, mais c'était impensable. C'était impensable qu'une femme veuille faire du cinéma à l'époque. Donc j'ai fait plutôt une formation, une profession où il y avait essentiellement des femmes et la chance a voulu que j'aie fait un stage au Musée de l'homme. J'ai rencontré une femme fantastique, Yvonne Oddon, qui était directrice de la bibliothèque. Il y avait un défilé de gens très impressionnants qui venaient la voir. Elle avait été (déportée) à Ravensbrück avec Germaine Tillion. C'était vraiment une femme très ouverte et moi, je lui ai dit que je ne voulais pas continuer, passer toute ma vie dans une bibliothèque, que j'aimerais bien travailler dans le cinéma d'une manière ou d'une autre. C'est là qu'elle m'a présenté Jean Rouch qui était à l'étage en dessous dans un espèce de cagibi – parce qu'à l'époque il n'y avait pas beaucoup de locaux – où il y avait un début de films ethnographiques, de catalogues, etc. Alors après, j'ai changé d'étage.

L. G. *Mais au Musée de l'homme, vous y êtes arrivée par hasard ou c'était un choix ?*

Eh bien, c'est-à-dire que... c'est souvent des hasards dans la vie. Je ne sais pas qui... c'était Monod, le physicien, qui disait : « C'est le hasard et la nécessité. »¹ On tombe comme ça par hasard ; il faut savoir peut-être aussi passer dans une porte étroite. On pouvait faire des stages, quand j'ai fait mon école, au Musée de l'homme ou à Barcelone, ou je ne sais plus où.

¹ Jacques Monod, biologiste, a publié un livre intitulé « Le hasard et la nécessité ». C'est son fils, Philippe Monod, qui était physicien.

Moi, je me suis dit : « Bon, au Musée de l'homme... » Je rencontrerai des gens comme Michel Leiris, des gens quand même... que j'avais déjà un peu lus, et je trouvais intéressant, c'est comme ça que j'ai été au Musée de l'homme.

L. G. *Mais sans penser au cinéma a priori ?*

Si, quand même, je me disais toujours : « Il faut que je trouve un moyen pour faire quelque chose dans le cinéma. » Je n'osais même pas penser à faire un film parce que c'était tellement « mythique » ! Mais au moins travailler dans ce milieu. Donc j'avais quand même toujours cette arrière-pensée.

L. G. *S'il n'y avait eu, avant votre formation de bibliothécaire, aucune contrainte sociale, vous auriez fait par exemple...*

L'IDHEC ?

L. G. *... une école de photographie, ou l'IDHEC, carrément ?*

L'école de photo, j'y pensais mais ma mère me disait : « Tu ne vas pas faire une école de photo pour avoir un magasin de photo ! » Parce que c'est comme ça qu'on représentait le photographe à l'époque ; il y avait une boutique à Payerne, elle disait : « Mais ce n'est pas un métier pour toi », etc. Donc l'école de photo, j'ai oublié assez vite. Et le cinéma, comme je vous dis, c'était impensable. Eh bien il y avait... qui est-ce qui parlait... Je ne sais pas, j'ai une amie qui a fait de l'ethnologie, Ariane Deluz, qui était au gymnase. Elle, elle a fait de l'ethnologie et elle pensait à l'IDHEC – c'était l'école de cinéma de l'époque –, mais moi, je n'osais pas y penser parce que c'était trop élevé.

L. G. *Quel était votre travail au Musée de l'homme très exactement ?*

Ouh ! J'ai beaucoup bricolé, c'est-à-dire que... D'abord je me suis bien amusée, c'est rare qu'on travaille en s'amusant et vice versa. C'était très décontracté parce qu'ici, j'avais fait des stages... qu'est-ce que je faisais ? Je classais des fiches. Je me suis dit : « Je ne vais pas passer ma vie à classer des fiches ! » Et là, on a commencé un catalogue pour l'UNESCO des films qui étaient déposés là ; un catalogue de films ethnographiques français, ensuite un catalogue de films ethnographiques étrangers. Et puis on organisait beaucoup de semaines de films ethnographiques, on voyageait beaucoup. Jean Rouch était invité mais il invitait toujours sa petite cour dont je faisais partie et j'ai beaucoup voyagé comme ça, même à l'époque. C'est comme ça qu'on s'est retrouvé à Locarno.

L. G. *Justement oui, parce qu'il y a cette très belle photo de vous prise à Locarno, par Henry Brandt...*

Oui.

L. G. *Vous le connaissiez Henry Brandt ?*

Très bien, oui, parce que lui, en fait, il commençait à faire des films. Il avait fait *Les nomades du soleil* qu'il avait présenté au Musée de l'homme et on lui avait dit : « Mais il faut le présenter à Locarno. » Alors Rouch avait trouvé une combine pour qu'il y ait une sélection de films ethnographiques, alors son film avait eu un prix et Brandt était avec nous ; c'est donc

lui qui a fait la photo et je suis restée liée assez longtemps avec lui. Après il a fait d'autres films, mais là on s'est un peu perdu de vue.

L. G. *A Paris, j'imagine que vous fréquentez la Cinémathèque ?*

Oui parce qu'à l'époque, la Cinémathèque avait dû déménager : elle était au Palais de Tokyo, c'était exactement à côté du Musée de l'Homme et on avait eu des cartes évidemment, gratuites, ce qui n'était pas mal avec mon statut de stagiaire non payée. Moi j'y allais tout le temps parce que c'était, je vous dis, la porte à côté. Et j'y allais avec Rouch, on y allait... il y avait d'autres gens qui venaient avec nous. C'était ma première ouverture en fait ; dans la vie, il me semble que j'ai eu beaucoup de chance d'ouvrir cette porte.

L. G. *Alors votre travail au Musée de l'homme a dépassé le cadre du simple stage, vous y êtes restée plusieurs années ?*

Complètement, parce qu'après, j'ai été engagée et je dépendais du CNRS, ce qui serait impensable maintenant parce qu'avec les diplômes que j'avais, je ne pourrais plus entrer comme ça au CNRS. Donc j'avais un poste au CNRS, et je suis restée avec ce poste pour faire quelque chose qui n'a jamais marché d'ailleurs ; c'était une idée qui était dans l'air – c'était le début, avant les ordinateurs – d'avoir des fiches percées pour chaque sujet, chaque thème dans les films. Mais ce n'était pas assez au point. Donc on a commencé et puis après moi je suis partie et je crois que c'est tombé comme ça. Quelqu'un m'a remplacé un moment et après, ce n'était pas assez avancé, ce système.

2. Sur le tournage du film de Luc de Heusch

L. G. *En 1958, vous avez été scripte sur un film (Magritte, un court métrage) de Luc de Heusch en Belgique. Vous le connaissiez à travers les personnes que vous avez rencontrées au Musée de l'homme justement ?*

Oui, tout à fait, et je connaissais ses films. Il avait fait un film très intéressant qui s'appelait *Les Gestes du repas*, en Belgique, c'est-à-dire suivre les gens au repas traditionnels mais aussi les fêtes, les baptêmes, les enterrements, etc. C'est un film qui avait, à l'époque, un certain écho, un certain impact. Alors il m'avait demandé... – parce qu'on se voyait assez souvent, tous ces gens du comité du film ethnographique –, il allait faire un film sur Magritte, si je voulais bien être scripte.

L. G. *Mais vous saviez ce que c'était, scripte ?*

Oh je savais quand même, mais disons, je n'avais jamais fait ce métier. Mais c'était quand même relativement simple parce que c'était sur un documentaire, sur un peintre, donc ce n'était pas compliqué de noter à mesure les plans. Ce n'est pas comme une fiction où je pense qu'il faut avoir un certain métier. Mais c'était intéressant de rencontrer Magritte, qui était un petit bourgeois d'ailleurs, qui ne faisait pas du tout de la peinture de petit bourgeois, mais qui avait une peur folle qu'on fasse une tache sur ses tapis ! Il y avait un gars de l'équipe qui était très alcoolique alors il avait toujours peur qu'il soit malade sur ses tapis. Enfin, il était très... Magritte n'était pas à l'aise, j'avais l'impression, avec cette équipe. Mais peut-être qu'il n'était à l'aise avec personne, je n'en sais rien. Ce qu'il y avait d'intéressant, c'était de voir qu'il avait un milieu très bourgeois, et lui, comme sa femme ne voulait pas qu'il fasse du

désordre, il peignait au galetas. Et son modèle principal était sa femme qui était une belle femme. Et ils avaient une espèce de petit loulou de Poméranie, absolument désagréable, qui aboyait tout le temps. Ce n'était vraiment pas du tout la personne que je m'attendais à voir. C'était vraiment, comme je dis, quelqu'un de très bourgeois. On s'attend toujours à ce que ces hommes un peu exceptionnels soient exceptionnels dans leur vie, ce qui n'est pas le cas.

L. G. *C'étaient vos premiers pas sur un tournage ?*

Sur un tournage, oui.

L. G. *Vous aviez l'impression qu'en Belgique, c'était différent de la Suisse ?*

Oui, parce qu'à l'époque, il y avait quand même déjà... ils avaient voté des crédits, et Luc de Heusch avait pas mal de crédits pour faire son film. Alors que nous, pff, c'était assez misérable à l'époque. Je ne sais pas, c'était en quelle année ?

L. G. *1958.*

Oui, la loi sur le cinéma n'avait pas été votée, c'était seulement voté en 1963, donc en Suisse, qu'est-ce qui s'était fait en documentaire, à part le film *Les nomades du soleil* de Henry Brandt ? Je ne sais pas, je crois, rien. Ah non, André Paratte avait fait des films quand même déjà.

M. P. *En Suisse allemande, il y avait quand même Reni Mertens et Walter Marti qui avaient leur boîte de production, Téléproduction, à Zurich.*

Oui, c'est vrai, ils avaient fait *Ursula*. Et puis Alexander Seiler, non ? Pas encore. Seiler et June Kovach ?

