

## Entretien avec Gérard Ruey

Par Vincent Annen, Alain Boillat et Jeanne Modoux

**29 septembre 2022**

Re transcription de la version intégrale (134 minutes) par Loïc Schalbetter et Ani Gabrielyan

Supervision éditoriale : Jeanne Modoux

Mise en ligne : décembre 2023

L'entretien a été enregistré à l'Université de Lausanne, par David Monti (Unicom, UNIL). Il débute par un mot d'accueil, des remerciements de circonstance et la présentation du projet de recherche consacré à Alain Tanner.

*Nous souhaiterions commencer l'entretien par quelques questions sur votre parcours et vos débuts, non seulement en tant que producteur, mais dans le cinéma suisse de manière générale. Comment avez-vous démarré dans le cinéma ? Pourriez-vous nous raconter vos premières expériences dans le milieu cinématographique et plus spécifiquement dans le domaine de la production ?*

Alors, d'abord, j'ai commencé à l'Unil. J'ai fait deux ans en Lettres et j'ai abandonné assez vite. Il faut dire que j'étais vraiment passionné par le cinéma, pour deux raisons : d'une part, parce que j'étais assez cinéphile. Pendant le gymnase, j'allais voir beaucoup de films et puis j'ai eu la chance, en étant à Nyon, d'aller au festival documentaire de Nyon où j'ai vraiment découvert un monde incroyable. Et donc, je voulais devenir cinéaste, réalisateur en réalité. Et j'ai quitté l'Unil pour aller à l'École de Cinéma de Londres, où je devais commencer en automne. Et au moment où je devais aller à Londres, on m'a annoncé qu'ils supprimaient l'entrée pour l'année où je devais y rentrer pour des raisons de restructuration. Donc je me suis retrouvé, ayant quitté l'Unil de manière un peu légère – c'est-à-dire que j'étais ex-matriculé – et donc il fallait que je trouve un job. Donc, j'ai essayé de trouver un stage dans la production cinématographique et je suis allé chez Telvetia, qui faisait à l'époque ce qu'on appelait des feuilletons télévisés – ce qui est aujourd'hui les séries, on va dire comme ça – et puis là, il n'y avait pas de poste de stagiaire. Mais, on m'a dit : « Il y a un poste d'accessoiriste de plateau qui se libère, est-ce que vous voulez faire ça ? ». Je n'avais aucune idée de ce que c'était, mais j'ai dit : « Oui, pourquoi pas ». Et, du coup, je me suis retrouvé propulsé dans le milieu professionnel en étant accessoiriste de plateau. Alors au début, j'ai fait quelques erreurs. Mais, en même temps, j'avais une bonne fée qui a veillé sur moi, Madeleine Fonjallaz, qui était scripte à l'époque et qui m'a donné un peu des conseils. S'est créé aussi, à ce moment-là, le Film et Vidéo Collectif, à Lausanne, dont j'ai fait

partie en tant que membre fondateur. Et là, on regroupait beaucoup de réalisateurs, de techniciens du cinéma, etc. Et c'est avec ce collectif qu'a été produit *Les Petites Fugues* (Yves Yersin, 1979). J'ai fait la connaissance de cinéastes de la même génération, c'est-à-dire Marcel Schüpbach, Jean-François Amiguet et tous ces réalisateurs-là, Frédéric Gonseth, etc. Et puis, j'ai travaillé sur *Les Petites fugues* comme accessoiriste de plateau, mais assez rapidement j'ai pu avoir la chance d'être assistant de réalisation, d'abord deuxième assistant et ensuite premier assistant de réalisation. Le premier film sur lequel j'ai travaillé vraiment comme premier assistant de réalisation, c'est un film de Patricia Moraz. C'était *Le Chemin perdu* (1980) qui s'est tourné à La Chaux-de-Fonds. Puis, par la suite, j'ai travaillé avec Michel Soutter. J'ai travaillé avec Jean-Luc Godard sur *Passion* (1982). Ça, c'est la période assistant de réalisation. Parallèlement à ça, avec mes liens avec Amiguet et avec Schüpbach, j'ai commencé à faire de la direction de production. Ça a été sur *L'Allègement* pour Schüpbach. Avec Amiguet, ça a été *Alexandre*. Et puis, je me suis rendu compte que, d'une part, la réalisation ce n'était pas mon truc – c'est-à-dire que je n'avais pas un univers suffisant pour raconter des histoires et les proposer à d'autres –, par contre, j'étais assez bon dans le domaine de la discussion avec le réalisateur et dans le domaine de l'organisation, de la logistique, etc. Donc, une fois que vous avez passé le cap de l'assistant de réalisation, l'assistant de réalisation commence son travail quelques mois avant le début de tournage et puis ça s'arrête le dernier jour du tournage. Moi, j'avais envie d'embrasser plus largement. Donc, du coup, la production était évidemment le lieu où vous commencez à développer les projets, à les accompagner pendant le tournage, à les accompagner pendant le montage, jusqu'à la sortie du film. Donc là, j'avais vraiment l'ensemble des choses. Voilà un peu l'historique de pourquoi et comment je suis rentré dans le cinéma ! Donc, une formation sur le tas [puisqu'] il n'y avait pas d'école à l'époque en Suisse. Et, par malchance, je n'ai pas pu faire l'école de Londres. Donc, voilà ! Mais finalement tout s'est bien passé.

*Excellent. Alors on en arrive peut-être à CAB Productions, en 1984, que vous cofondez ?*

Alors je cofonde, mais en fait c'est Jean-Louis Porchet qui est vraiment le fondateur de CAB Productions. On s'était aussi rencontré au Film et Vidéo Collectif de Lausanne. Le Film et Vidéo Collectif, il est tombé en faillite. Et là, on s'est dit... Enfin, Jean-Louis s'est dit : « Moi, je vais monter une boîte de production, est-ce que tu m'accompagnes ? ». Alors il a créé la boîte et le premier film sur lequel on a travaillé c'était *No Man's Land* (1985) – on y reviendra peut-être tout à l'heure – de Tanner. Et il m'a engagé comme directeur de production sur ce film. Puis, très vite, est venu l'idée de s'associer. Et donc, on a créé, à ce moment-là, le binôme Porchet-Ruey [de] CAB Productions.

*Donc, en fait, vous êtes engagés par Porchet et CAB n'existe pas encore vraiment ?*

Il est en phase de construction, si vous voulez. Je ne sais plus si les actes notariés n'étaient pas encore faits puis, après, on a effectivement fait une SA. Une SARL, d'abord et ensuite, on a fait une SA.

*Et donc, directeur de production sur No Man's Land ça signifie quoi ? Imaginons qu'on utilise votre entretien pour des étudiants.*

Ça signifie quoi ? Alors le « directeur de production », c'est celui qui – d'abord, dans la préparation – fait les budgets, analyses financières, etc., du film, répertorie les besoins du film en collaboration avec le réalisateur, évidemment. Et puis, plus précisément sur le tournage du film, c'est lui qui a la gestion financière du film, qui check avec l'assistant de réalisation qu'on tienne les programmes, les plannings et tout et qui engage... qui est, en fait, à la tête de toute l'équipe qu'il faut pour mener à bien le tournage d'un film.

*Alors No Man's Land, l'une des particularités c'est qu'après Dans la ville blanche, Alain Tanner avait envie de poursuivre l'idée d'un scénario qui n'en est pas vraiment un, qui est relativement ouvert, qui laisse la place au moment du tournage, etc. Est-ce que ça a une implication ? Alors, on sait que, finalement, il y a des documents qui sont des continuités dialoguées peut-être assez classiques. Mais est-ce que cet objectif-là qu'il avait, est-ce que cette démarche artistique avait une incidence sur certaines spécificités du montage du film ?*

Mais, je crois que ce n'est pas tout à fait juste de dire que Tanner n'avait pas de scénario. Ça dépend des films. Il y a des films où il y avait des scénarios plus ou moins élaborés. *Dans la ville blanche*, c'est vrai que là, il n'y a pas de scénario. Il y a une première page, une page A4 où il décrit le projet et c'est là-dessus d'ailleurs que le CNC va finalement donner de l'argent. Il y a une anecdote que racontait Bernard Comment, l'autre jour, où il disait que la commission du CNC, quand elle a reçu le document en question, a dit : « Mais enfin, qu'est-ce que c'est que ce cinéaste qui ne nous donne même rien à lire, etc. Il n'y a qu'une page, comment voulez-vous qu'on prenne une décision là-dessus ? » Et le président de la commission de l'époque a dit : « Oui, c'est vrai. Mais quelle page ! » Et, du coup, il a réussi à convaincre ses collègues de donner le financement.

*Vous signifiez que Bernard Comment... Comment savait-il cela ?*

Il l'a appris par le président de l'époque, après coup.

*Mais si j'évoquais No Man's Land en particulier... parce qu'alors, il y a d'autres films – notamment, quand il devait déposer à l'OFC ne serait-ce que Charles mort ou vif [et les autres] premiers [films] – qui sont vraiment d'une structure classique. Mais, par contre, c'est vrai que pour No Man's Land, il a*

*beaucoup revendiqué (même quand il écrit à l'OFC, etc.) la volonté de poursuivre [son travail] comme sur les plus petits films qu'il a faits à côté [comme] La Vallée fantôme, d'un côté...*

Mais, il y avait quand même une continuité dialoguée. Les comédiens avaient un texte. C'est ça un peu le paradoxe de Tanner, si vous voulez, c'est qu'il est très précis sur les mots. Les dialogues ne sont pas des dialogues improvisés par les comédiens. C'est vraiment extrêmement écrit. Par contre, ce n'est pas écrit comme un scénario avec « Extérieur, jour », etc. Mais, c'est une continuité dialoguée.

*Mais est-ce que le stade du découpage technique chez lui, dans l'expérience que vous avez eue à partir de 1984, existe ? C'est-à-dire avec une numérotation de plans, des indications techniques... Vous avez l'impression que...plutôt non ? Il a en tête ce qu'il va tourner.*

Il a en tête ce qu'il va tourner. Il a un système de filmage qui est toujours un peu le même, c'est-à-dire le plan séquence, le mouvement de caméra indépendamment des mouvements des comédiens... c'est-à-dire une caméra qui bouge sur le travelling. Et, dans le fond, il crée son découpage au fur et à mesure du tournage. Et il s'adapte aussi, il prend en compte les éléments extérieurs, notamment la lumière. Il ne va pas dire en arrivant sur le plateau : « La caméra, elle est là ». Il regarde un peu autour de lui ce qui va l'arranger le mieux, comment il peut prendre la lumière le mieux, pour éviter justement de se retrouver avec des techniciens qui doivent se battre contre la lumière naturelle, donc prendre du temps pour installer la technique et prendre du temps sur le travail du réalisateur. Ça, c'était un peu sa méthode si vous voulez.

*Mais quelque part, No Man's Land, est-ce qu'on peut dire que ce film est à la base de la création de CAB ?*

Pas à la base de la création de CAB, mais ça lui a donné une assise parce qu'en l'occurrence ce n'est pas nous qui sommes allés chercher du financement pour le film. Le financement était là. Tanner est venu nous voir pour qu'on gère toute la partie économique, engagement des techniciens, engagement des comédiens, etc. C'est ce qu'on appelle la production exécutive. Donc, on n'avait pas de responsabilité financière sur le projet. Et il y avait une coproduction avec Marin Karmitz, avec MK2. Et ça, ça a été pour nous aussi le début d'une collaboration avec Karmitz. C'est ce qui nous a permis après, justement, de faire des films comme ceux de Kieślowski, etc. Ce film [*No Man's Land*] est fondateur pour CAB en ce sens-là, mais pas en tant que producteurs délégués du film qui lancent le film, qui accompagnent le projet. Si je me souviens bien, le premier film où on est vraiment les producteurs délégués – il faut que je retrouve ma filmographie – je crois que c'est *La Méridienne* (1988) d'Amiguet. Attendez, il ne faut pas que je vous dise de bêtises quand même. (Il cherche dans ses notes) C'est *La Méridienne*, ouais. Parce qu'avant, il y a trois films qu'on a faits en production exécutive : *No Man's*

*Land, Signé Renart* (1986) de Michel Soutter et *La Tentation d'Isabelle* (1985) de Doillon. Tous ces trois films ont été produits ou coproduits par Karmitz. *La Tentation d'Isabelle* a été coproduite par une société genevoise, mais Karmitz a voulu que ce soit nous qui ayons la gestion du film. Voilà !

*Mais alors les liens à Tanner, de manière plus générale ? Parce que là, No Man's Land d'accord, mais quand vous avez dit que Tanner est venu vous proposer en fait d'être le directeur de production du film, pourquoi est-il venu auprès de vous ? Et quels liens aviez-vous au cinéma de Tanner vous-même, est-ce qu'il vous avait marqué ?*

Moi, le cinéma de Tanner, je l'avais découvert à 16 ans avec *Charles mort ou vif*. J'ai été voir le film au Théâtre Saint-Gervais, Théâtre de l'Atelier Saint-Gervais. Tanner était à l'entrée, il déchirait les billets. Il faut se rappeler que *Charles mort ou vif*, les exploitants de cinéma l'avaient boycotté totalement. Donc ce sont les amis du Théâtre, c'était Rochet à l'époque et ses collègues, qui ont ouvert la salle de Saint-Gervais pour que le film puisse être projeté et montré au public là.

*Ça, c'est antérieur au passage en France ?*

Non, non, le film avait déjà été à la Quinzaine. Il avait eu le Léopard d'or, mais malgré ça, c'était un film de gauchiste et à l'époque, il n'était pas question de passer un film de gauchiste dans les salles de cinéma. Donc moi, c'est là que je rencontre Alain Tanner. Mais ça, c'est un peu anecdotique. C'est vrai que j'ai vu tous ces films, mais je ne l'ai pas rencontré avant cette rencontre sur *No Man's Land*. Je ne l'ai pas rencontré dans le fond de discussions avec lui. Comment ça s'est passé ? À mon avis, je crois que c'est plutôt par Porchet. Je crois que c'est Jean-Louis qui... Je crois que Tanner a approché Jean-Louis et Jean-Louis m'a dit : « Fais la direction de production ».

*Et donc la collaboration naît là ?*

Elle naît là, oui.

*Et si vous deviez regarder un peu de loin l'évolution de cette collaboration parce qu'elle est quand même très continue [20 ans]. Bon, il a plusieurs personnes avec qui il travaille de manière fidèle, mais là ce n'est quand même pas rien. Est-ce que vous voyez des évolutions ? Comment vous verriez globalement... ?*

Alors il n'y a pas eu d'évolution linéaire. Ça dépend aussi des projets de films. Il y a des films par exemple qu'il a fait, je ne dirais pas dans le secret, mais quasiment. Par exemple, *Une flamme dans mon cœur* (1987), c'est un film qu'il a tourné avec une toute petite équipe. On était au courant parce qu'on s'occupait aussi de la production exécutive, mais plutôt sur la postproduction, etc. Mais en fait,

le contenu du film, ce qu'il faisait, etc., c'était un peu secret. C'était un film tellement particulier dans le fond. Et on était, quand il tournait ça, en train de préparer *La Vallée fantôme* (1987). Nous on était plus sur *La Vallée fantôme*. Donc [dans] la relation avec Alain, il avait quand même ses secrets ou des choses qu'il ne partageait pas avec tout le monde. Moi, j'ai eu la chance peu à peu d'appivoiser cet ours mal léché et d'avoir une relation plus amicale. Je ne dirai pas que j'ai eu une relation... Pierre Maillard a eu une relation très forte en tant que cinéaste avec Tanner, sur le discours. Moi j'étais plus, entre guillemets, à son service, mais on a trouvé une manière de s'entendre, de discuter avec lui sur des problèmes plus techniques, plus de production, plus de diffusion des films. Je me souviens de l'avoir accompagné dans les festivals, car c'était quelque chose qu'il n'aimait pas non plus forcément. Si vous voulez, quand on était avec *Fourbi* (1995) à Un Certain Regard à Cannes, j'étais avec lui pour mettre en place tout ça. Peut-être qu'on y reviendra plus tard aussi. Donc, cette relation s'est construite au fil des années. Et le lien d'amitié, par contre, c'était un peu parallèle avec le travail. Et on l'a gardé puisque je suis resté en contact étroit avec lui jusqu'à son décès.

*Moi, je voulais juste rebondir sur un élément que vous venez de souligner [que] vous n'étiez pas forcément dans le partage des discours avec lui. À ce moment-là, c'est assez particulier vers la deuxième moitié des années 1980, il y a quand même des prises de position publiques assez fortes de Tanner, notamment justement autour de la question du scénario avec cette polémique autour des formations de scénaristes qui avait donné lieu à un article dans Cinébulletin sur « L'Idéologie du scénario » où il fustigeait un peu tout ça avec son ton habituel. Vous ne partagiez pas forcément ses vues sur la question du scénario, en particulier, mais sur le rapport à ce que doit être le cinéma ou la production de manière générale ou bien ça ne vous intéressait pas forcément d'un point de vue idéologique ?*

Si, si ça nous intéressait. Moi, je suis très attaché à un cinéma d'auteur. Ça, c'est sûr. Après, « cinéma d'auteur » ne veut pas forcément dire que la méthode tannérienne est la méthode que tout le monde doit adopter. Donc oui, Tanner, dans le fond ce qu'il reprochait, il ne voulait pas absolument de manière dogmatique dire qu'il ne faut pas de scénario. Mais lui, dans sa liberté d'artiste, il estimait que le scénario ne devait pas être le point central pour obtenir des soutiens de la part de commissions, de la part de partenaires, etc. Il y avait le travail du cinéaste et que ça, c'était autre chose. Et que c'était plutôt là-dessus qu'il fallait se positionner. Si vous me demandez mon opinion à moi... Moi j'ai travaillé avec Tanner où il n'y a pas vraiment de scénario, mais j'ai travaillé avec Krzysztof Kieślowski où là je peux vous dire qu'il y a un scénario qui est au cordeau. Et je ne peux pas opposer l'un à l'autre, c'est deux méthodes de travail qui sont différentes. J'ai travaillé avec Jean-Luc Godard sur *Passion* (1982), là je peux vous dire que le scénario il partait dans tous les sens. Donc, je pense qu'on ne peut pas être

dogmatique là-dessus. Par contre, ce qui était important et c'est en ce sens-là qu'Alain s'est battu, c'était de dire : « Aujourd'hui, il y a une espèce de dictature des commissions et du scénario et ça, ça ne va pas ». Et c'est là-dessus qu'il s'est battu. Je pouvais l'accompagner sur cette idée-là.

*C'est intéressant que vous compariez à Passion ou même à Kieślowski, parce que peut-être qu'on peut revenir sur les spécificités des films de Tanner en termes de production par rapport à d'autres films – plus en termes de production, coproduction, source de financement, etc. – alors comme il est suisse, il y a des implications liées à ça.*

Alors, si vous voulez, moi je commence à travailler avec lui après *Dans la ville blanche* (1983). *Dans la ville blanche*, c'était un succès énorme. Donc, à l'époque, *No Man's Land*, *La Vallée fantôme*, c'est des films qui se montent financièrement relativement facilement. Karmitz accompagne, les commissions suivent, il y a un distributeur, etc. Donc là, ça va encore, mais ces films ne font pas des succès commerciaux ou même festivaliers autant que l'a été *Dans la ville blanche*, par exemple. Donc, il y a déjà une perte de spectateurs et ça n'a pas cessé jusqu'à son dernier film. Donc Alain, fort de ça, sa décision c'est de dire : « Ok, je ne suis plus en phase avec le public, mais je veux garder ma liberté. Je garde ma conception du cinéma, envers et contre tout, et alors s'il faut que je diminue mes moyens, que j'aie moins d'argent, j'accepte la sanction. Mais je fais des films comme je veux et comme j'aime les faire ». Il a toujours gardé cette ligne et ça, je trouve assez admirable par rapport à aujourd'hui où on est plus dans la tendance de dire : « Bon suivons, regardons ce qui se passe autour de nous, essayons de répondre à la demande ». Lui, il était vraiment en confrontation avec ça.

*Et ces contraintes, c'est notamment le format ? Et le choix du Super 16 à partir d'un certain moment ?*

Pas forcément. Les choix techniques sont plus liés à la nature du film qu'il veut faire. Le choix du Super 16, c'est la légèreté de la caméra. Parce que même si les caméras 35 mm BL, etc., sont devenues plus légères qu'elles ne l'étaient au début. Ça reste quand même des outils relativement lourds. Ça demande d'avoir deux techniciens autour. Chaque déplacement de caméra demande de charger la pellicule, c'est plus long. Enfin, tout ça. Donc, le choix du Super 16, c'est la légèreté, travailler plus librement et avec une équipe plus petite. Donc, ce n'est pas forcément lié au coût parce qu'en réalité, la location d'une caméra 35 ou Super 16 sur sept ou huit semaines de tournage, ce n'était pas très significatif. Et le coût technique pour faire le gonflage du Super 16 en 35 mm, – c'est-à-dire passer par une truca [tireuse optique], faire un interpositif, un internégatif pour arriver au support final pour la sortie du film, pour le tirage des copies –, finalement ça revenait au même surtout pour un cinéaste comme Tanner qui tourne très peu de pellicule. Pour un cinéaste qui fait énormément de prises... Tanner, il faisait trois prises.

*C'est pour ça que ce n'était pas lié à l'idée d'en faire éventuellement plus, le Super 16.*

Tanner faisait trois prises, quatre quand il y avait un problème technique.