L. G. *Tout a à peu près commencé avec le début des années 1960, j'ai l'impression. Beaucoup de choses...*

Oui, mais eux, c'était ces premiers films qu'ils ont faits, qui étaient très beaux – Alexander Seiler et June Kovach. C'était des films publicitaires pour l'Office du tourisme, ces petits films². Ils ont fait toute une série qui était magnifique d'ailleurs. Sans son, avec de la musique et des bruits d'ambiance.

L. G. *Commencer par être scripte, c'était assez typique à l'époque pour une femme ?*

Il y a beaucoup de femmes qui sont restées scriptes. C'était un métier spécifiquement féminin parce qu'on avait décidé que les femmes faisaient plus attention aux détails donc on avait décidé que les femmes n'étaient pas caméraman, *camerawoman*, et qu'elles pourraient être scripte. C'était déterminé comme ça à l'époque.

² Alexander Seiler réalise deux petits films publicitaires touristiques : en 1961, *Auf weissem Grund (Spuren im Schnee/Neige)*, puis avec Rob Gnant en 1962 pour l'Office national suisse du tourisme *In wechselndem Gefälle (Jeux d'eau/A fleur d'eau)*, qui obtient la Palme d'Or du court métrage au festival de Cannes de 1963. *Siamo Italiani*, réalisé par Seiler, Gnant et June Kovach date de 1964. Voir H. Dumont et M. Tortajada, *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, Hauterive, Editions Gilles Attinger, 2007, p.10.

L. G. *Cette collaboration-là n'a pas connu de suite, avec Luc de Heusch ?*

Non mais ce n'était pas prévu qu'il y en ait, parce que lui-même a essayé de faire une fiction mais ça n'a pas du tout marché, c'était très compliqué. Il n'a pas fait beaucoup de films. Il a fait un film au Rwanda il y a quatre-cinq ans (*Une république devenue folle : Rwanda 1894-1994*, 1996) mais sinon je n'ai pas suivi... Bon, je suis encore en contact avec lui, mais je n'ai pas suivi sa carrière... Il était surtout professeur d'ethnologie à l'Université, lui.

L. G. *Par contre, de vous trouver là, en Belgique, avant ça à Paris, et de voir qu'il ne se passait pas grand chose en Suisse au niveau du cinéma, ça ne vous donnait pas envie de travailler hors de Suisse ? Vous avez pensé à ça ?*

Non parce que... Bon, moi, j'ai eu des enfants, je me suis mariée et je me suis dit : « Après tout, mon champ d'action pourrait être la Suisse », parce que personne... C'est Margaret Mead qui disait que pour une femme, comme c'est plus compliqué, il y en a moins, il faut choisir un champ de travail sur lequel les hommes n'ont pas accès ou n'ont pas d'intérêt. Elle disait... un exemple que j'aimais bien : « Vous voyez, une femme qui veut avoir des enfants, qui se marie puis qui dit : “Je veux être pilote”, c'est impensable avec les horaires ! » Peut-être maintenant oui, mais disons à l'époque, c'était impensable.

3. Années 1960 : le Comité du film ethnographique, les contacts avec la TSR, et l'Exposition nationale de 1964

L. G. *Qu'est-ce qui s'est passé entre 1958 et puis votre premier court métrage qui date de 1966 – il y a presque dix ans –, qu'est-ce que vous avez fait pendant ces années-là ?*

J'étais... Mon dieu, vous me posez une bonne question ! Je ne sais pas.

L. G. *Bon, vous aviez deux enfants en bas âge.*

Oui, non mais j'avais... j'ai continué... j'étais secrétaire – ça voulait dire que je voyageais quand même beaucoup – du Comité du film ethnographique. Ça voulait dire que je faisais des contacts, j'organisais, j'allais à Paris, je voyais Jean Rouch, on organisait des semaines de films ethnographiques en Grèce, en Hongrie, on était un peu partout. C'était moi qui le faisais, avec Rouch.

L. G. *Vous avez aussi été rattachée au Festival international de Florence (Festival des Peuples)³ ?*

Voilà, c'est nous qui l'avons créé, en fait, parce que...

L. G. *Qui ça nous ?*

³ <http://www.festivaldeipopoli.org/>

Nous, Rouch, et puis est-ce que Luc de Heusch était là ? Je ne sais pas, c'est toujours un peu le même groupe. Et on essayait d'avoir un peu des étrangers, un Polonais, un Hongrois, un Tchèque, pour dire qu'on était quand même un comité international...

L. G. *Pourquoi à Florence ?*

Mais parce que c'est eux qui... ils avaient à l'époque de l'argent. Il y avait des ethnologues, dont un professeur Tullio Seppilli à Pérouse, et un professeur dont j'ai oublié le nom à Florence, et eux avaient de l'argent et voulaient demander à ce comité d'organiser une fois par année un festival. Donc c'est parce que la ville... il y avait de l'argent, je pense, qu'ils pouvaient dépenser pour cette Semaine des films ethnographiques.

L. G. *J'ai vu qu'au début des années 1960, vous avez aussi travaillé à la prospection de films pour l'émission de la TSR Continent sans visa, c'est juste ?*

Oui, mais pas beaucoup. Oui, j'avais travaillé... j'avais cherché des films, trouvé des films. Justement la Télévision m'avait demandé... parce que comme je voyais beaucoup de films dans ces festivals... Un des films, c'était un film grec, c'était assez intéressant, c'était des hommes qui dansaient sur la cendre, qui passaient très vite... ils dansaient des danses grecques en marchant très rapidement sur des cendres encore rougeoyantes. C'était assez impressionnant. Et il y avait d'autres films... Si vous voulez, je leur proposais des films. Je ne me souviens plus quels autres films.

L. G. *Mais du coup, vous aviez des contacts avec les réalisateurs de Continent sans visa ?*

Pas vraiment. Moi j'ai l'impression que j'ai été beaucoup mise de côté parce que j'étais une femme, pendant très longtemps. Mais ça ne me dérangeait... je savais que c'était comme ça. Donc j'ai quand même continué.

L. G. *Vous auriez eu éventuellement envie de devenir réalisatrice à la TSR, ou ça n'a pas été une idée ?*

C'est-à-dire, oui, ça m'aurait intéressé parce que c'était une des rares possibilités à l'époque. Comme indépendants, il y avait le Groupe des 5, c'est tout, je n'ai jamais...

L. G. *C'était un petit peu plus tard.*

...essayé de m'en approcher parce qu'eux non plus n'ont pas essayé de m'approcher, et je crois qu'à l'époque, c'était les cinq et puis basta. Je ne crois pas que j'aurais eu ma place. Donc c'est ce qui m'a aussi décidé à faire le genre de films ethnographiques que je savais faire et puis travailler en Suisse parce que je me suis rendue compte qu'il y avait un champ d'action, il n'y avait pas beaucoup de cinéastes qui s'y intéressaient.

L. G. *On a évoqué Henry Brandt, je crois que vous avez été associée à son travail pour les films de l'Expo 64 ?*

Oui, et alors on s'est brouillé évidemment comme... [Jacqueline Veuve rit], on a fini par se brouiller parce que je trouvais que...

L. G. *Vous faisiez quoi ?*

C'est-à-dire, il avait besoin d'idées parce qu'il avait un mandat : la Loterie Romande avait donné de l'argent. Il avait besoin d'idées pour ces petits films. Il n'en avait pas beaucoup et moi je croyais que j'en avais un peu plus mais... Après, j'ai réalisé qu'il m'avait piqué mes idées et que, bon, il m'avait mise à la porte. Enfin, c'est un peu dur à dire mais peut-être qu'il serait... il ne réalisait pas, il croyait que c'était peut-être... Les idées, c'est toujours compliqué, parce que tu apportes une idée et puis l'autre dit : « Non mais c'était mon idée ! » On se bat pour des idées. Alors moi j'avais vraiment l'impression, en revoyant les films, que j'avais été mystifiée. Après on s'est reparlé, mais on ne s'est longtemps pas parlé.

L. G. *Vous aviez des contacts avec le Musée d'ethnographie de Neuchâtel qui avait quand même un certain...*

Pas beaucoup. Ils nous ont invité une fois avec Jean Rouch, quand c'était Jean Gabus⁴. Après, je n'avais pas de contact. Maintenant oui, j'ai des contacts avec le nouveau, Grégoire Mayor (actuellement conservateur adjoint). On avait montré des films de la série *Les métiers du bois*, je ne sais plus à quelle occasion.

4. Le panier à viande

L. G. *En 1966, cette fois, vous avez passé à la réalisation. C'est le court métrage Le panier à viande que vous avez coréalisé avec Yves Yersin. Yves Yersin vous l'avez connu où ?*

C'est-à-dire que tous les deux, on cherchait à faire un film pas trop cher parce qu'on n'avait pas de production, pas d'argent. On s'est rencontré parce que... je ne sais plus qui nous a mis en contact. On avait une grande ambition, un grand projet, c'était de faire un film en Suisse sur le folklore – mais c'était complètement abstrait, si on réalise maintenant –, sur tout ce qui disparaissait. C'est de la folie, ça aurait été 50 films ! Mais enfin, c'était une idée de départ. Ensuite, moi j'avais vu une photo d'une boucherie qui était prise comme ça, en plongée, et je me disais : « Ça serait un bon thème et puis c'est une journée de travail. On peut essayer de faire ça parce qu'on peut trouver quelqu'un, une caméra, un caméraman, enfin, c'est relativement facile. » Et puis le premier cochon on l'a loupé, parce qu'il est mort avant qu'on soit prêts, ça va vite ! Et les cochons étaient plus agiles que nous, donc premier échec. Ensuite, on en a trouvé un où ça a marché. On savait qu'il fallait être prêt.

L. G. *Vous vous souvenez si vous avez cherché une aide financière ?*

Pas du... il n'y en avait pas. Enfin, on n'en a pas cherché. On a mis chacun 2'000 francs pour payer la pellicule, on n'a payé personne, et puis le son, la table de montage, mais...