*Vous avez dit que ça dépendait du sujet. Il me semble que dans ses cinq derniers films, il y en a un seul qui est un retour en 35. C'est Requiem. Donc, pourquoi celui-là ? Est-ce que vous avez un souvenir d'une éventuelle discussion ? Parce que comme il y en a eu trois avant (si je ne me trompe pas) tournés en Super 16, est-ce que c'est parce que c'est une adaptation ? Parce qu'il y a Tabucchi ? Parce qu'il y a le lieu ? Il y a beaucoup de plans en Steadicam, mais je ne sais pas si ça change quelque chose ?*

Non, ça irait plutôt au sens inverse. Pour être plus léger avec le Steadicam. Je ne saurais pas vous dire. Ce n'est pas impossible que Branco ait dit : « Tournons en 35 ! Tu tournes peu de pellicule, la qualité est meilleure en termes d'image finale, etc. » Et, du coup, sur ce film-là qui est plus un film poétique, un film avec les fantômes, onirique, de se dire que ça vaut la peine d'avoir une qualité d'image d'une autre nature. Je ne peux pas vous répondre précisément.

*Et puis, au niveau de la diffusion, on se demandait quel rôle jouait CAB. Par exemple, le choix des affiches. Ici, c'est une affiche que Myriam Mézières nous dit avoir proposée et qui n'a pas été retenue.*

*Qui a été refusée par Branco.*

Il avait raison [rires].

*Je pense qu'effectivement on est d'accord [...] C'est une question qu'on se pose sur les décisions qui ont été prises sur le stade de la diffusion, le dossier de presse. Est-ce que déjà ça intéressait Alain Tanner ?*

Oui, bien sûr. La manière dont on communique, bien sûr. Bon, *Fleurs de sang* est un film un peu particulier. Je trouve que ce n'est pas vraiment l'exemple type. D'abord, c'est une coréalisation. Enfin, ce film a tout un historique. Dans vos questions vous vouliez revenir après ? On reviendra après. Alors si vous voulez, au moment de la sortie du film, évidemment qu'avec Alain on discute de l'affiche, de la bande-annonce, de tous les supports promotionnels. Mais on ne discute pas seulement avec Alain, on discute surtout avec le distributeur parce que c'est lui qui va amener le film dans les salles. Et c'est lui qui a une connaissance, dans le fond, plus grande de ce qui touche au moment T les spectateurs par rapport au support.

*Et là, il y a eu des difficultés à l'avoir le distributeur ? Parce que vous disiez que ça allait de soi après Dans la ville blanche, donc les deux-trois films suivants.*



Non, il y avait une fidélité. Il y avait des distributeurs qui ont été fidèles, par exemple Frenetic en Suisse. *Fourbi*, en France, on a eu la chance d'avoir Haut et Court qui démarrait, qui ont pris le film, qui ont vraiment porté ce film.

*Ça s'est fait comment avec Haut et Court ?*

Avec Haut et Court, le film est sélectionné à Un Certain Regard à Cannes, ils découvrent le film et ils nous contactent. Il y avait un coproducteur français, mais il n'y avait pas de distributeur. Et là, Haut et Court sont venus nous voir immédiatement après la projection en nous disant : « Écoutez, nous, on aimerait bien avoir ce film ». C'est comme ça que ça s'est passé, de manière très simple. Alors sur le choix des affiches, bien sûr qu'il y a des discussions. Pas forcément des désaccords, mais enfin des avis qui divergent. En l'occurrence, si l'on prend *Fleurs de sang*, bon ! Branco, qui est quand même le vendeur mondial du film, le distributeur français du film, le distributeur portugais du film, évidemment qu'il a un avis assez tranché sur quelle serait l'affiche qui lui paraît la plus adéquate pour vendre le film. Et donc, ce n'est pas l'avis de Myriam Mézières qui l'a emporté. Ça, ça me paraît assez normal.

*Du point de vue de CAB ou de vous-même, il n'y a pas d'intervention ?*

On donne notre avis, oui. Enfin, on fait de partie de la boucle de discussion.

*Avant de revenir aux films plus précisément, puis aux génériques, puis aux mentions peut-être plus en détail, ça m'intéresserait d'évoquer quelque chose de très important auquel vous avez participé, où vous êtes cofondateur, c'est l'Association Alain Tanner. Et ce gros projet de numérisation, mais c'est plus que de la numérisation. Est-ce que c'est de la restauration ? Non, ce n'est pas de la restauration. C'est de la numérisation, mais en faisant quand même venir les chefs opérateurs pour évaluer l'étalonnage. Donc, c'est quand même un gros travail. Surtout que pour les générations actuelles, ce qui existe ce sont quand même des DVD... Pour avoir vu Dans la ville blanche en DVD, puis le 4K, c'est vraiment un autre monde. Donc, c'est vraiment très important pour la suite parce que nos étudiants (même les propédeutiques), quand j'ai fait la séance Tanner, ils adorent Tanner. En tout cas les premiers, c'est certain, mais même Fourbi, etc. Et donc, c'est important maintenant qu'ils sont habitués à un certain type d'image. Si tout à coup, on a ces DVD d'un autre âge, c'est difficile de prôner... Donc, pour nous c'est aussi très important pour l'enseignement et ça m'intéressait de savoir comment est née cette idée, comment Alain voyait les choses et quels obstacles vous avez dû surmonter au niveau des droits, des copies, etc.*

Alors si vous voulez, on va prendre les choses dans l'ordre et de manière plus globale. Je suis personnellement extrêmement passionné et intéressé par le fait de rendre accessible le patrimoine

cinématographique suisse. Mais quand je dis le patrimoine, c'est aussi le patrimoine récent. Tous les films qui ont été tournés jusqu'en 2007-2008 ont été tournés sur pellicule et ont été exploités sur pellicule. Or aujourd'hui, – enfin aujourd'hui, depuis maintenant quinze ans peut-être – les salles ont été numérisées. Il n'y a plus de projecteur 35mm, on utilise plus ces supports-là. Donc, ces films sont inaccessibles. Et il est quand même assez incroyable que dans un pays comme le nôtre, riche comme le nôtre, on n'ait pas réussi à mettre en place un programme de numérisation des œuvres cinématographiques. Ça, c'est sur le plan plus large. J'étais à l'époque membre de la commission culturelle de Suissimage. Au-delà du fait que Suissimage soutient la production de films, on a chaque fois un volant financier dans lequel on fait des mini programmes pour pointer une problématique nouvelle. Un des premiers programmes qui avait été fait, ce sont les DVD. Lorsque les DVD sont arrivés sur le marché, le cinéma suisse était totalement absent du marché de DVD. Et ça coûte toujours un peu d'argent. Et on sait que les producteurs n'ont pas vraiment beaucoup de moyens propres. Donc, Suissimage avait lancé un programme de soutien à la création de DVD pour les films. Donc ça, c'était un premier pas. Puis après le DVD, c'est bon. Ça a été fait. Ce sont des programmes qui durent trois ans pour pointer un problème. Après le DVD est devenu courant, donc ça s'est fait. Est arrivé le problème de la remise en visibilité sur le plan numérique des films. Et là, j'ai lancé l'idée au sein de Suissimage de dire : « Il faudrait qu'on fasse un petit programme de soutien à la numérisation de films ». Donc pendant trois ans, on a soutenu des numérisations de films. Et là-dedans est entré *La Salamandre*, le premier film de Tanner qui a été numérisé. Il faut savoir pour Tanner – bon, vous le savez mieux que moi d'ailleurs – que ses films circulent et sont demandés de manière extrêmement large à l'étranger, dans des festivals, dans des rétrospectives, dans des salles de cinéma et sur le plan international, aux États-Unis, en Espagne, partout. Or, les films qui étaient envoyés par Swiss Film étaient des vieilles copies 35mm pourries. Et rien n'a été fait, rien n'a été fait, à part [pour] *La Salamandre*, pour rendre ces films accessibles sur les supports d'aujourd'hui. Donc ça m'a un peu interpellé, ça m'a même un peu fâché, je dois vous avouer. C'était en 2017, j'étais à Locarno et là, je suis allé voir différentes personnes d'un certain poids en disant : « Voilà la problématique qui se pose. Je vous la pose par rapport à Tanner. Elle se pose plus globalement, mais moi je vous la pose par rapport à Tanner. Comment est-ce possible que [pour] un cinéaste majeur suisse rien ne soit entrepris pour que ses films soient rendus visibles ? ». Tout le monde m'a dit : « Oui, oui, tu as raison. Il faut faire quelque chose, etc. ». Alors je vous parle des gens de l'Office Fédéral de la Culture, je vous parle des gens de la Cinémathèque, je vous parle de la télévision, je vous parle de tous ces gens-là. En réalité, rien ne s'est fait. Et je voyais bien que rien n'allait se faire. Donc, je me suis dit : « Mais maintenant, Ruey, si tu veux qu'il se passe quelque chose, à toi d'agir ». Donc, je me suis dit : « Je vais créer une association Alain Tanner qui me permet, à ce moment-là, d'aller chercher de l'argent dans des fondations privées, à la Loterie romande, au Canton, à la Ville, etc. » Et j'ai réuni autour de moi un

certain nombre d'amis, très restreint. Certains, pour des raisons techniques. Hugues Ryffel fait partie de l'association. J'ai demandé à Ruth Dreifuss d'être présidente d'honneur, pour donner du poids. Serge Toubiana est membre d'honneur. Pierre Maillard qui est un ami de longue date d'Alain. Des gens qui avaient un peu le bras long sur Genève, pour trouver un peu d'argent sur Genève. Moi, je suis vaudois. C'est plus compliqué. Donc voilà, on a lancé ce programme de numérisation. On a budgété. Il faut savoir que la numérisation d'un film c'est entre 30'000 et 40'000 francs par film. Donc vingt films, ça fait quand même une certaine somme. Et on a réussi à trouver du financement pour un peu plus de la moitié de tout, mais ça a créé un mouvement. Et le fait que ça a créé un mouvement a fait que la Cinémathèque elle-même a numérisé d'abord *Charles mort ou vif*, que Filmo...

*Pourtant, vous êtes aussi partenaires... L'Association Alain Tanner n'est pas partenaire de la numérisation de Charles mort ou vif ?*

Non, on a été partenaire dans le sens où je suis chaque fois les travaux. Mais là, ça a été vraiment financé par la Cinémathèque suisse. Le problème de la Cinémathèque suisse, c'est que dans son mandat qui est attribué par la Confédération, elle n'a pas pour mandat de remettre en visibilité les films. Elle a pour mandat la sauvegarde du patrimoine. Ça veut dire qu'elle a l'argent pour intervenir que sur les films qui sont en péril, donc où les négatifs sont vinaigrés, où il y a des problèmes techniques. Donc, ce n'est pas par mauvaise volonté, mais elle n'a pas ce mandat-là. Et maintenant, il y a deux-trois ans, la Confédération a donné une queue de budget pour numériser des films de manière différente que la sauvegarde pure. Mais il n'y a pas vraiment de programme là-dessus. Dans chaque message culture, on dit : « La numérisation doit être une priorité de la Confédération ». Mais il n'y a pas une ligne de budget, une ligne de crédit qui est attribuée à ça. Donc, on est bloqué contrairement aux autres pays, les pays nordiques, la France, l'Allemagne, etc., qui ont lancé de vastes programmes de numérisation. Si on injectait, maintenant avec le nouveau message culture, deux millions par année, soit huit millions sur quatre ans, on numérise plus de trois cents films. Qu'est-ce qu'on attend ? Donc, j'ai fait mon travail de ce point de vue là et ça a permis à tous ces films – outre vos étudiants qui pourront les revoir de manière plus correcte que sur des DVD –, de les mettre sur Play Suisse, de trouver des distributeurs en France qui les ressortent. Et pour l'instant, on est arrivé à la numérisation de seize films. Alors, il y a aussi Filmo qui a aidé. Filmo, c'est cette association qui s'est créée à l'initiative du Festival de Soleure et qui ont un programme de numérisation de film. Alors là, ça passe par une espèce de jury qui choisit des films majeurs. Par chance, comme Tanner a quand même un certain nombre de films majeurs dans sa filmographie, ils ont pris trois films à leur charge.