L. G. *D'où venait le matériel, qui c'est qui... Vous connaissiez déjà un peu des gens qui ont travaillé avec vous ?*

Non, je ne connaissais pas... Non, la caméra, c'est Igaal Niddam, qui après, a été à la Télé. Le son ? Mais je ne sais même plus qui c'est qui a fait le son ; ce n'est pas Luc Yersin

⁴ Jean Gabus fut conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel de 1945 à 1978. Voir <http://www.men.ch/musee-histoire>.

en tout cas, ce n'est pas le frère d'Yves. Je ne sais pas. On n'avait pas de son direct... Non, ce n'est pas compliqué, on n'avait pas de son. On n'avait pas de son direct parce qu'il n'y avait pas de son synchro sur la caméra qu'on avait. Ça commençait à exister en Amérique avec les frères Albert et David Maysles, mais disons en Suisse, on n'avait pas. Donc après, on a bricolé un son d'ambiance.

L. G. *Pierre Delessert (a fait le son).*

Ah oui, qui était photographe après. C'est un photographe. Mais si on avait du son, on n'avait pas de son direct.

L. G. *C'était plus facile de démarrer à deux, surtout en tant que femme ? C'est pour ça que vous avez fait un film à deux ?*

C'est-à-dire que, comme on avait discuté les deux au départ concernant ce projet... Non, c'était plus compliqué parce qu'après, on a toujours donné la nationalité du film à Yersin. On n'a jamais dit Yersin et Veuve, on a toujours dit Yersin donc c'était un peu... la pilule était difficile à avaler. Mais bon, ce n'était pas de sa faute à lui, c'était comme ça. Je pense que c'était plus facile à deux quand même, parce que lui, il n'avait pas non plus beaucoup d'expérience, moi non plus... Oh moi, j'en avais, j'avais visionné beaucoup de films mais ce n'est pas la même chose entre visionner des films et faire un film.

M. P. *Une fois le film réalisé, Le panier à viande, vous vous êtes dit : « On va le diffuser ? Comment ? »*

Pff, oh il commençait à y avoir des primes à la qualité ; on l'a donné à la prime à la qualité, on a reçu de l'argent et on a payé les gens qu'on n'avait pas payés. Ensuite, on l'a montré une ou deux fois au cinéma mais il était trop long pour passer avant un film parce qu'il faisait 30 minutes. Puis il a passé à la télé, bien après.

L. G. *Recevoir une prime à la qualité, c'était déjà un peu d'argent bienvenu, mais c'était aussi une reconnaissance pour vous ?*

Ah, je pense oui. Quand vous commencez... c'était intéressant quand même.

M. P. *Et la somme que représentait cette prime à la qualité...*

C'était 10'000 francs. C'était beaucoup pour l'époque !

M. P. *Vous les avez utilisés comment ?*

On a payé – tous les gens n'avaient pas été payés – la location de la table de montage, enfin, les techniciens, nous, on s'est un petit peu payé donc... C'est comme ça qu'on s'est réparti (l'argent).

5. Kunstgewerbeschule de Zurich

L. G. *J'aimerais bien qu'on ouvre le chapitre de la Kunstgewerbeschule à Zurich.*

Je n'ai pas compris.

L. G. *On va parler un petit peu des cours que vous avez suivis à la Kunstgewerbeschule. Vous vous souvenez comment vous avez entendu parlé de ces cours ?*

Je crois qu'il y avait une annonce dans un journal et puis j'avais parlé... comment est-ce que je la connaissais, cette fille ? J'avais fait déjà l'Ecole normale, non ?

L. G. *Vous connaissiez quelqu'un qui... Oui, vous aviez...*

Oui, c'était avec une fille qui était avec moi à l'Ecole normale, elle était belge. Elle avait un ami à Zurich qui avait vu qu'il y avait ce cours, et j'ai été faire les examens d'entrée. Il y avait 112 candidats... mais parce que c'était la première (volée), tout le monde disait : « On va faire des films ! » Enfin, c'était quelque chose de magique ! Et puis on était... je crois qu'ils en ont pris 24, 12 pour la réalisation et 12 pour la caméra.

L. G. *Vous vous étiez présentée pour la réalisation ?*

Oui. C'était un examen très intéressant parce qu'il était fait par un professeur tchèque qui a été notre professeur après, à l'école. C'était l'examen qu'ils faisaient dans les écoles à Prague à l'époque, pour l'entrée à l'Ecole de cinéma qui était très prestigieuse. C'était trois jours d'examens, un de culture générale, et après de mise en scène, enfin, « est-ce que vous êtes capable... », de collages, de bouts de papiers pour voir si on avait le sens des couleurs, enfin c'était très... Un petit passage... faire une mise en scène, une petite scène sur un thème... c'était une nouvelle de Maupassant, c'était vraiment assez étonnant.

L. G. *Tout ça en allemand ?*

Non, c'était en français parce que le prof polonais ne savait pas l'allemand alors il parlait français. Mais dans l'ensemble, j'étais la seule... ah non, il y avait Yersin, mais Luc, le frère d'Yves, il était bilingue.

L. G. *D'accord, sinon il y avait plutôt peu de Romands alors ?*

Il n'y avait que des Suisses allemands à part lui et moi.

L. G. *Vous avez senti s'il y avait une différence de mentalité ou de perception du métier entre les Alémaniques et les Romands ?*

Pff, c'était compliqué à l'époque, parce que tout le monde était nouveau. Je n'ai pas autrement... A part que la langue, c'était compliqué parce qu'ils parlaient beaucoup le suisse allemand et puis il y avait beaucoup de cours en allemand. Mais ça allait.

L. G. *Il y avait beaucoup de femmes ?*

Non, je crois qu'on était trois. Il y en a une qui a quitté en cours de route, et l'autre, elle était *camerawoman*. Elle a continué assez longtemps. Je l'ai vue, on a eu une réunion, il y a deux ans je crois, des anciens élèves. Elle a eu trois enfants et puis elle avait arrêté, mais elle regrettait, elle voulait reprendre... elle a travaillé en Allemagne, elle.

M. P. *Ces cours de cinéma, ça représentait une formation à plein temps ?*

Après ? Cette école ? Ah oui, oui tout à fait. C'était deux fois quatre mois parce que souvent, c'était des gens qui étaient un petit peu dans la profession, ou qui étaient photographes, ou qui étaient dans la publicité. C'était l'été, de juin à septembre, et puis l'année suivante, c'était encore quatre mois. Moi j'ai fait... Non, j'ai fait un cours.

L. G. *Pourquoi ?*

Parce que j'avais une famille et puis j'avais l'impression que j'en savais assez. Non mais sans prétention. Avec la formation que j'avais avant, une fois quatre mois ça me suffisait. On a fait un film, c'était en 35 mm, on avait chacun un film à faire.

L. G. *Justement, cette école avait certains moyens ? Chaque élève a fait un film en 35 mm ?*

Oui, il y avait un budget qui avait été alloué je pense. Après, l'école a dû s'arrêter. J'ai appris que c'était pour des raisons politiques parce qu'en fait, Monsieur Hans Heinrich Egger qui avait créé cette école et qui était monteur – il avait monté tous les films suisses connus à l'époque – avait essentiellement pris des profs à l'Est. On a dit qu'il était communiste évidemment à Zurich à l'époque, donc il n'y a eu qu'une fois, ces cours. Après ça s'est arrêté mais... On a su que c'était pour ces raisons.

L. G. *Pour en revenir au film que vous avez tourné dans le cadre de cette école, vous savez si, par exemple, l'école collaborait avec des boîtes de production ? Ou bien d'où venait tout ce matériel ?*

Alors ça, je ne peux pas vous répondre parce qu'on avait du matériel mais on se le répartissait. Il y en a un qui pouvait tourner deux jours, puis toute une semaine ; il y avait des élèves... on était deux par film. Moi je pense que c'était loué. Ce n'était pas la propriété... On était à l'école *Kunstgewerbeschule*, l'Ecole d'art... comment ça s'appelle ?

L. G. *Oui, l'Ecole d'art.*

D'arts appliqués.

M. P. *C'est vous qui avez dû payer pour cette formation ?*

Non, moi je n'ai pas le souvenir d'avoir payé pour cette école. Mais peut-être que j'ai payé ? 400 francs ? Si j'ai payé, c'est 400 francs, il me revient comme ça un chiffre mais pour le film, pour tout ça...

L. G. *...ça faisait partie du...*

Non, moi je pense qu'ils avaient touché de l'argent du Canton, de la Confédération.

L. G. *Vous avez eu des cours avec Kurt Früh, c'est juste ?*

Oui !

L. G. *Vous connaissiez un petit peu ce qu'il avait fait, vous connaissiez les films suisses ?*

Oui, oui, je connaissais ses films oui, comédies... Mais moi j'avais plutôt le professeur... parce que lui (Kurt Früh), il avait les Suisses allemands. Moi, j'avais le prof polonais.

L. G. *Ces films que vous avez faits dans le cadre de l'école, ils ont été montrés ?*

Oui après. C'était des petits films, sept minutes. Mais c'était bien parce que ça nous a donné une discipline, on savait qu'on avait deux jours de tournage, tant de jours de préparation, et puis qu'il fallait qu'on s'occupe de trouver un musicien, il fallait des textes, etc., on a vraiment dû tout faire. Et puis on les a montrés à Winterthour⁵ dans le cadre des films courts, on a montré tous les films il y a quatre-cinq ans. Oui, moi je trouvais qu'ils avaient assez bien tenu la route, ces films.

L. G. *Et puis à l'époque, ils ont été montrés à Soleure.*

Oui bien sûr, oui.

L. G. *Vous étiez allée à Soleure ?*

La première fois que je suis allée à Soleure c'était avec *Le panier à viande*, avec le film sur la boucherie. Oui, oui pour les films, j'y étais allée, mais je n'ai pas de souvenir.

L. G. *Ce petit monde du cinéma suisse qui commençait un peu à se former, ça vous faisait envie ? De faire partie de ce monde-là, du cinéma suisse ?*

Oui, mais en même temps je ne m'y suis pas tellement frottée parce que c'était essentiellement des Zurichois. Et puis ici, bon, il y avait Freddy Landry qui avait commencé, mais il ne m'a jamais sollicitée. Moi, je ne l'ai jamais sollicité non plus. Donc moi j'étais assez isolée mais ça ne me gênait pas autrement. Je continuais à avoir des contacts avec Paris, dans mon métier, donc ça suffisait.