*C'était lesquels ?*

Alors, c'est Jonas [qui aura 25 ans en l'an 2000], c'est Messidor et ça va être *Le Milieu du monde* qui va se faire l'année prochaine.

*D'accord ! Et Jonas, du point de vue des droits, j'évoquais le fait que Filmograph, donc Alain Tanner, n'avait pas les droits sur le film. Mais c'est possible quand même ?*

Alors moi, j'avais tenté d'approcher les ayants droit du film de *Messidor*, de *Jonas* et du *Milieu du monde*, en leur disant : « Nous finançons la numérisation, mais vous gardez les droits et vous pouvez l'exploiter avec les nouveaux supports ». Puis, ça n'a pas marché pour des raisons qui m'échappent, mais enfin l'ayant droit en question ne voulait pas entrer en matière. Et puis, Filmo a réussi eux à entrer en contact avec ce même ayant droit...

*Dont on n'ose pas dire le nom.*

Dont on n'ose pas dire le nom. Vous trouverez ça dans vos recherches. Et on a pu faire la numérisation. Ce qui est malheureux dans toute cette affaire, c'est que moi, ce que je proposais en échange de la numérisation qu'on finançait, c'était de rapatrier les négatifs des films à la Cinémathèque où il y a un fonds Tanner pour que tout soit sécurisé là. Parce qu'actuellement ces négatifs sont chez LTC Patrimoine ou chez Éclair et on ne sait jamais ce qu'il peut advenir.

*Et ils le sont toujours.*

Et ils le sont toujours.

*Mais c'est trois films ? Le Milieu du monde, Jonas, Messidor. Les autres sont à la Cinémathèque.*

Les autres sont à la Cinémathèque. *Les Années lumière* (1981), on vient de finir la numérisation. On a pu rapatrier tous les négatifs qui étaient aussi chez LTC Patrimoine. On a pu rapatrier avec l'ayant droit. On vient de rapatrier tous les négatifs de *La Femme de Rose Hill* (1989). Là, c'était bien que ce soit une production Filmograph majoritaire. Le coproducteur de l'époque, qui était [Paolo] Branco, a revendu ses droits et c'était toute une histoire pour arriver à savoir qui avait les droits, donc l'accès aux négatifs. Parce qu'il faut avoir l'autorisation des différents ayants droit pour avoir accès aux négatifs. Finalement, en faisant des recherches, j'ai découvert que c'était TF1. Vous voyez comme ça circule : pourquoi TF1 ? Je n'en sais rien, mais bon c'est dans leur catalogue.

*La complication, juste à ce niveau-là, de manière juridique... Il faut régler ces choses-là pour avoir accès aux négatifs et avoir l'honneur de trouver l'argent pour numériser.*

Ah, c'est hyper compliqué.

Donc, par chance, le service juridique de TF1 a trouvé cette proposition extrêmement intéressante et judicieuse. Eux, ils ont dit : « Ok. Alors vous rapatriez tout à la Cinémathèque suisse ». Donc c'est comme ça qu'on y arrive. C'est un peu coup par coup. C'est un peu film après film.

*Donc il y a ces trois films compliqués qu'on a évoqués des années 1970. Je pense que Light Years Away, ça ne devait pas être simple non plus ?*

Ça n'a pas été simple non plus.

*Parce que c'est quoi comme système de coproduction ?*

Alors c'était une coproduction LPA Production [avec] Pierre Héroult et son collègue Bernard Lorain qui étaient d'anciens directeurs de production d'Action Films, qui avaient fait les films précédents et qui avaient créés leur société de production. Et c'est eux qui ont lancé la production des *Années lumière*. En Suisse, c'était Slotin. C'était Héroult, mais il avait une toute petite part. Il y avait Gaumont qui était dans le coup, aussi.

*Et pas d'irlandais ?*

Non, ils ont essayé, mais ça n'a pas marché. Et il n'y avait pas à l'époque, comme il y a maintenant, des fonds incitatifs financiers, etc. Donc, c'est eux qui avaient les droits, mais évidemment ces sociétés sont tombées en faillite. Donc, les droits ont été revendus, revendus, revendus. Et jusqu'à ce que j'aie trouvé qui a été l'ayant droit, ça a pris du temps. Ça a pris quatre ans. Enfin, deux ans pour retrouver qui était l'ayant droit. Et ensuite deux ans de discussion ou d'échange de mails sans réponse pour arriver à avoir un accord qu'on a trouvé finalement au Festival Lumière, il y a deux ans. Et là, on a dit : « Ok, on va lancer les travaux ». Et maintenant, le film est fini et sera projeté, cette fin de semaine, pour la première fois dans sa version numérique à Genève, au Grütli.

*D'accord. Et est-ce que l'ordre dans lequel vous avez pris les films – alors, [ça] dépend de la facilité à trouver le financement, s'il l'est par quelqu'un d'autre et tout – mais, par exemple, qu'est-ce qui explique que Requiem soit le dernier ?*

Ce n'est pas parce que ça s'appelle *Requiem*, désolé [rires]. En fait, l'ordre était aléatoire. Il est lié au matériel de base : où est le matériel identifié, où est le matériel, quel est le plus facile à avoir accès, etc.

*Parce que [pour] Requiem, c'est compliqué ?*

Non. Mais, écoutez, je ne sais pas pourquoi. Après, on a essayé d'aller dans un certain ordre. Pourquoi c'est *Requiem* qui est en dernier ? Ça aurait pu être *Jonas et Lila, à demain*. *Jonas et Lila, à demain*, on commence la semaine prochaine. Non, voilà ! Il n'y a pas de raison objective.

*Ça dure combien de temps, à peu près, ce travail de numérisation ? Vous ne pouvez pas faire de moyenne parce que je pense que c'est très variable ?*

On ne peut pas faire de moyenne. Lorsque je m'en occupe, ça prend à peu près quatre mois entre le moment où on prend la décision... La décision, ça veut dire qu'on demande à la Cinémathèque de faire une analyse technique du matériel de base ou des matériaux de base [parce que] parfois, il faut travailler sur plusieurs supports. Ensuite, on fait le scan. On travaille beaucoup avec Bologne, avec Immagine Ritrovata qui est quand même un laboratoire extrêmement compétent dans le domaine. Ensuite, quand on a fait le scan brut, on rapatrie tout à Genève où on travaille avec Color Grade. Là, on va faire l'étalonnage et le nettoyage numérique, c'est-à-dire enlever les poussières et les poils caméra – encore qu'il y a de grands débats là-dessus. Et, dans le fond, [dans le but de] travailler sur une image qui est évidemment la plus proche de ce qu'était le film à l'origine. Il n'est pas question de, je ne sais pas, booster les couleurs parce qu'aujourd'hui on veut des couleurs plus pétantes qu'avant. Donc ça, c'est clair. Et on travaille, de ce point de vue là, à chaque fois avec le chef opérateur du film. Donc, on a fait tous les films que Berta avait faits avec Renato Berta ou avec Hughes Ryffel ou avec Denis Jutzeler ou avec Acácio de Almeida qui est venu du Portugal pour faire *Dans la ville blanche* et *Une flamme dans mon cœur*.

*Parlait-il français ?*

Ouais, ouais, tout à fait [rires]. Ou avec Jean-François Robin qui avait fait *Les Années lumière*. Il n'y a qu'un seul chef opérateur qui est décédé entre temps, c'est [Bernard] Zitzermann, le chef opérateur de *No Man's Land*. Alors là, c'est Ryffel qui a suivi les travaux.

*Color Grade, c'est quoi comme société ?*

C'est un laboratoire d'étalonnage et de postproduction image. Ils sont à Genève. Ils sont dans les mêmes bâtiments que Masé, qui font le son. On numérise aussi le son, mais là aussi, on essaye de retrouver les éléments originaux de mixage. Mais là aussi, on ne fait que du nettoyage. On ne va pas commencer à faire de la stéréo si c'était du mono. On ne va pas commencer à créer du son *surround* si c'était du son purement facial.

*Et les éléments originaux, c'est quoi exactement ? Comment savoir [parce que] des fois, c'est une combinaison ?*

Alors sur la pellicule, c'est finalement relativement simple. Soit c'est le négatif original sur lequel on peut retravailler...

*Celui-là, il était à la Cinémathèque en général ?*

Non, ils n'étaient pas du tout à la... Enfin, maintenant ils sont à la Cinémathèque, mais [avant] ils étaient dans les laboratoires. Et comme on a beaucoup travaillé avec Schwarz Film ou même avant avec Cinégram, lorsque ces laboratoires ont fermé, ils ont transmis tout leur matériel à la Cinémathèque suisse. Ce qui a pris pas mal de temps à inventorier. Je parle globalement parce qu'évidemment, tous les films suisses sont arrivés un peu en même temps dans un camion.

*Et l'entièreté du scan s'est faite à Bologne. C'est Immagine Ritrovata.*

Oui. Donc, je vous dis quatre à cinq mois entre le moment où on *green light* et le moment où on arrive à voir un DCP final et les sorties ProRes, etc. On fait aussi le travail de sous-titrage, c'est-à-dire qu'on essaye de retrouver un maximum de langues. Bon, on fait les trois langues : allemand, italien, anglais. Puis, parfois on a l'espagnol parce que Tanner avait beaucoup de succès en Espagne donc on récupère les sous-titres espagnols. Enfin voilà, on fait tout ce travail-là. Et puis, ça peut prendre... *Les Années lumière*, ça va prendre quatorze mois. Voilà ! Pour des raisons qui m'échappent [rires].

*Et le choix des sous-titres dans les films plurilingues ? Parce qu'il y en a chez Tanner, quand même.*

Ça, c'est compliqué avec Tanner. Pour ça, alors, c'est un emmerdeur [rires].

*Par exemple, nous on a vu Dans la ville blanche dans sa copie numérique à Penthaz et – par exemple, quand la femme de chambre s'attaque à son patron – il n'y avait pas de sous-titres.*

Si.

*Alors dans la version qu'on a vue, il n'y en avait pas.*

Mais vous avez vu...

*On l'a vu deux fois.*

Mais vous avez vu quoi ? C'est-à-dire que si vous avez vu un fichier H264... Je pense que c'est ça que vous avez vu. Du coup, on n'incruste pas les sous-titres à l'intérieur. Parce qu'aujourd'hui quand vous

livrez une télévision ou un éditeur de DVD, il va les mettre à part, donc vous ne les incrustez pas dans l'image. Par contre, si vous aviez vu le DCP, vous auriez pu cliquer sur français ou sur anglais ou sur italien ou sur allemand.