M. P. *Alors ce court métrage, qui s'appelle Dimanche de pingouins, c'est donc un travail de diplôme ?*

Oui.

M. P. *C'est un genre fiction, fictif... c'est de la fiction.*

C'est de la fiction.

M. P. *C'était un désir de votre part, ou c'était une consigne ?*

⁵ Une sélection de ces petits films a été projetée aux Journées internationales du court métrage de Winterthour en 2003, ainsi qu'aux Journées de Soleure en 2005. Voir R. Richter, « Formation au cinéma: une expérience abolie a montré la voie », *CinéBulletin*, n°355, 5/2005, pp.20-21.

C'est-à-dire qu'on pouvait choisir le sujet mais après il fallait le mener à bien. Moi, j'avais eu cette idée, j'avais vu une BD de Sempé, je crois, où il y avait un type sur une plage qui lisait et tout d'un coup il y avait une jolie fille qui arrivait. Il se faisait piquer la jolie fille parce qu'il y a un type plus malin et plus beau qui arrivait vers la fille plus vite. Je trouvais ça assez... on pouvait faire quelque chose. Et puis on a tourné mais moi j'ai vraiment eu de la peine parce qu'on a tourné à la plage et les jours que j'avais, il pleuvait, alors on ne pouvait pas tourner, et finalement je l'ai fait, ce film. Loredana Cristelli, la monteuse, a dit qu'il avait bien vieilli. Ils ont sorti un bouquin en allemand de Thomas...

L. G. *Thomas Schärer.*

Oui, avec le CD. Il y a tous les films, là⁶.

L. G. *Vous êtes sortie de ces cours avec un diplôme ?*

Oui.

L. G. *C'est quelque chose qui vous a été utile par la suite ?*

Je n'en sais rien. C'est difficile... Oui, je pense. Vous savez, quand on avait des diplômes à l'époque, c'était utile. Ensuite j'avais fait un diplôme d'ethnologie à l'Ecole pratique des hautes études, parce que pour entrer au CNRS, il fallait que j'aie un papier comme ça.

L. G. *Sans parler de diplôme, mais les cours en eux-mêmes, vous pensez que ça vous a été utile ?*

Moi je pense que oui, parce que ça nous permet... On avait un professeur qui nous donnait des analyses de contenu, ça c'était très intéressant : voir comment les Allemands filmaient les bateaux de guerre, filmaient leurs propres bateaux, les autres, les leurs très gros, les bateaux étrangers tout petits. Enfin, c'était un prof qui parlait en Hochdeutsch, ça allait assez bien. Non, moi je pense que j'ai quand même appris à me cadrer, et à l'époque, on ne pouvait pas tourner comme maintenant parce que c'était cher la pellicule. Donc moi j'ai pris l'habitude, maintenant, de toujours penser avant, pour tourner le moins possible. Maintenant on tourne, on tourne, parce qu'en vidéo ça ne coûte pas cher. On n'a plus la discipline de préparer avant.

6. Politique culturelle

L. G. *Entre le milieu des années 1950, où vous avez fait ce travail au Musée de l'homme à Paris, et puis la fin de ces cours (à la Kunstgewerbeschule) à peu près à la fin des années 1960, est-ce que vous avez constaté que l'intérêt pour le cinéma en Suisse avait changé pendant ces dix ans ? Il y avait quelque chose qui était...*

De quand à quand ?

⁶ Schärer, Thomas, « *Wir wollten den Film neu erfinden !* », *Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zurich 1967-1969*, Zurich, Limmat Verlag, 2005

L. G. *Entre le milieu des années 1950, quand vous étiez à Paris, et puis la fin des années 1960, après ces cours à Zurich. Vous avez l'impression...*

Ça restait cloisonné quand même. Ça restait cloisonné et c'était impensable, pour une femme encore moins, de se former comme réalisateur. Il y avait quelques réalisateurs connus et puis on ne voulait pas... c'était très protégé. Enfin, c'est l'impression que j'ai maintenant.

M. P. *A l'époque, la loi sur le cinéma était en route ; vous aviez des projets précis, à la fin des années 1960 ? Faire une demande de subvention à Berne pour un film ?*

Mais attendez, 1960, j'avais déjà fait... Vous me rappelez un peu les choses, parce que je ne me souviens plus... J'avais déjà fait *Le panier à viande* ?

L. G. *Le panier à viande, c'est 1966. La loi sur le cinéma, c'est 1963, donc un petit peu avant...*

Non, je ne pense pas, avant 1966, non, parce que je m'occupais de festivals, je m'occupais... Et puis c'est là que j'ai fait ces analyses de contenu sur ces fiches qui n'ont d'ailleurs rien donné.

L. G. *Est-ce que la politique culturelle en Suisse, c'est quelque chose qui vous intéressait, ou pas tellement ? La politique culturelle en Suisse, la mise en place de cette loi...*

Non, ça ne m'intéressait pas autrement.

L. G. *Vous n'avez jamais été dans des commissions à Berne ?*

Non. J'y ai été, mais j'étais une piètre... non, je n'étais pas bonne parce que...

L. G. *Mais vous l'avez été ?*

Oui, j'ai été dans... Pour Pro Helvetia, j'étais dans le comité de Pro Helvetia qui choisissait les films pour l'étranger ; j'ai été dans l'Association – vice présidente – des réalisateurs, mais j'étais vraiment... Je n'ai jamais brillé par mes interventions.

L. G. *C'était votre intérêt qui était moindre ou c'était la façon dont vous étiez accueillie dans ces commissions ?*

C'était les deux, je crois. Je me sentais assez seule et en même temps ça ne m'a jamais intéressé en fait. Je trouvais que je devais mettre toute mon énergie... J'avais une famille, je voulais faire des films, il fallait que je mette mon énergie là-dessus. Mais quand même, je n'avais pas encore fait de films mais je continuais à m'occuper des festivals, des films ethnographiques.

L. G. *Vous n'avez pas été tout de suite admise dans l'Association des réalisateurs de films...*

Non !

L. G. *...vous l'avez dit, oui.*

Oui, j'ai dû faire je ne sais pas combien de films pour qu'on me demande que j'en fasse partie. A l'époque, c'était comme ça. Mais il y avait des gens qui entraient avec un film. Mais moi, on a attendu que j'aie fait six ou sept films. Alors finalement, ça me faisait très envie et puis après, ça m'était complètement indifférent. Parce que je me disais : « Ce n'est que ça, en fait. »

7. Musique en tête et la création d'Aquarius

L. G. *Il y a un autre film que j'aimerais évoquer, c'est Musique en tête, le petit film avec la chanteuse Arlette Zola, que vous avez fait juste en sortant des cours de Zurich. L'équipe technique était des gens avec qui vous aviez fait les cours, je crois. Il y avait Luc Yersin pour le son, Jürg Hassler, Eduard Winiger à la caméra, ce sont des gens que vous avez côtoyés à Zurich ?*

C'était des gens avec qui j'ai fait le cours à Zurich. Jürg Hassler et... comment il s'appelle, l'autre, déjà ?

L. G. *Eduard Winiger.*

Winiger pour qui j'ai beaucoup d'estime d'ailleurs et que j'ai revu de temps en temps à Soleure, ou comme ça.

L. G. *C'est Georg Janett qui a monté le film, je crois que vous avez encore...*

Oui, c'est-à-dire, il a participé.

L. G. *D'accord. Comment est venue l'idée de faire ce petit film, vous vous souvenez ?*

Mais je ne sais pas, on en parlait un petit peu d'Arlette Zola et je me disais : « Ça serait intéressant de faire un portrait d'une chanteuse suisse qui monte, qui essaie de faire quelque chose. » J'en avais entendu parler.

L. G. *Ce petit film est le premier qui est produit par Aquarius.*

Oui.

L. G. *Aquarius, d'où vient ce...*

Aquarius, c'est moi, parce que je voulais... C'était très difficile de trouver l'argent si vous n'aviez pas une maison de production. Moi, j'ai fait une société de production où c'est moi, Aquarius. Parce que sinon, c'est trop compliqué.

L. G. *Ça vient d'où, ce nom, Aquarius ?*

Moi, je suis du signe du verseau, alors voilà... « Aquarius ». C'est comme ça que j'ai pris le nom d'Aquarius.

L. G. *Vous nous avez expliqué avant (hors-caméra) qu'avec cette mise en place de la loi sur le cinéma, il fallait que ce soit le producteur qui demande de l'argent, et pas le réalisateur.*

Oui, mais on pouvait être producteur et réalisateur. Il fallait demander, je crois. Il y avait toujours des exceptions.

M. P. *Ce que je voulais savoir, c'est quel type de matériel vous avez utilisé pour tourner Musique en tête. Est-ce que vous vous souvenez de la caméra et de l'appareil de prise de son que vous avez utilisés ?*

Ecoutez, ça devait être, à l'époque... je ne sais pas si c'était une Bolex ou une Arriflex, je ne peux pas vous répondre, et puis le son, c'était un Nagra, Nagra-Kudelski. Le gros Nagra, c'était le mien parce que j'en avais un. Et alors là, je crois qu'on a... est-ce qu'on avait du son synchrone ? Je ne me rappelle plus. Honnêtement, pour *Le panier à viande*, je me souviens qu'on n'avait pas de son synchrone, mais là, je crois qu'on en avait. Oui, ça existait à l'époque. C'est tout ce que je peux vous répondre.

8. Genève : Le Groupe 5 et le cycle d'orientation

L. G. *On est en 1968. A Genève, ça va être les débuts du Groupe 5, vous l'avez évoqué avant ; est-ce que vous aviez des contacts avec ces gens, ou est-ce que c'est quelque chose qui vous attirait ?*

Mais vous savez, le Groupe 5, c'était le Groupe 5. Je veux dire, moi, je n'ai jamais essayé d'être le Groupe 6, le sixième. Et puis on ne me l'a jamais demandé. Je n'ai jamais eu de contact autre, si ce n'est que j'avais de l'estime pour eux parce que je trouvais qu'ils faisaient de bons films.

M. P. *Eux, ils voulaient faire de la fiction avant tout.*

Oui.

M. P. *Mais vous ? Est-ce qu'il y avait aussi une envie chez vous de faire de la fiction ?*

Non, pas vraiment, moi j'étais très à l'aise dans le documentaire. J'ai fait deux fictions parce que c'était des sujets que je ne pouvais pas faire autrement qu'en fiction : *Parti sans laisser d'adresse* et *L'évanouie*. Mais sinon, j'aime bien les gens et je trouve qu'ils ont un ego moins fort que les comédiens, je me sens plus à l'aise avec les gens que je filme dans les documentaires. C'est un choix, vraiment. Ce n'est pas parce que je n'ai pas pu, mais c'est parce que je n'ai pas voulu.

L. G. *En 1966 vous avez fait un brevet d'institutrice à l'Ecole normale à Lausanne ; c'était une sorte de moyen détourné pour pouvoir faire du cinéma ? Parce que suite à ça, vous allez être engagée au cycle d'orientation à Genève, en partie grâce à ce brevet d'institutrice ?*

Oui, c'est-à-dire que je suis de nouveau Margaret Mead : si on se spécialise en tant que femme, on ne marche pas sur les plates-bandes des hommes, et là les hommes n'étaient pas

particulièrement intéressés. J'avais un poste en plus à Genève, et ce brevet m'était utile pour enseigner le cinéma.

M. P. *Est-ce qu'on peut expliquer ce qu'était ce cycle d'orientation ?*

Oui, parce que les gens ne le savent pas. Souvent dans les cantons... C'est-à-dire qu'à Genève, il y avait eu déjà un changement de système. Il n'y avait plus l'école primaire, l'école secondaire... Il y avait une école qui s'appelait le cycle d'orientation d'enseignement genevois, secondaire. Tout le monde allait dans la même école depuis l'âge de douze ans à quinze ans, ou onze ans, je ne sais plus. Il y avait un directeur, Robert Hari, à l'époque, qui s'intéressait beaucoup à la télévision, au cinéma, et qui était d'accord qu'on crée une télévision du cycle d'orientation, c'est-à-dire des films qui seraient intégrés à l'enseignement.

L. G. *Vous avez dit qu'il était d'accord, c'est-à-dire que vous lui avez proposé ?*

Non, c'était quand même son idée, ce n'était pas mon idée. Mais il y avait de l'argent à l'époque, et puis disons, c'était dans l'air quand même quelque part ; ça commençait à se faire aussi en France, faire des films pour l'enseignement, films d'histoire, etc. Donc c'était Hari qui avait l'idée, mais comme lui était le directeur de tous les cycles, il n'avait pas le temps de s'en occuper.

L. G. *Vous le connaissiez ?*

Je l'avais connu dans une réunion, mais je ne sais pas comment j'étais tombée [Jacqueline Veuve rit] à Bâle, sur « Télévision et enseignement ». Mais je ne sais absolument plus comment j'avais été là-bas. Par quelqu'un qui me l'avait signalé, et c'est là que je l'ai connu.

L. G. *Alors vous avez été engagée comme réalisatrice ?*

C'était toujours des statuts d'enseignant : enseignante de cinéma et réalisatrice.

L. G. *Vous donniez des cours de cinéma ?*

Oui.

L. G. *Des cours théoriques ?*

Oui, oui, pas pratiques ! Alors là, ça ne m'aurait pas du tout intéressée. Non, non, des cours théoriques, c'est-à-dire un peu d'histoire du cinéma, je leur montrais des films, je leur expliquais les effets spéciaux, le scénario. C'était (pour les élèves de) dernières années du cycle. Sinon je n'aurais pas eu ce statut de réalisateur, il fallait que j'enseigne.

L. G. *D'accord, et à côté de ça vous avez réalisé des films, donc là, en collaboration avec d'autres professeurs ?*

Avec des professeurs souvent, oui.

L. G. *Mais aussi avec des techniciens pour faire le film ?*

Non. Bon, il y avait des techniciens qui étaient là, mais disons c'était avec des professeurs. On proposait des sujets où on savait qu'on pouvait trouver des archives, ou (sur lesquels) on pouvait faire un film sans trop dépenser d'argent pour chercher des archives.

M. P. *Mais c'est vous qui teniez la caméra ?*

Non, non, on avait un caméraman.

L. G. *Vous aviez toute liberté dans le choix des sujets ?*

Oui, complètement. Ça n'aurait jamais été possible dans le canton de Vaud, ça.

L. G. *Pourquoi ?*

Cette liberté. Parce que Genève était un canton beaucoup plus évolué, qui était beaucoup plus à gauche ; le canton de Vaud était un canton réactionnaire, en tout cas à l'époque. Il n'y avait rien pour le cinéma ou s'il y avait quelque chose, ce n'était pas du tout dans ce sens-là. Non, on était extrêmement libre.

L. G. *De nouveau, est-ce que vous vous souvenez du matériel que vous utilisiez ?*

On avait une caméra 16 mm mais je ne peux pas vous dire si c'était... Ils faisaient de l'animation donc il devait y avoir une Bolex pour l'animation, et puis une Arriflex. Vraiment ça, je ne sais plus. Et puis un Nagra, comme toujours.

L. G. *A votre connaissance c'est quelque chose qui s'est poursuivi, la réalisation de ces films ? Bon, vous l'avez fait pendant de très nombreuses années, jusqu'à la fin des années 1980...*

J'étais très contente parce qu'en fait, j'avais un salaire, j'enseignais tous les lundis, donc j'avais toute la semaine de libre, et puis je faisais un film par année sur un sujet soit que je proposais soit qu'un prof avec lequel j'étais d'accord... Donc je n'aurais pas pu trouver mieux. On avait des petits moyens mais on le savait. Il fallait faire des films... On n'avait pas besoin de se déplacer à New York ou à Amsterdam.

L. G. *Ce sont des films qui sont conservés aujourd'hui ?*

Oui, j'espère ! Non mais je suis assez fière parce qu'il y a des films qui ont bien vieilli. *Les lettres de Stalingrad*, c'est un film qui a très bien vieilli. *La grève générale de 18...*

L. G. *Et puis il a été primé surtout (Les lettres de Stalingrad) !*

Oui, les films que j'ai faits chez eux, dans l'ensemble, étaient bien.

L. G. *Comment Les lettres de Stalingrad est arrivé à Cannes, parce qu'il y a reçu un prix ?*

Mais parce qu'il avait été sélectionné, parce que quelqu'un l'avait vu. Il y avait des semaines de films pour l'enseignement à Mannheim. J'avais été là et quelqu'un de Cannes

l'avait vu et a dit : « Il faut absolument que je prenne ce film. » C'est toujours une chaîne, en fait, les festivals.

9. Aquarius Film production

M. P. *Est-ce qu'on pourrait revenir sur la création d'Aquarius ? Pour que les choses soient assez claires, vous avez dit tout à l'heure (hors-caméra) que vous n'aviez pas d'argent pour pouvoir en faire une société anonyme, donc comment vous avez fait ?*

C'est-à-dire que pour Berne, quand on demandait de l'argent, il fallait avoir une maison de production. Moi je ne pouvais pas demander en mon nom propre mais je pouvais le demander au nom d'Aquarius Film Production. Je n'ai pas fait une SA parce qu'il fallait mettre une somme d'argent et il fallait avoir quatre ou cinq personnes dans un comité. Moi, j'avais envie d'être seule et de faire comme je voulais. C'était une société en nom simple.

M. P. *Ce qui est toujours le cas ?*

Oui.

L. G. *Et puis vous avez uniquement produit vos films, ce n'est pas une société qui a...*

Oui, je n'ai jamais produit... Oui.

L. G. *D'accord.*

10. Séjour aux Etats-Unis. Richard Leacock et le cinéma vérité

L. G. *En 1972-1973, vous avez accompagné votre mari aux Etats-Unis, à Boston, et là vous avez pu profiter de suivre des cours au MIT, le Massachusetts Institute of Technology. Suivre des cours, c'est bien juste ?*

Oui, un petit peu, mais je connaissais très bien le responsable qui était Richard Leacock, il est décédé dernièrement (mars 2011), un grand cinéaste, un grand caméraman et...

L. G. *Vous le connaissiez d'où ?*

Je le connaissais parce qu'avec tous ces festivals qu'on avait organisés, avec Maysles, ils étaient venus à Paris... Enfin, je connaissais tous les gens qui faisaient des documentaires à l'époque parce que c'était un petit monde. Il y avait Lionel Rogosin, l'Anglais⁷... Donc je le connaissais. Il était d'accord que je vienne, que j'utilise son matériel mais sans suivre les cours. J'en ai suivi quelques-uns mais en fait, il savait que je n'en avais plus besoin. Je n'étais souvent pas d'accord avec son approche, mais disons, on faisait chacun... Je faisais comme je voulais quand même.

M. P. *Justement, est-ce que vous pourriez préciser en quoi vous n'étiez pas d'accord avec l'approche de Leacock ?*

⁷ Américain

Oui, tout à fait. C'est que lui, son idée, c'était *one take*, une prise : s'il y a un problème, tu n'as pas le droit de faire deux prises. Mais si tu as les possibilités, pourquoi tu ne ferais pas une deuxième prise ? Si tu as une première prise où, par exemple, quelqu'un donne un coup de pied – ce qui a été le cas (lorsque j'ai réalisé le film *Susan*) – dans le micro ? On entend un monstre bruit, on ne sait pas ce que c'est. Là, moi, j'ai repris, et la fille avec qui je bossais, quand j'ai fait ce film sur le karaté, elle ne voulait pas le refaire parce qu'elle a dit : « Non, Leacock a dit... » Mais j'ai dit : « Ecoute, c'est moi qui fais le film ! » – moi je faisais le son, elle faisait l'image. Pour finir elle l'a fait avec beaucoup de mauvaise volonté. Ils étaient plus comme ça [« carrés »], mais bon, c'était sa manière de travailler et peut-être qu'il n'a jamais eu besoin de refaire une prise. Parce qu'il a fait de très beaux films, enfin, j'aime beaucoup tous ses films.