*L'autre alternative, c'est que c'était le DCP et que le projectionniste n'avait pas cliqué.*

*Peut-être [rires].*

Tout est possible [rires].

*Mais donc, on est d'accord que ces films-là, quand il y a une autre langue dans les films de Tanner – [par exemple] la recette dont je ne peux jamais retenir le nom, du sarrabulho [plat traditionnel portugais mentionné dans Requiem] – l'idée c'est que ce soit sous-titré ? Tanner ne voulait pas que ce soit dit seulement dans la langue ?*

Non, non, bien sûr. Il fallait qu'il y ait une compréhension du public. Donc oui, c'est sous-titré. Mais c'est ça qui est compliqué avec les films de Tanner parce qu'il y a plusieurs films où il y a plusieurs langues. Et là, on se heurte notamment à des problèmes lors de la diffusion du film. Vous voyez, sur Play Suisse... Je deviens fou, moi, avec Play Suisse. Sur Play Suisse, ils ont fait un choix qui est technique. Un film comme *Dans la ville blanche* – la version originale est parlée [en] français, allemand, portugais et anglais –, si vous mettez le sous-titrage français, alors non seulement vous avez le sous-titre français, mais ils ont mis tout le sous-titrage pour les malentendants. Et je leur ai dit : « Mais pourquoi vous ne pouvez pas découpler ça ? » [Réponse :] « Ah non, mais parce que techniquement pour nous, c'est plus simple ». Alors c'est plus simple, mais pour le spectateur c'est insupportable. Donc, on se heurte à ce genre de problème.

*Et peut-être dans les missions de l'Association, une fois que tout sera numérisé ? Parce que c'est quand même dans pas très longtemps, dans deux ans disons.*

Ouais, je pense [pour le] milieu de l'année prochaine, on aura les vingt films.

*L'Association va continuer de faire les choses, non ?*

Alors écoutez, on verra. Évidemment, on va s'intéresser à rendre ces films visibles. On imagine déjà qu'on va faire une intégrale, certainement [en] 2024. On en discute avec Frédéric Maire et avec la Cinémathèque française. Mais voilà, il faut que ce soit accompagné avec pas mal d'éditorialisation. Ça ne sert à rien de faire une intégrale comme ça. Il y a vos travaux qui vont sortir à ce moment-là, donc on va essayer d'un peu caller tout ça.



*Il y avait l'idée [de la réouverture] du Capitole, aussi.*

Il y avait l'idée du Capitole. On verra. Et puis, une édition DVD ou disons Blu-ray, je ne sais pas. Oui, ce serait bien malgré tout, même si ce marché-là s'est effondré. Mais ça reste quand même des supports qui sont intéressants à avoir. Mais là, il faudrait qu'on trouve un éditeur type Carlotta ou des gens comme ça. Mais là, on se heurte aux problèmes de droit. Les droits des films, – et notamment sur le plan international –, n'étant pas tous au même endroit, il faut négocier avec chacun des partenaires.

*Parce que le Blu-ray qui est édité... Le seul Blu-ray, c'est La Salamandre qui existe maintenant ?*

Il existe en Blu-ray ?

*Oui, mais cette copie est une autre copie. Ce n'est pas celle qui avait été faite.*

Vous l'avez vu où, vous, le Blu-ray ? Ah, à Paris ?

*C'est noté Zurich... C'est noté : « numérisé à Zurich », avec un nom de labo zurichois.*

*Ce n'est pas Carlotta ?*

*Non, ce n'est pas Carlotta. C'est un DVD-Blu-ray, mais c'est le seul. J'aurais dû le prendre avec.*

Ouais, ça m'intéresse. Ce qui est possible, c'est que ce sont les Français. Parce qu'il y a un ayant droit et un distributeur en France de *La Salamandre*. Mais nous, on leur a livré le matériel numérisé qu'on avait fait, donc ça vient de là. Mais ça peut venir... Comme le matériel était chez Cinegrell, ça peut être livré par Cinegrell. Mais c'est bien la numérisation qu'on a... ? Parce que les fameux DVD dont on parlait tout à l'heure, ils ont été faits sur la base des télécinémas de l'époque, donc d'un niveau catastrophique. Les formats ne sont pas justes. Non, non, c'est une catastrophe [rires].

*C'est Tamasa [Distribution], l'éditeur du DVD.*

Ça, c'est le distributeur français.

*Alors No Man's Land, je pense que c'est bon. Moi, ce qui m'intéressait c'était Une flamme dans mon cœur. Vous aviez dit : « C'est un film un peu secret », mais CAB avait quand même participé ? Si vous pouviez juste expliquer votre rôle ?*

Alors ça, c'est vraiment un film initié, si on veut, par Myriam Mézières qui fait une proposition à Tanner, qui l'emmène sur un terrain qui n'est pas vraiment le sien. Et il a le courage de faire ça. Moi, j'aime beaucoup ce film parce que je trouve que c'est culoté de faire un film comme ça. Et il le produit lui-

même avec Filmograph et il trouve des partenaires qui sont Garance et La Sept. Ce sont des petites coproductions françaises, mais il [Tanner] porte vraiment le film. Et nous, avec CAB, on reste producteur exécutif, mais on n'a pas suivi le tournage à proprement dit. Ça m'étonne [qu'il] n'y ait pas Branco dans le coup ? Non ? Ah, mais Garance était peut-être une production de Branco.

*C'est Branco qui a conseillé de faire ce film ?*

Oui, oui, justement. Garance devait être une société de Paulo en France. Et donc, c'est lui qui va suivre avec ses équipes. Le film se tourne à Paris, donc c'est lui qui va suivre la mise en place. Nous on va suivre plutôt la postproduction, mais on reste attaché au truc. D'ailleurs, c'est rigolo parce que le générique est faux. « CAB Production », il n'y a pas de « s » à la fin. C'est une erreur, mais bon. Voilà ! [rires] Il y en a une ou deux des erreurs comme ça dans les génériques. Mais si vous voulez, on est nous en même temps en préparation de *La Vallée fantôme*, puisque Tanner fait *Une flamme dans mon cœur* pendant l'absence de Trintignant qui est malade. Et le film est reporté d'une année. Du coup, il fait ce petit film.

*Ce qui m'étonne, c'est le terme de « participation » qu'on trouve. « Avec la participation », qu'est-ce que ça signifie, ici ?*

C'est comme ça que le ministère de la Culture, c'est-à-dire que le CNC, demande d'être cité. C'est l'avance sur recette, quoi.

*Oui, mais CAB est aussi...*

Ah ! Et de l'aide des PTT... Je ne sais pas pourquoi. Qu'est-ce que c'est les « PTT » ? [rires]

*Parce que vous n'avez pas le même statut.*

Des fois, les génériques ont été rédigés de manière un peu aléatoire. Je dois vous l'avouer. D'ailleurs, il n'y a pas de « s » à production. Donc, c'est faux [rires].

*Quand on lit nous, on a pas mal de peine à comprendre. Parce que les « PTT » qui sont avant « CAB Production », puis qui font partie d'une participation.*

Pourquoi il y a les PTT ? Qu'est-ce que c'est que les PTT ?

*Peut-être qu'il y a eu une gratuité des colis postaux envoyés ?*

C'est très curieux, ce générique.

*Et quand vous dites Filmograph, c'est Tanner ?*

Alors Filmograph, c'est la société d'Alain Tanner. Il en est le seul actionnaire.

*Puis, toute la diffusion sur ce film, ce n'est pas du tout vous qui avez géré ?*

Non, jamais. La diffusion, c'est toujours remis aux mains des distributeurs ou des vendeurs mondiaux. Nous, on va jusqu'à la livraison du film terminé. On discute évidemment avec les distributeurs pour la stratégie, mais ce n'est plus notre job d'amener le film au public. C'est un autre métier.

*Là, c'était qui la personne responsable ?*

Sur le plan mondial, c'était Branco pour les ventes internationales. En Suisse, qui est-ce qui l'avait sorti ? Je ne saurais pas vous dire. Vous saurez mieux que moi. Je ne me souviens plus. Est-ce que c'était déjà Frenetic ? Ce n'était pas Filmcoopi. Ou est-ce que c'était... Non, Citel n'existait plus, je crois. Je ne saurais pas vous dire.

*Au niveau du succès des films en Suisse ? Puisqu'on parle de distribution suisse.*

Ou des insuccès [rires].

*Succès entre guillemets, justement. Comparé à l'internationale, dans les films que vous avez coproduits de Tanner, est-ce que vous avez noté, en termes de réception, de bon accueil, de mauvais accueil, des différences ? Ou en fait non ? Globalement, la manière dont ils marchaient en Suisse correspondait ?*

Ça correspondait, oui. Mais il y a plus eu cet engouement, si vous voulez, qu'il y avait avant. Et jusqu'à *Dans la ville blanche*, ça a périclité. Le marché a changé, aussi, dans cette période-là. Il est devenu plus difficile, pour des films de ce type. Par contre, il y avait quand même des présences festivalières. Ça, oui. Si on regarde la filmographie de Tanner, il y a au moins dix ou douze films qui ont été sélectionnés dans des festivals. Que ce soit Venise, que ce soit Cannes, que ça soit San Sebastian, Berlin, voilà. Donc lui, il a vraiment eu une visibilité de ce point de vue là assez énorme. Mais bien entendu, quand vous imaginez que *La Salamandre* faisait 200'000 entrées sur la seule salle Saint-André des Arts où il a été exploité pendant une année en plein programme, le monde a bien changé quand même [rires].

*Le succès en Espagne, ça a toujours été comme ça ?*

Oui, c'est un truc très particulier. Je ne sais pas pourquoi les Espagnols sont très friands du cinéma de Tanner. D'où des coproductions avec des partenaires espagnols qui ont même invité Tanner sur des films.

*C'est antérieur au moment où Tanner lui-même tourne en Espagne ? Ou éventuellement au Portugal ? C'est même le cas avant ?*

Je crois bien qu'il y a toujours eu un intérêt pour son cinéma.