M. P. *C'était au nom de quoi, de respecter la réalité ?*

Pourquoi il... pourquoi ? Mais c'est...

M. P. *Est-ce que vous savez pourquoi ?*

Mais vous savez, il y avait aussi... si on prend des exemples... Oh, mais j'ai un blanc là. Comment il s'appelle le réalisateur... *Los Olvidados*, celui qui a fait... le réalisateur des...

L. G. *Luis Buñuel ?*

Oui. Buñuel aussi, c'était une prise. Et puis d'autres qui en font 35 ! Je veux dire, comme ça, on se fixe des règles et puis on en reste à ses règles. Je ne sais pas pourquoi parce que je n'ai jamais analysé pourquoi. Il y avait eu une bagarre que je trouvais intéressante entre Joris Ivens, Jean Rouch et je ne sais plus qui, à propos de Robert Flaherty : est-ce que Flaherty a éclairé ? Alors d'après Ivens, c'était un scandale parce qu'il avait mis un éclairage dans l'igloo. Mais qu'est-ce que ça peut faire ? L'essentiel, c'est que c'était bien. Qu'est-ce qu'on va se bagarrer, se chipoter pour des histoires de chapelle ?

M. P. *Par exemple vous, comment vous vous positionnez par rapport à cette notion de cinéma vérité ?*

Ouais mais ça ne veut rien dire. Il était d'accord, Rouch, parce que, j'entends, c'est un mot complètement galvaudé. On n'a pas plus la « vérité » parce qu'on s'appelle « cinéma vérité » que quelqu'un d'autre. Mais ça a été une mode à un moment donné. On ne sait plus qui a lancé ce mot, cinéma vérité. Je me souviens, mais c'est complètement... Qu'est-ce que ça veut dire ? Vous pouvez avoir... Justement, c'était l'idée de ne pas refaire une prise parce qu'il fallait rester dans la vérité. Mais de toute façon, déjà, le cinéma, c'est comme Watzlawick disait, c'est « la réalité de la réalité ». Vous êtes là ; si vous n'étiez pas là, je ne dirais peut-être pas exactement la même chose : je fais attention à mes mots, je soigne mon vocabulaire, enfin, je fais des choses que je ne ferais pas si je vous avais comme ça, sans caméra. Donc on sait bien que c'est « la réalité de la réalité », c'est comme ça. C'est pour ça que ce mot, cinéma vérité, ça ne veut rien dire.

L. G. *Vous avez évoqué...*

Bon – je m’excuse –, quand même, il y avait eu à l’époque une grande bagarre. Rouch citait toujours l’exemple de ce *Mondo Cane*. C’était un cinéaste italien qui faisait le tour de l’Europe avec son film qui s’appelait *Un monde de chien : Mondo Cane*. Ça voulait dire qu’il montrait toujours les choses affreuses, le gavage des oies... pour montrer comme c’était affreux. On ne peut pas montrer que ça ! Mais lui s’en était fait une spécialité. Alors c’était un peu dire, l’anti *Mondo Cane*. Mais je ne sais plus comment s’appelait ce réalisateur.

L. G. *Vous avez évoqué ce film sur le karaté qui s’appelle Susan, que vous avez réalisé aux Etats-Unis en 1974. Vous avez fait un deuxième film, No more fun, no more games à la même période, aux Etats-Unis. Ce sont deux films qui ont été produits comment ?*

Par moi, mais c’était vraiment, vous voyez, quatre sous. Je veux dire, il fallait payer la pellicule. J’avais même demandé à mes parents de m’aider parce qu’il me fallait, je ne sais pas, 3’000 francs. On n’avait vraiment pas beaucoup d’argent, on voulait traverser encore les Etats-Unis. Donc je ne sais pas, ils m’ont donné la moitié et j’ai réussi à avoir 3’000 francs. C’était la pellicule (qui coûtait), parce que la caméra, je l’avais eue par... c’était la caméra du MIT, tout le matériel était du matériel du MIT. Et ces deux films, en fait, l’un, c’est vraiment sur Susan, en français, et l’autre, c’était sur son groupe, le Rape Center, un groupe de femmes violées. C’était en anglais et je n’avais pas les moyens de mettre des sous-titres à l’époque. Mais c’était aussi des femmes qui faisaient du karaté. Je restais dans le même contexte parce que je n’avais pas tellement les moyens à l’époque... il fallait quand même beaucoup éclairer avec la pellicule, donc je n’avais pas les moyens de beaucoup me déplacer.

M. P. *Là, il n’aurait pas été possible de demander des subventions en Suisse ou bien aux Etats-Unis ?*

J’avais demandé des subventions pour moi, pour mon séjour d’étude, mais je ne les ai pas eues donc j’ai renoncé.

L. G. *Vous aviez demandé à Berne.*

J’avais demandé à Berne. A Berne, moi j’ai eu des « non ». Dix fois plus de « non » que de « oui ». J’étais classée dans les « non ». Mais j’ai quand même eu quelquefois de l’argent mais... rarement.

L. G. *Qu’est-ce que vous avez ramené de ce séjour aux Etats-Unis au niveau professionnel ?*

Une espèce d’ouverture, je n’avais plus peur. Je n’avais plus peur des autres, je n’avais plus peur de moi-même, j’avais... de la confiance. Ça, c’est les Américains, les Américaines, la manière de travailler, le fait d’avoir vécu là-bas une année avec ma famille, ça m’avait vraiment fait beaucoup de bien.

L. G. *On a l’impression que là-bas, c’était plus facile de faire des films qu’en Suisse.*

Je ne sais pas si c’était plus facile parce qu’en fait c’était aussi très compliqué d’avoir de l’argent. Mais il y avait une atmosphère. Et moi j’étais beaucoup à cette section de films, j’ai rencontré pas mal de gens, là, j’ai vu des films, donc oui, c’était une libération quelque part.

11. *La mort du grand-père*

L. G. *C'est à votre retour des Etats-Unis que vous avez réalisé La mort du grand-père, votre premier long métrage. Vous aviez d'abord prévu de faire un moyen métrage, c'est juste ?*

Oui.

L. G. *Donc pour que ça en devienne un long, vous avez dû faire des recherches de financement, enfin, j'imagine dès le début. Vous vous êtes adressée à qui ?*

Mais là, alors, c'est Arte, le comble ! C'est un film suisse, la télévision (suisse) a dit « non », Berne a dit « non », et finalement c'est Arte qui m'a produit parce qu'eux, ils me connaissaient, ils avaient beaucoup aimé *Les lettres de Stalingrad*. Donc Thierry Garrel (Arte) et les autres m'ont dit : « Non, mais... » Ah non ! Non, non, ce n'est pas vrai...

L. G. *C'était TF1 ?*

Non, je m'excuse, c'était Manette Bertin (déléguée aux programmes de l'INA), c'était l'INA qui m'avait aidée. Et après la télé (suisse) a quand même pris le train, puis Berne aussi mais il fallait... c'est quand même la France qui m'a aidée d'abord. Pour un film très suisse en fait.

L. G. *La télé suisse mais aussi TF1, c'est juste ?*

Mais TF1, c'était l'INA si vous voulez.

L. G. *D'accord.*

C'était l'INA qui produisait une série qui s'appelait « Caméra Je » pour TF1. J'ai eu beaucoup de chance parce que ça tombait juste dans leur cycle.

L. G. *Et puis je crois qu'Aquarius, donc vous-même, a aussi apporté près de 40'000 francs, c'est juste ?*

Oui, mais je ne sais pas où je les ai eus, ces 40'000... Ah oui ! Oui, oui. Je ne peux pas dire, c'était quelqu'un qui m'a donné de l'argent.

L. G. *C'était privé ?*

Ma famille qui est... le côté aisé, la partie riche de ma famille.

L. G. *Et puis il y a le Film et Video Collectif d'Ecublens qui apparaît aussi parmi les producteurs du film. Ils étaient en train de produire Les petites fugues à l'époque : vous connaissiez cette équipe-là ?*

Quel type ?

L. G. *L'équipe du Film et Video Collectif d'Ecublens ?*

Oui, il y avait Jean-François Amiguet, il y avait Marcel Schüpbach, il y avait... Moi je n'en faisais pas partie, je ne sais pas pourquoi... est-ce que j'ai fait exprès, ou comment ça s'est passé ? Oui, je les connaissais. D'ailleurs c'est avec eux que j'ai signé le contrat, je crois, pour l'INA, parce qu'il fallait passer par une boîte de production, mais je crois que je n'avais pas Aquarius à l'époque, ou bien ?

L. G. *Si, vous l'aviez déjà.*

Si, mais j'ai dû le faire... Je me souviens, c'est Jean-François Amiguet qui a signé, j'ai dû le faire avec eux, je ne sais plus pourquoi.

L. G. *Alors la première diffusion du film s'est faite sur TFI...*

Oui.

L. G. *...ça, c'était dans le contrat, j'imagine ?*

[Jacqueline Veuve hoche la tête] Oui.

L. G. *Et puis après, c'est vous-même qui vous êtes chargée de distribuer le film pour qu'il passe sur grand écran ?*

Oui. Mais à l'époque c'était plus facile aussi.

L. G. *Vous faisiez comment ? Vous alliez toquer aux portes ?*

Non mais j'avais des très bonnes critiques et puis je connaissais le directeur du cinéma du Bourg (Lausanne). Il l'a pris et ça a bien marché et après bon, ils l'ont pris à Genève, donc c'était assez facile à l'époque.

L. G. *Facile ?*

On n'avait pas besoin d'avoir un distributeur, il me semble.

M. P. *Mais par contre c'était impensable de pouvoir se rembourser avec les recettes du film ?*

Non, mais même maintenant. Je ne sais pas qui se rembourse ! Bon, grâce au Fonds Regio et compagnie... Mais sinon, on ne se rembourserait jamais.

M. P. *Donc ça veut dire que quand vous avez fait La mort du grand-père...*

Moi je ne mets plus d'argent d'ailleurs, parce que je me méfie [Jacqueline Veuve sourit].