*Donc indépendamment de Mézières ?*

Oui, tout à fait parce que quand il fait *L'Homme qui a perdu son ombre* (1991), là, c'est les producteurs espagnols qui viennent chercher Tanner [et] qui lui disent : « Qu'est-ce que tu fais, est-ce que tu aurais un projet ? Moi, j'aimerais bien que tu viennes tourner en Espagne ». Et il écrit *L'Homme qui a perdu son ombre*. C'est marrant, d'ailleurs, comme il fonctionne. Il y a des films où il est l'initiateur du projet et il y a des films où on lui propose de venir tourner. [On lui dit : ] « Est-ce que tu as une idée ? Tu as un projet en écriture ? Non, mais si on te dit de venir tourner à Lisbonne ? » Le truc de Branco, c'est quand même un truc de dingue sur *Dans la ville blanche*. *Dans la ville blanche*, si vous vous souvenez bien, il a fait juste avant *Les Années lumière*. Il a le prix spécial, le Grand prix spécial du jury qui est un prix qui n'existe pas. En fait, il a la Palme d'or. Ça, s'est intéressant à savoir. Tanner, il a la Palme d'or le matin même de la remise des prix. Et le Quai d'Orsay, à Paris, intervient en disant : « On est en pleine période Solidarnosc. Vous ne pouvez pas ne pas donner le prix à un film polonais ». Et ils donnent le [prix] à Wajda qui reçoit la Palme d'or. Tanner est rétrogradé et, par compensation, on lui donne le Grand prix spécial du jury, en 1981, qui est inventé pour l'occasion. Ça, ça lui est toujours resté un peu en travers [rires]. Mais bon, voilà ! Ça, c'est pour la petite histoire, mais c'est vrai que c'est intéressant de voir à quel point aussi, à l'époque, la politique avait du poids sur des décisions de festivals comme Cannes. Après ce film, où il a quand même le prix spécial du jury, évidemment, il y a des propositions à l'international qui se font, même aux États-Unis. Et là, il a son problème cardiaque, donc il est malade. Et il se trouve une année ou deux après, avec Paulo Branco qui croise Tanner à Cannes et qui lui dit : « Qu'est-ce que tu fais ? », [Tanner] dit : « Je sors de maladie. Je ne vais pas fort et toi ? », « Moi, je n'ai plus un rond, mais j'ai des équipes formidables à Lisbonne. Viens faire un film à Lisbonne ! » et ça part comme ça. Tanner dit : « Pourquoi pas » et c'est comme ça qu'il lance l'idée de *Dans la ville blanche*. Le seul point qui était pour lui essentiel c'est d'avoir le comédien et il voulait absolument avoir Bruno Ganz. Donc, à partir du moment où Bruno Ganz a accepté de faire le film sans pouvoir lire une ligne du scénario puisqu'il n'y avait pas de scénario, il se lance dans cette aventure.

*Vous ne savez pas d'où ça venait ce choix de Bruno Ganz ? Parce que moi en revoyant *Der Amerikanische Freund* (Wim Wenders, 1977) et la place du port dans ce film. C'est improbable où il habite. Il habite sur le port industriel [rires]. Il y a une association du personnage au port que j'avais un peu oublié, j'avais plus l'intrigue du train... Je me demandais de quoi ça partait.*

Je pense qu'il a aussi vu Ganz dans les films de Wenders. Et qu'il s'est dit : « Ce comédien-là, c'est mon personnage ». Donc, ils partent tourner *Dans la ville blanche* comme ça. Le film se tourne dans la chronologie de l'histoire, bien qu'il n'y ait pas d'histoire mais enfin, ça s'écrit au fur et à mesure, jour après jour. Et le film est un succès... populaire, pas à ce point-là, mais c'est un succès critique. C'est un film marquant. Donc ça, ça le relance.

*Le tournage en Super 8. Des photographies montrent que c'est souvent Alain qui filmait...*

C'est Alain qui filmait, oui.

*Est-ce que c'est toujours lui ?*

Oui, c'est Alain qui a toujours filmé les trucs en Super 8.

*Parce que ça vient assez tôt cette idée. Même dans son petit calepin qu'il y a à la Cinémathèque, il y a cette idée-là d'ajouter ces images qui sont très fortes dans le film. Le fait de passer à ce très gros grain et du muet, enfin, sans son.*

*Peut-être juste avant [de parler de] La Femme de Rose, – vu que vous parliez de Tanner qui reçoit les propositions de Branco au Portugal ici, ou de l'Espagne pour L'Homme qui a perdu son ombre – il y a quand même l'idée de Tanner cinéaste international ou européen. Les gens sentent ça ? Ou est-ce que vous-même, en tant que producteur, c'est un élément fort ?*

Oui, bien sûr. C'est évidemment un cinéaste qui s'inscrit dans le cinéma international, principalement européen. Mais bon, il a été reconnu aux États-Unis. Et pour nous, de manière très égoïste, d'accompagner un cinéaste comme ça, ça nous [CAB] ouvre les portes de l'Europe. Quand je revois la filmographie [de CAB Production], et notamment cette période qui tourne autour de *La Femme de Rose Hill*, il y a tout à coup un nombre de films incroyable qu'on a fait dans un temps extrêmement réduit. Je crois qu'il y a une année où on a fait quatre longs métrages... produits, coproduits quatre longs métrages en même temps. Donc, c'est du jamais vu. Et on entre, grâce à lui [et] en connaissance avec Karmitz qui nous ouvre les portes d'un certain nombre de coproductions... Ce sera Chabrol, ce sera Kieślowski, etc. Et on entre dans le club des producteurs européens. Et il faut dire qu'à l'époque, il y a une question sur Eurimages dans votre [...]

[...]

Alors, c'est vrai que lorsqu'on est au début de CAB, se crée à peu près à ce moment-là Eurimages. Eurimages a été créé en 1987, je crois, lorsqu'on tourne le film de Jacob Berger *Les Anges* (1990).

Zender, qui était à l'époque chef de la section cinéma et évidemment dans les groupes de travail sur Eurimages, nous dit : « Il va y avoir un fonds européen qui va se créer, trouvez des partenaires européens et ce film pourrait très bien être un des premiers qui soit soutenu par le fonds Eurimages ». Donc, on devait démarrer une coproduction avec quatre pays, parce qu'à l'époque pour Eurimages il en fallait au moins trois. Maintenant, on est revenu à deux. Donc, on trouve quatre pays : il y avait la France, la Belgique, l'Espagne évidemment et la Suisse. Mais, pas de chance – c'est comme mon histoire avec l'école de cinéma–, Eurimages décalent d'une année la mise en place du fonds. La production est lancée, donc on a un *gap* financier assez important qui n'est pas là. Mais bref, on fait quand même le film. C'est aussi à cette époque-là que commence à se créer... D'ailleurs, quand on commence à tourner à Barcelone, il y avait les premières réunions du Club des Producteurs européens. C'était toute une jeune génération de producteurs qui avaient créé un réseau et qui se mettaient ensemble et qui discutaient de politique générale. Et donc, on a fait partie de tous ces mouvements-là. C'était une chance formidable. Tanner n'est pas impliqué là-dedans, mais il n'est pas étranger si vous voulez. Pour nous.

*Ces réseaux se sont faits en partie via ses films étant donné qu'il avait...*

Ou dans les festivals. Par le fait que Tanner est invité à Cannes ou à Venise, nous on fait la connaissance des directeurs des festivals. Donc, quand on arrive avec Amiguet, ça nous aide. Quand on arrive avec Jacob Berger, ça nous aide, etc. Donc, voilà.

*Est-ce que vous savez ce que pensait Alain Tanner des autres films que vous produisiez ? Est-ce que vous parliez de ça ?*

Oui, il détestait tout [rires].

*Mais Jacob Berger aussi ?*

Oui, il pensait que c'était un film raté [rires]. Il était assez radical, mais, en même temps, c'était un peu un jeu par moment, je trouve. Il avait un côté un peu dénigrant pour les autres. Pas dénigrant, mais disons : « Ça sert à quoi des films comme ça ? ». Ce côté un peu comme ça, mais en même temps plein de tendresse.

*Il y avait des exceptions ?*

Oui, l'exception c'est Soutter. Par exemple, mais c'est aussi par provocation, quand il dit : « Moi mon film préféré, c'est *Signé Renart* ».

*Moi, il m'a dit Les Arpenteurs (Michel Soutter, 1972).*

Il faut que je revoie *Signé Renart*, d'ailleurs, dont on s'est occupé. C'est un film tellement... un ovni, quoi ! Mais Tanner, ça lui plaisait ça, le côté poétique-ovni. Donc un cinéma plus... *Les Anges*, c'est un film quand même... qui a une structure plus habituelle. Donc ça, ça lui plaisait moins, surtout de la part de Jacob qui était son...

*Mais par rapport à Godard, il a gardé une admiration pour ses films ? C'est difficile d'en faire parler.*

La relation avec Godard est très distendue. Alors, il disait qu'il devait à Godard évidemment ce qu'on lui doit tous, c'est-à-dire une liberté, une nouvelle écriture, une relecture de la grammaire, etc. Ça, c'est évidemment la période de la Nouvelle Vague. Après, ce que Godard est devenu après, ça intéressait moins Alain. Ce qu'il a fait après. Et puis, ils ont quand même quelques conflits entre eux, notamment le fameux article que Godard avait fait dans les *Cahiers du Cinéma* à propos de *Messidor* où il disait qu'il [Tanner] filmait ses comédiennes moins bien que s'il avait filmé des vaches. Donc ça n'est pas très bien passé ça, quand même.

*Ça, c'est la fin de la décennie où il y avait peut-être des moments où ils étaient proches ? Parce que je demandais à Jeanne hier, car je n'étais pas sûre que ce soit Anne-Marie Miéville qui faisait la voix dans La Salamandre, mais c'était bien elle ? Sauf qu'elle a un autre nom au générique, son nom de chanteuse Anne-Marie Michel et à l'époque, elle était en couple avec Francis Reusser.*

Mais je ne sais pas si elle connaissait Godard à ce moment-là. À mon avis, elle connaissait Reusser. Elle ne connaissait pas encore...

*Ils se rencontrent en 1972. Vous avez raison, puisque le tournage est en 1970.*

En tout cas, ils n'étaient pas très copains. On va le dire comme ça.

*Godard a un autre statut international, mais ça aurait été possible. L'époque où il est revenu [en Suisse] ?*

Ils n'étaient pas copains non plus, Jean-Luc et Reusser. Godard avait une certaine tendresse pour Reusser, mais parce que ce n'était pas un concurrent. Dans la tête de Godard, Reusser n'est pas un concurrent. Tanner, oui. Vous voyez ce que je veux dire ? Donc, c'est compliqué.

*Quand vous coproduisez... Parce que vous avez évoqué Passion (Jean-Luc Godard, 1982).*

Ça, c'était quand j'étais assistant. C'était avant CAB. J'étais assistant de réalisation. Je venais de faire l'assistantat sur *L'Amour des femmes* (1981) de Michel Soutter, qui était produit à l'époque par Stucki et Anne-Marie Miéville était photographe de plateau sur le film. Et puis, quelques mois après la fin du tournage, elle m'appelle en disant : « Jean-Luc fait un film qui est *Passion*, je lui ai parlé de toi pour travailler comme assistant sur le film. Est-ce que tu veux rencontrer Jean-Luc ? » J'ai dit : « Oui, je vais venir rencontrer Jean-Luc ». Je ne vous dis pas comment on est quand on rencontre Jean-Luc Godard pour la première fois pour être premier assistant de son film, bref.

*Hugues Ryffel nous a raconté des anecdotes quand même assez spéciales.*

Oui, il y a eu beaucoup d'anecdotes.

*Et le scénario du film Passion...Je suis désolé de la digression, ça ne concerne pas Tanner. C'est quelque chose qu'il a fait de son côté, Godard ?*

Oui.