M. P. *...vous l'avez fait à fonds perdu ? Vous saviez que ce serait de toute façon...*

Oui, mais ce n'étaient pas mes 40'000 francs, on me les avait donnés. Donc j'ai fait à fonds perdu parce que si on ne les récupérait pas, ce n'était pas dramatique. C'était d'ailleurs un don.

12. Condition féminine

L. G. *J'aimerais bien qu'on parle un peu de votre statut de réalisatrice parce que le réalisateur sur un film, c'est lui qui commande, et puis à l'époque, j'aimerais savoir comment ça se passait pour une femme de donner des ordres, d'être la cheffe ?*

Oui, ce n'était pas évident. Mais on devient autoritaire parce qu'on est obligé [Jacqueline Veuve rit]. Mais ça allait. Bon, plus ou moins, ça dépendait des équipes. Il y avait un ingénieur du son, qui était un mauvais ingénieur du son en plus, à Genève, avec qui j'ai eu des gros problèmes parce que je lui demandais quelque chose, il répondait : « Oui cheftaine ! » Il ne supportait pas qu'une femme lui demande quelque chose. Et il a fait beaucoup de boulettes parce qu'il était mauvais.

L. G. *On vous prenait au sérieux ?*

Pff, oui, à la longue parce que j'ai eu des prix et puis *Les lettres de Stalingrad* a été... C'est grâce à ça qu'on a fini par me prendre au... Mais à Genève, à part ce type, je n'ai pas connu de discrimination, honnêtement, beaucoup moins qu'avec les cinéastes ou comme ça.

L. G. *Vous étiez en contact avec d'autres femmes cinéastes suisses – ou pas suisses ?*

Est-ce que c'était à l'époque que j'ai... je ne sais pas.

L. G. *Je ne sais pas, à n'importe quelle époque.*

Moi j'avais des contacts, oui, avec Patricia Plattner, avec Lucienne Lanaz, enfin celles que je vois encore, avec Isa Hesse. On s'est réunies au début et puis le problème c'est qu'elles parlaient toutes le suisse allemand sauf moi, alors encore une fois je me trouvais isolée, donc je ne suis plus retournée à ces réunions.

M. P. *Il y avait aussi June Kovach qui était dans ces réunions.*

Oui, June Kovach qui était une très bonne cinéaste, elle a fait un très beau documentaire qui s'appelle *Viktor und die Erziehung*, je trouve que c'est vraiment remarquable.

L. G. *Vous vous souvenez comment vous l'avez connue ?*

Je l'ai connue... Non franchement, je ne sais plus comment. C'était dans l'air. A Paris aussi, avec Delphine Seyrig et compagnie, c'était dans l'air, les groupes féministes. Moi je me souviens avoir montré *Susan* devant 500 personnes à Paris, ce n'était que des femmes. Il y avait deux hommes et il y en a un qui a dit au bout de dix minutes : « Ah moi, je ne supporte pas. » Il est parti. Il a fait lever tout le monde et il est parti, pendant *Susan*, pendant le film sur le karaté, il ne supportait pas qu'une femme dise des choses comme ça. Oh, il y avait quand même beaucoup de mouvements féministes. En Amérique aussi, mais je les trouvais... Avec les féministes américaines, j'avais de la peine parce qu'elles étaient trop *tough* : si vous n'étiez pas lesbienne, vous n'étiez pas bien vue. C'était presque tous des groupes de lesbiennes, là aussi, dans le karaté, et puis il fallait n'être pas mariée, ne pas avoir d'enfant, sinon vous étiez... [Jacqueline Veuve fait un geste de balayage avec la main] mise...(à

l'écart). Ça ne me convenait pas non plus. Quand j'ai voulu faire le film sur le karaté, c'est parce que j'ai connu Susan qui avait fait une thèse de doctorat sur Marguerite Duras et que je connaissais Marguerite Duras par Edgar Morin, voilà. Elle était venue montrer ces films au MIT. C'est comme ça que j'ai rencontré Susan. Mais disons, son groupe ne voulait pas que je vienne filmer parce que je ne faisais pas de karaté. Après, son groupe ne voulait pas que Richard Leacock m'aide pour l'éclairage – parce que c'était compliqué avec tous ces gens en blanc. Nous, on n'était pas très habitué à devoir prendre toutes ces décisions, elles ne voulaient pas laisser entrer Leacock, parce qu'elles étaient très *tough*, elles avaient des œillères. Mais c'est comme ça peut-être quand on développe un mouvement opposé à la société, on est obligé d'être comme ça aussi probablement.

M. P. *Juste pour préciser, il y a eu des velléités de fonder avec d'autres réalisatrices suisses un groupe ou un collectif de femmes, mais ça n'a pas marché ?*

Mais ça n'a pas marché. Ça n'a pas marché mais c'est une question de langue. Parce qu'honnêtement, moi j'ai beaucoup d'estime... Et puis Patricia Plattner, je ne sais pas si elle faisait déjà des films, mais il n'y avait pas Patricia. S'il y avait eu deux Romandes, comme à l'école avec Luc Yersin, je ne me serais pas sentie comme ça isolée. Mais il y avait Isa Hesse, il n'y avait que des Suisses allemandes.

L. G. *Il y avait Lucienne Lanaz.*

Lucienne Lanaz, oui, mais Lucienne, si tout le monde parle l'allemand, elle parle allemand, elle est bilingue, elle a la chance d'être bilingue. Mais ça, c'est de notre faute aussi. Je pense qu'on devrait, on aurait dû apprendre le suisse allemand. Si c'était à refaire, moi j'apprendrais le suisse allemand. Si je devais refaire ma vie. Non mais c'est vrai, parce que c'est un handicap. Après on se plaint parce qu'on est mis de côté, mais en réalité il faudrait apprendre le suisse allemand à l'école, c'est vraiment très utile.

13. La fiction

L. G. *J'aimerais bien qu'on parle de votre deuxième long métrage réalisé en 1982, Parti sans laisser d'adresse. C'est une fiction ?*

Oui.

L. G. *Comment s'est constituée la production de ce film-là ?*

Alors il y avait... la production ou la préparation ?

L. G. *La production. Chercher le financement.*

La production, c'est-à-dire que j'avais eu l'idée de... j'avais lu dans un article – je suis obligée de parler d'abord de l'idée – qu'un garçon s'était suicidé en prison et qu'après, on avait noté sur ses lettres : « Parti sans laisser d'adresse ». J'avais vu la journaliste, que je connaissais, et j'avais un peu demandé qui était ce garçon, où étaient ses parents, est-ce qu'il avait tenu un journal. Et puis j'étais en contact avec la famille, la mère avait gardé toutes ses lettres, et en prison, je crois que j'ai retrouvé aussi ses lettres, je ne sais plus. Après, j'avais donc écrit un premier scénario avec un Belge que je connaissais...

L. G. *Dans l'idée d'abord de peut-être faire un documentaire ou tout de suite l'idée de la fiction ?*

Non, tout de suite une fiction parce que ce n'était pas possible de faire un documentaire, le garçon était mort... En prison, comment faire un documentaire ? C'était très cloisonné à l'époque donc je me suis dit...

L. G. *Vous aviez dit aussi, dans une interview, que faire un documentaire en Suisse sur un drogué, ça n'aurait pas été soutenu financièrement, ça n'aurait pas été un sujet...*

Ah, si j'avais fait un documentaire ?

L. G. *Voilà oui. Ça passait mieux...*

Oui, mais maintenant si je réfléchis, c'était impensable à l'époque de faire un documentaire dans la prison, avec des gens qui auraient parlé de lui, il fallait que j'aie plus loin avec lui. Et comme il était mort, il fallait trouver une autre solution. Donc là j'avais écrit ce scénario, je crois avec Eric de Kuyper, que je connaissais parce qu'il connaissait Chantal Akerman que j'avais rencontrée dans des groupes féministes à Paris. Avec lui, on s'entendait bien et on a écrit ce scénario. Après, je ne sais pas comment Jean-Marc Henchoz a eu vent de...

L. G. *Justement, c'est la première fois que vous avez collaboré avec Jean-Marc Henchoz, sur ce film (Parti sans laisser d'adresse). Vous vous êtes connus comment, vous vous souvenez ?*

Mais je ne sais plus justement. On m'a dit : « Oui, il y a une espèce de type paysan qui produit des films, qui habite Les Ponts-de-Martel, tu devrais aller le voir ! » Mais je ne sais plus qui m'a dit ça. Il était un peu connu, quoi... Et c'est comme ça qu'on s'est rencontré, et il a trouvé bien. Lui, il était d'accord d'investir un peu d'argent dans le film et après, bon, on a cherché des voies habituelles. Il me semble qu'il a été refusé aussi une ou deux fois ce film. J'ai dû le « refaire » je ne sais pas combien de fois.

14. Rapports aux producteurs et à la distribution

L. G. *Dans Chère Jacqueline, le film de Dominique de Rivaz, il y a une petite séquence où on vous voit aller chez Jean-Marc Henchoz...*

Ah ! Non, elle est bien, mais Dominique, je lui ai dit : « Mais elle est deux fois trop longue ! » Elle aurait un intérêt cette séquence... Ça sert à quoi ? Il dit : « Ma petite Jacqueline, on peut faire ça ? » J'entends, c'est trois fois trop long !

L. G. *Ce n'est pas tellement de ça que je voulais parler...*

Ah !

L. G. *...mais est-ce que c'est comme ça que ça se passe ? Vous négociez avec le producteur ? C'est comme ça ?*

Oui, oui, ça, oui. Mais ça, ça ne s'est pas fait (le projet qui est discuté dans cette séquence de *Chère Jacqueline*) parce que le vieux, je ne sais plus s'il est mort ou s'il n'a plus voulu qu'on fasse le film... on parlait d'un gars qui faisait des carrelages je crois, je ne sais pas, un truc...

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

Oui, oui, ça arrive que ça soit comme ça. Ce n'est pas toujours comme ça.

L. G. *C'est quoi pour vous le rôle d'un producteur ?*

Producteur idéal ? Ce serait quelqu'un qui vous maternelle, qui vous aide, qui vous prend la main quand vous n'en pouvez plus, qui vous donne de l'argent, et puis... Non, mais ça n'existe pas. Mais je dois dire que Jean-Marc Henchoz, il... Bon, on s'est beaucoup bagarré mais on s'est aussi pas mal entendu, et de ce côté-là, il était assez présent. Quand il y avait une bagarre, une mésentente sur un film, avec Hugues Ryffel (caméraman) par exemple, je ne sais pas, il est venu, il est intervenu, il a essayé d'aplanir les choses et je trouve que c'est un type qui avait beaucoup de psychologie. J'ai fait beaucoup de films avec lui, après.

L. G. *Oui. Est-ce que les producteurs interviennent aussi sur ce que vous faites, sur votre travail de réalisatrice ?*

Non, pas vraiment. Après, au montage... Et souvent il a assez l'œil, Jean-Marc Henchoz, il avait pas mal d'intuition. « Il avait », je dis « il avait », parce qu'on ne travaille plus ensemble, il n'est pas mort⁸. Mais il avait beaucoup d'intuition donc quand il y avait quelque chose au montage qui n'allait pas, il le sentait bien. Mais il n'intervenait pas à la réalisation, il ne venait pas sur la production, sauf quand il y avait des problèmes. Et je pense que c'est juste comme ça.

L. G. *JMH, donc la boîte créée par Jean-Marc Henchoz, a été aussi votre distributeur, c'est juste ? Sur plusieurs films.*

Oui, parce qu'il a fait de la distribution.

L. G. *Pour vous la distribution, vous vous en êtes beaucoup préoccupée, j'ai l'impression que vous êtes beaucoup allée avec vos films rencontrer le public ?*

Oui, parce que c'est la seule façon de faire pour les documentaires. Si vous ne les accompagnez pas, les gens ne les prennent pas. Mais moi ça ne me déplaît pas parce que je vais dans des endroits où j'aime bien les gens, où j'ai des amis maintenant, et ça fait partie du métier et puis ça c'est un côté que j'aime bien, le côté social.

15. Télévision : téléfilms, reportages

⁸ Jean-Marc Henchoz est décédé quelques mois après cette interview, en novembre 2011.

L. G. *J'aurais une question qui tourne un petit peu autour de la télévision parce que votre deuxième film de fiction, long métrage, L'évanouie, réalisé en 1993, est en fait un téléfilm ?*

C'est un téléfilm parce qu'on avait eu (l'argent de) Berne : pour la seule fois de ma vie, j'ai eu Berne la première fois. Mais on n'a jamais réussi à monter financièrement le film parce qu'il manquait toujours de l'argent. La télé avait donné – la télévision suisse –, mais la télévision française ne voulait pas donner. Enfin, on avait renoncé au film, et un jour qu'on avait une séance je ne sais plus, à Bevaix...

L. G. *Quand vous dites « on », c'est...*

...c'était le producteur, Jean Marc Henchoz –, on avait renoncé, et on ne se parlait plus avec Henchoz, je ne sais plus pourquoi, mais je sais qu'on ne se parlait plus. Et on s'est vu dans une réunion de cinéastes, producteurs, etc. à Vevey, et je me souviens que tout d'un coup, je vois qu'il vient vers moi et il me dit : « Il faut qu'on se reparle parce que j'ai trouvé l'argent pour le film. » Alors bon ! Et puis on était embarqué. Alors c'était la Télévision française, FR3, qui était d'accord de produire le film donc c'est resté un téléfilm. Il aurait fallu je crois, pour le sortir en salle, faire un nombre de paperasseries vraiment compliquées et on a renoncé à le faire, mais il aurait pu sortir en salle. Il était tourné en 16 mm, il n'y avait pas de problème.

L. G. *C'est quoi pour vous la différence entre un film cinéma, un film télévision, au niveau formel ?*

Mais moi, je n'ai pas vu de différence parce que j'avais un excellent chef op, Bruno de Kaeyzer. C'était une coproduction avec la France donc il y avait pas mal de Français dans le film et on n'a pas fait la différence. Bon, on dit toujours : « Un téléfilm, c'est un peu bâclé, ils vont plus vite. » Probablement qu'ils ont plus de plans à faire en une semaine, mais moi c'est le seul exemple où on a dit que c'était un téléfilm, mais je n'ai pas vu la différence ni au montage ni au tournage.

16. Documentaire/reportage

L. G. *Bon, là on parle de fiction, mais comme vous avez plutôt fait du documentaire, c'est quoi pour vous la différence entre documentaire et reportage ?*

Ah oui, documentaire... Je déteste qu'on dise que je fais du reportage parce que le reportage c'est beaucoup plus vite fait, on fait de la captation. Eh bien, je n'ai rien contre la captation parce quelques fois on doit faire de la captation mais quand même. Un documentaire, c'est réfléchi, on réfléchit au film, au sujet. Quand on fait un reportage, bon, on est envoyé sur place, on fait ce qu'on peut, et puis on ne réfléchit pas avant, comment on va faire le film, etc. Donc moi je trouve que je fais du documentaire et pas du reportage.

L. G. *« Captation », c'est aller sur place et devoir tout de suite... C'est ça, que vous entendez ?*

Non, pas toujours. Avant qu'on ait la vidéo, on ne voyait pas⁹... Mais du reportage, ce n'est pas préparé à l'avance. Ce n'est pas se dire : « On fait tel plan. » Mais des fois vous faites aussi du reportage, de la captation dans un documentaire, vous ne pouvez pas faire autrement. Mais j'entends, le reste, c'est quand même très préparé, enfin moi, toujours.

L. G. *Vous avez réalisé une série de portraits/reportages, Ma rue raconte, pour la TSR. Ça, justement, c'était une expérience comme...*

Oui, c'était une expérience intéressante parce qu'on n'avait pas beaucoup de temps. Moi j'avais proposé cette série à la télé, et puis Jean-Marc Henchoz l'a coproduite. On avait un jour de tournage, bon, pas mal de préparation avant, puis un jour de montage pour cinq minutes, et il fallait vraiment très bien préparer, et peu tourner, c'était un apprentissage aussi. Bon, moi je ne tournais jamais beaucoup parce que j'ai tourné en film, mais quand même, de se dire : « Attends, t'as cinq minutes, ce n'est pas la peine de faire 25 minutes, une demi-heure de plans, si on a cinq minutes à prendre après, avec un jour de montage. » J'ai travaillé avec Dominique de Rivaz comme assistante qui me faisait souvent des signes pour dire : « Ça suffit », parce qu'elle se rendait bien compte, étant réalisatrice elle-même, qu'on avait trop de matériel. Alors moi j'ai bien aimé faire ça.

L. G. *Vous avez fait le passage de la pellicule à la vidéo ?*

J'ai été obligée, je n'ai pas eu le choix. Mais disons, ça a été difficile pour moi parce que je n'aime pas, je n'ai pas l'habitude de voir à mesure ce que je fais. C'est un peu comme les comédiens qui aiment bien se voir au montage et d'autres qui n'aiment pas. Moi, je n'aime pas, mais des fois je suis obligée parce que tout le monde veut revoir ce qu'on a fait. Moi je me dis : « Attends, il va manquer ça, il va manquer ça », ça m'angoisse plutôt, et j'aime mieux avoir la surprise après au montage. Parce que j'ai fait les trois quarts de mes films comme ça, c'est aussi pour ça.

17. Conclusion

L. G. *Pour conclure, j'aimerais bien savoir si, finalement, vous avez pu vivre de votre métier de réalisatrice ?*

Moi j'ai pu en vivre parce que j'avais un mari qui était architecte, qui travaillait. Si j'avais été seule, j'aurais vécu dans un studio mais pas dans un appartement. J'aurais pu – mais en vivant très modestement –, parce que j'avais ce poste d'enseignant et de réalisateur au cycle d'orientation où j'avais un salaire fixe. Pour le reste, bon, vous ne savez jamais ! Vous avez des fois une prime à la qualité, à l'époque, où vous pouviez avec 30-40'000 francs vivre un certain temps, mais c'était trop aléatoire, disons, mais pour moi, comme je dis, ça aurait pu aller parce que j'avais ce poste au cycle d'orientation.

M. P. *Et l'idée de faire du film de commande, ça c'était...*

Non, exclu.

M. P. *Exclu.*

⁹ Confusion dans la question, entre “devoir” et “voir”.

Exclu. Bon, si je n'avais pas eu le choix, peut-être que je l'aurais fait.

L. G. *Sur votre site internet*¹⁰ *vous êtes présentée comme « cinéaste, ethnologue ».*

Oui, parce que j'ai quand même un diplôme d'ethnologue et puis c'est ma spécialisation de faire des films plus ethnographiques.

L. G. *Alors Jacqueline Veuve : documentariste, cinéaste suisse, ethnologue ?*

Les trois.

L. G. *Les trois ?*

Mais documentariste d'abord ! [Jacqueline Veuve rit]

L. G. *Merci beaucoup !*

Mais je vous en prie ! Moi je suis contente quand je vois mes anciens films, sans vanité, je trouve qu'ils fonctionnent bien.

L. G. *Je trouve qu'il y a de quoi être satisfaite...*

Et puis j'ai eu une bonne vie parce que j'ai fait... j'ai plutôt aimé mon mari, j'ai eu des enfants, enfin, en même temps j'ai fait les films que j'avais envie de faire, donc je peux... Oh, il y a des films qui ne se sont pas faits parce que c'est comme ça dans la vie. Mais j'ai plutôt, je suis plutôt une femme... comment est-ce qu'on dit ? « Comblée », j'ai horreur de ce mot, mais... [On rit] J'ai plutôt eu de la chance. Mais bon, il faut savoir saisir sa chance, ce que je disais tout à l'heure : si vous ne la saisissez pas bon, il ne se passe rien non plus.

S. B. *Et puis ce n'est pas terminé !*

Non, non. On dit toujours : « Ouais, le hasard... » Mais il faut encore savoir saisir le hasard ! C'est vrai. Ma chance, ça a été d'aller au Musée de l'homme, c'est vrai. Mais je ne sais pas comment ça aurait été autrement. Je serais peut-être restée bibliothécaire à classer des fiches...

¹⁰ www.jacquelineveuve.ch