*Vous n'avez pas été impliqué là-dedans ?*

Si, on coupait des photos, on faisait des collages... Oh, non, non. Vous ne pouvez pas savoir. Six mois, j'ai travaillé. Six mois sur *Passion* et pendant les quatre premiers mois, on n'a pas tourné un plan. Jusqu'à ce que, à un moment donné, la machine de production française dise : « Non, ça ne va plus. Maintenant, il faut y aller ». Mais, on a tout vécu. Moi, j'ai vécu les premiers repérages avec Dean Tavoularis, le grand chef décorateur de Coppola, et [Vittorio] Storaro en séance à Rolle où on discutait du film à venir. Alors je ne vous dis pas les discussions, c'était assez intéressant.

*Revenons alors à Tanner, désolé de la digression. Est-ce que, Vincent, on passe un peu à la période Comment ? Ou Jeanne, tu voulais rester...*

*Au moins Lady M entre deux. Alors, La Femme de Rose Hill...*

*C'est moins intéressant, je pense.*

*Je ne sais pas, sauf si vous avez l'impression...*

Non, mais je dirais que *La Femme de Rose Hill*, c'est un film auquel Alain tenait beaucoup.

*Ah oui, je ne parlais pas de l'intérêt du film en soi.*

Sur le plan sociologique, sur ce que ça raconte. C'est un film d'ailleurs assez réussi.



*Moi, c'est le premier que j'ai vu en salle, à 17 ans, et je me souviens qu'on en parlait pas mal.*

Oui, parce qu'il y avait une résonance sur des faits divers réels qui s'étaient passés en Suisse.

*Et ça, il s'en gardait un petit peu en disant : « Il faut faire attention ». [Il ne voulait pas] qu'il y ait cet aspect sujet d'actualité, bon sujet. Après, c'est peut-être par après qu'il...*

Il essayait de s'en démarquer.

*Comme à l'époque de Messidor.*

Je ne sais pas si vous avez remarqué, mais ce qui est intéressant dans le cinéma de Tanner – bon, vous l'aurez sûrement remarqué –, c'est le rôle des femmes, qui sont toujours des personnalités assez fortes. Parce qu'on parle tout le temps de Bideau, mais ce sont quand même les femmes qui portent beaucoup ses films.

*C'est une des raisons d'être de notre projet. C'est-à-dire que Jeanne Modoux travaille dans une perspective d'études de genre et moi, c'est une des choses qui m'avait marqué. Parallèlement, Jeanne était en train de faire un mémoire avec quelqu'un d'autre [et] moi j'écrivais un article sur ces questions. Et l'on a vu que [...] c'est exceptionnel. On ne peut pas dire ça de Godard, par exemple. Parce qu'il filme peut-être ses personnages « comme des vaches » selon la perspective de Godard, mais c'est vraiment autre chose. Puis, c'est une situation de viol... Enfin bref, c'est vraiment la thématization des rapports de genre qui est politisée, ce qui est complètement absent chez Godard. Godard, c'est la soubrette de l'hôtel, donc c'est vraiment une énorme richesse. Dans le livre que je vais sortir, [c'est un aspect] que je revalorise parce que vraiment, c'est un aspect qu'il ne faut pas qu'on oublie. Schaub le dit en passant quand même, dans L'Usage de la liberté. Il le dit un peu de tous ces cinéastes. Mais [je trouve vraiment que] Tanner sort du lot. On pourrait dire que Soutter il y a parfois un côté un peu Rohmer. C'est différent, là il y a un vrai... en tout cas, pour nous, c'est un vrai centre d'intérêt. Et là, ça revient avec [La Femme de] Rose Hill. Il y avait d'autres films où c'était un peu moins le cas, mais c'est vrai que là le personnage... Vous vous souvenez un tout petit peu ? Peut-être la genèse du projet ? Ou pas spécialement ? Peut-être la question du choix de l'actrice ? Le choix du sujet ?*

Le sujet, oui. Il y avait eu un cas d'un paysan qui avait épousé.... Il y avait eu un *Temps présent*, je crois, là-dessus. Et je pense que c'est là-dessus que la question des problèmes d'exclusion ou de traite – enfin, pas de traite des femmes, mais on n'en est pas loin –, cette problématique-là l'interpellait. Donc, il a lancé le projet comme ça. Mais vous savez, ma mémoire est défaillante aussi.

*Mais comme la nôtre aussi ! [rires]*

Et puis, il faut dire [...] qu'il y avait des questions aussi... Vous disiez dans vos questions : « Vous êtes cités différemment dans *La Femme de Rose Hill* ». Enfin, moi spécifiquement. En fait, *La Femme de Rose Hill* [...] c'est Porchet qui est plus sur le terrain du film parce que moi je suis en train de préparer *Les Anges* (*Los angeles*, 1990) avec Jacob Berger à cette période-là. Et c'est cette période où il y a beaucoup de films qui se font en parallèle et avec Porchet, on s'est toujours un peu partagé les projets.

*Sur des films relativement tardifs, comme là à la fin des années 1980 – même s'il tourne peu –, la question des rushs se pose. Mais ils n'en existent plus. Il y a absence de conservation pour des raisons de coût de la conservation...*

Oui, la conservation... C'est-à-dire qu'à un moment donné, comme tout était stocké dans les laboratoires, les laboratoires n'ont pas la place de stocker tout ce matériel. Ça n'allait pas à la Cinémathèque, donc tout ce matériel 35 mm qui était les chutes, à un moment donné – après, je ne sais pas, quatre-cinq ans –, le laboratoire vous dit : « On a des chutes, est-ce que vous nous autorisez à les détruire ? ». Ce qu'on faisait tous.

*Et la réponse a toujours été « Oui » pour tous les Tanner ?*

Oui.

*Et la Cinémathèque n'aurait pas pu les... ? Enfin, même maintenant ils nous disent que ça ne les intéresse pas.*

Vous voyez le matériel que ça représente. Si vous prenez ça à l'échelle de la cinématographie... Mais, c'est vrai qu'il y a des choses que je regrette. Par exemple, lorsqu'on fait *Jonas et Lila*, à *demain* qui est un peu une suite de [*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*], il y a une scène qu'on a tournée – qui n'existe plus parce qu'on a plus les supports de ça – à Paris, où il y a tous les comédiens, toute la famille, tous les « Ma- » sont réunis autour d'une table d'un bistrot et il y a une scène autour du jeune Jonas...

*Sauf Myriam Mézières, d'après les photos qu'on a regardées. Mais vous vous souvenez quel statut ça devait avoir ? Est-ce que c'était dans l'idée de faire un film avec les acteurs devenus vieux ? Ou est-ce que c'était une espèce de prologue ?*

Il y avait les deux. C'est-à-dire que ce n'était pas les acteurs devenus vieux, mais c'était Jonas qui retrouvait ses parents.

*Donc, c'était bien l'idée d'une séquence du film dans laquelle il revient.*

Absolument ! Et alors on avait réussi à tous les réunir, sauf effectivement Myriam.

*Mais Alain Tanner m'en reparlait justement – plutôt sous l'angle qui correspond à certains des entretiens –, en disant : « Je voulais travailler avec eux, mais ça ne marchait pas ».*

Non, ce n'était pas bon. C'était une mauvaise idée.

*Même pour cette seule séquence ?*

Oui, ça a été filmé. Ça a été fait, la séquence a été tournée, mais ça n'avait plus de sens. Ça ne marchait pas.

*Mais souvent c'est présenté comme étant l'idée initiale du film, comme si ces personnages – les huit, les sept disons – auraient dû traverser tout le film. Mais en même temps, ça ne correspond pas à ce qui a été fait vraiment. Donc vous, vous restez dans l'idée que ça aurait été une séquence.*

Oui. Je me souviens très bien comment cette idée est venue en cours de route, de préparation.

*Est-ce que vous avez souvenir que John Berger avait donné des conseils, là autour ? Parce que Tanner lui-même le dit dans les entretiens du livre collectif de Bax.*

Alors je ne suis pas dans les secrets des dieux, mais c'est possible.

*Je sais qu'il y a eu des discussions là autour.*

C'est possible.

*Est-ce que vous savez pourquoi Myriam n'était pas là ? Dans cette fameuse séquence ? Car c'est encore un peu un mystère.*

Est-ce qu'elle était sur un autre tournage ? Est-ce qu'elle était malade ? Enfin, il y avait une raison objective. Ce n'était pas qu'elle avait refusé de...

*Avec L'Homme qui a perdu son ombre, il y a de nouveaux producteurs qui entrent en jeu et qui seront souvent là.*

Ce sont les Espagnols, c'est Herrero et Marta Esteban. Oui, donc Herrero était un fan du cinéma de Tanner et il avait créé sa société de production. C'est lui qui dit... qui invite Tanner à venir faire un film en Espagne et qui lui dit : « Est-ce que t'as un projet ? ». Et Tanner n'en a pas, mais enfin il a bien quelques idées en tête. Donc, il écrit *L'Homme qui a perdu son ombre* et il rencontre ce comédien absolument extraordinaire, Paco Rabal, qui joue le personnage âgé.

*Francisco Rabal, je crois.*

Francisco Rabal, Paco de son petit nom. Et qui est absolument formidable, et voilà ! Ce film se tourne là-bas, à Cabo de Gata. Alors, c'est aussi un truc que j'ai remarqué en revoyant les films et, surtout, en écrivant un mot pour la cérémonie finale où je disais : « Tanner, c'est les personnages, mais c'est les lieux aussi ». Et puis, en faisant l'énumération un peu des lieux, je me rends compte qu'il n'est jamais dans les lieux principaux. Il est toujours dans la périphérie des lieux principaux. Quand on est en Espagne, à Almería, il va tourner à Cabo de Gata dans un endroit vraiment improbable. Quand on est New York, on tourne à Brooklyn. Quand on est en Italie, il ne va pas à Venise. Il va à Chioggia. Et je trouve ça... Je ne sais pas si ça a un sens, mais je pense que ça a un sens. Ça veut dire que, à quelque part, il n'aime pas... Quand il va à Genève, il ne tourne pas dans la Rade. Il tourne [au] Chemin des saules ou au pied du Jura. Je trouve ça assez intéressant.

*C'est vrai. Le mémoire de Vincent portait sur la question de l'espace.*

J'ai eu d'ailleurs l'autre jour – c'était suite au décès –, Duplan qui voulait faire un article sur Godard et sur Tanner et puis, une des assistantes du *Temps* m'appelle en disant : « Écoutez, Duplan me demande quel était le rapport de Tanner avec le lac, filmer le lac, etc., parce que Godard a beaucoup filmé le lac ». Et je lui dis : « C'est quand même surprenant que Duplan dise ça parce que Tanner n'a jamais filmé le lac. Il détestait le lac ». Il a toujours filmé le Rhône qui s'en va. Mais le lac, il détestait. S'il y a de l'eau, c'était ou des fleuves ou la mer. Mais pas le lac.

*[...] c'est la campagne, c'est le gros de Vaud.*

Reusser aimait filmer le lac. Mais Tanner, c'était comme la montagne. Il déteste.

*Ou même la mer, par exemple dans L'Homme qui a perdu son ombre, on est souvent à la place de la mer. D'ailleurs, ça m'avait marqué parce qu'on voit l'ombre de la caméra à un moment donné dans un de ces plans. Je me suis demandé... Je ne pense pas que ce soit intentionnel, mais en tout cas il l'a gardé celui-là, où ils sont les deux face à l'eau. Mais voilà, il y a quand même un peu cette idée...*

Mais on voit quand même le roulement des vagues.

*Oui et surtout quand il est dans le sable avec elle. Ça, c'est la mer. Et bon, il y a Dans la ville blanche.*

*Les Hommes du port.*

*Du coup, c'est moins la mer que presque la rive. L'endroit où il y a une frontière dans l'espace. Puis sur... ça, c'est vraiment une question très précise, mais sur ce fameux... Myriam Mézières nous a en fait parlé*

*d'un making of de L'Homme qui a perdu son ombre que, probablement, Marta Esteban aurait tourné pendant ce tournage-là. On a trouvé quelques mentions de ce document-là, mais elle nous a dit qu'effectivement il y avait des problèmes de droits de revente entre... Est-ce que vous avez une idée de...*

Mais c'est bien possible qu'elle ait fait quelque chose Marta, oui.

*Mais vous n'avez aucune idée d'où ça pourrait être ?*

Non... Cinémathèque espagnole ?

*Mais non, parce que Myriam nous a parlé de... Alors, ça doit être un genre de mania des droits [...] qui avait acheté en masse des catalogues de boîtes et d'autres...*

Alors oui, il y a un certain nombre de films dont les droits espagnols ont été rachetés par je ne sais plus quelle boîte... Parce qu'ils m'ont contacté, donc on leur a fourni des DCP. Maintenant je n'ai plus le nom en tête... qui est effectivement une grosse boîte qui *manage* beaucoup de films, alors peut-être que ça a passé là-dedans.

*Notre objectif, ce serait peut-être de savoir s'il est possible de le voir encore.*

Vous avez essayé de contacter Marta ?

*Elle ne possède pas les droits. Elle a dit qu'elle ne pouvait même pas nous le fournir.*

Elle peut vous dire qui a les droits, en tout cas.

*Elle a parlé d'un...*

*Faut qu'on écrive à Marta un mail pour lui demander en bonne et due forme.*

Je vous donnerai son contact si vous ne l'avez pas. Vous l'avez ? Parce qu'elle devrait au moins être capable de vous dire qui a racheté les droits.

*C'est Myriam qui nous a dit que peut-être vous aviez une idée, c'est pour ça que je vous pose la question en passant.*

Non. Mais, curieusement, il y a tout récemment une émission de la télévision espagnole qu'ils ont faite sur Tanner – il faut que je retrouve dans les mails –, où, à mon avis, il y a des extraits de ça. Mais...

*Alors volontiers si vous avez... Et donc, une référence en générique de fin.*

Faudrait que je retrouve dans mes mails parce que ça date déjà d'un certain temps.

*Pour [Le Journal de Lady M], comme tous les films qu'il a faits avec Myriam, ils les ont toujours présentés dans les discours promotionnels comme des petits films faits à part des autres films classiques de Tanner. Je voudrais juste que vous nous parliez de qu'est-ce que ça changeait, au niveau de la production, ces films faits avec Myriam.*

Je pense qu'il y a deux raisons. D'abord, les sujets de ces films évidemment sont sur un terrain qui n'est pas le terrain tannérien habituel. Ça, c'est la première chose. Donc, il [Tanner] s'est plutôt mis au service de Myriam, tout en gardant sa patte de cinéaste. Et, ça a été tourné avec des toutes petites équipes. Ils étaient trois ou quatre sur le tournage à chaque fois. Il y avait Denis Jutzeler, il y avait l'ingénieur du son, il y avait un assistant caméra, il y avait... Je ne suis même pas sûre qu'il y avait un chef électro. Je crois que c'était l'assistant caméra qui faisait la lumière, enfin, qui posait les projecteurs. Enfin voilà, c'est vraiment des toutes toutes petites équipes. C'est en ce sens-là qu'il y a une différence en termes de production. Et tournés assez vite ! Les tournages duraient peut-être vingt, vingt-cinq jours. Un peu dans l'urgence, comme ça. Avec très peu de comédiens, c'est toujours les deux ou trois principaux et après il y a quelques comparses qui viennent en cours de route. Mais, voilà ! C'est un peu ça la vraie différence, en termes de production.

*Et vous avez souvenir qu'il y avait des problèmes de diffusion pour ses films, pour leur caractère justement un peu érotique ?*

Ah ben, oui parce qu'évidemment ils tombaient sous le coup de la censure. Donc, problème de diffusion divers. Ça dépend des pays. Chez nous, c'étaient des films à 18 ans. Je crois qu'ils étaient à 18 ans, ce qui empêchait évidemment un certain public d'aller les voir. Je ne sais plus si c'est *Le Journal de Lady M* ou c'est plutôt *Une flamme dans mon cœur*, il y a des pays où ils ont demandé des coupes de censure.

*Et même à Zurich. Moi, j'ai lu dans un article qu'ils ont coupé le film, Une flamme dans mon cœur.*

*Une version plus courte ?*

*Oui.*

*Ils ont demandé des coupes ?*

*Oui.*

*À Zurich ?*

*Oui. Dans un article du journal de Bienne.*

C'est étonnant parce que quand vous avez l'exploitation d'un film en Suisse, il est toujours sous la même forme.

*Il existerait où ? C'est le journaliste qui l'a inventé ? Si, en plus, il est de Bienne...*

Ça me paraît surprenant, car il n'y a pas eu de montage... Ou alors, ils ont coupé dans les copies.

*Il n'y a pas eu de montage différent.*

Non.

*S'ils coupent dans les copies, c'est vraiment de la pure censure du coup.*

Oui.

*C'est quand même un gros truc s'il y a ça.*

*Alors à ce moment-là, s'ils coupent et que la copie revient à un moment donné ?*

Il y en a peut-être à la Cinémathèque.

*Alors il faudrait comparer les copies. Comparer la durée déjà des copies.*

Bon il y a aussi... Je peux vous dire aussi, par rapport à ces histoires de copies. Parfois, il y a certains projectionnistes qui coupaient deux-trois photogrammes pour garder ça chez eux.

*On les comprend. Après quand ça tourne, il ne reste plus grand-chose. Au trentième projectionniste qui coupe trois photogrammes.*

*Très bien ! Du coup, je pense qu'on peut passer à Fourbi et le début de la collaboration avec Bernard Comment. Vous avez déjà pas mal répondu sur les questions de production, on ne va pas encore demander... peut-être juste encore un mot sur... Je ne suis pas sûr d'avoir bien compris la différence entre directeur de production et producteur exécutif.*

Directeur de production, c'est vraiment la partie tournage : gestion, préparation du tournage, jusqu'à la fin du tournage. Producteur exécutif, c'est vraiment le suivi de tout le film. Et le producteur exécutif, c'est donc une société – ce n'est pas une personne – qui passe tous les contrats des techniciens.

*Et tout court ?*

Alors producteur tout court, il n'y a pas mais « producteur délégué » ou « coproducteur » ? Mais « producteur délégué », c'est celui qui a la responsabilité de bonne fin du film. C'est-à-dire la livraison finale du film à ceux qui ont investi dans le film. Donc, si vous voulez, si on prend l'exemple de la relation avec Tanner : Filmograph, c'est lui qui signe par exemple le contrat avec Paulo Branco, le coproducteur. C'est Filmograph qui signe l'accord avec la Télévision suisse romande. Même si c'est nous qui avons négocié, c'est Filmograph qui signe. Et Filmograph engage CAB pour gérer l'ensemble de l'affaire, c'est-à-dire préparer les contrats, engager tous les techniciens du film [...], payer l'hôtel, etc. Et lui nous paie pour faire ça et nous transfère l'argent pour ce qui coûte de l'argent et on est payés pour notre travail. Mais on n'a pas de responsabilité financière vis-à-vis des investisseurs.

*Merci pour cette petite clarification. Du coup, on peut revenir à Fourbi. Alors je n'ai pas noté cette question, mais je vous la pose en passant. Est-ce que vous, vous avez souvenir de la manière dont Bernard Comment entre dans la collaboration avec Tanner ?*

Comment ils se sont rencontrés, je ne sais pas. Mais je sais qu'Alain avait besoin d'avoir un collaborateur, quelqu'un avec qui discuter de ses films et des scénarios et des projets. Et que là, effectivement, il s'est tourné vers Bernard. Bernard était très surpris parce que Bernard n'est pas du tout un scénariste de film, donc quand Tanner lui dit : « J'aimerais bien travailler avec toi, est-ce qu'on peut se voir », etc. Bernard lui dit : « Je ne suis pas spécialiste du scénario, je suis un écrivain » et Tanner lui dit : « C'est exactement ça qui m'intéresse ». Donc, pour revenir au scénario, il ne voulait pas quelqu'un qui formate les choses, mais plutôt un interlocuteur de discussion et d'intelligence, si l'on veut. Dans le cinéma de Tanner, il y a quand même beaucoup de littérature aussi qui est citée en direct, qui est lue par les comédiens. Donc, Bernard amenait aussi évidemment cette connaissance-là et voilà comment c'est né.

*Et pourquoi, à ce moment-là, il avait besoin de quelqu'un d'autre ?*

Je crois [que] c'est quelque chose qui lui appartient, mais à un moment donné, je crois que travailler seul, ce n'est pas toujours simple. Donc d'avoir effectivement une intelligence à côté de soi, c'est bien de pouvoir s'appuyer là-dessus. Je pense que c'est ça, sa démarche. Quand il travaillait avec John Berger, c'était la même chose. Puis après, il y a toute une période où effectivement il travaillait tout seul et il a eu le besoin de revenir à une collaboration, avec Bernard en l'occurrence.

*Ça, c'est intéressant parce que je vois aussi pas mal de lien avec la manière dont il travaillait avec Berger, effectivement. Ne serait-ce qu'au niveau des sujets ou l'approche des films. D'ailleurs, ça peut être le point suivant qui est que Fourbi est un genre de remake de La Salamandre. C'est une reprise, en*



*tout cas, d'un grand nombre d'éléments de La Salamandre. Mais ça, il ne s'en est pas particulièrement caché.*

Il y a plusieurs films où il revisite d'ailleurs des films précédents ou des séquences de films précédents. Et Fourbi oui, bien sûr, le personnage s'appelle Rosemonde. Enfin il y a voilà... C'est aussi un personnage libre, mais à une autre époque.

*Tout à fait.*

*Son plan du générique avec elle marchant au bord du Rhône au même endroit...*

*Mais est-ce que, alors du coup, est-ce que c'est un projet qui est initié par Tanner ? J'imagine que oui, vous y avez un peu répondu. Vous, vous êtes là, présent depuis le début vu qu'il y a la production exécutive.*

Il y a un personnage très important c'est le chien.

*Tout à fait, qui donne son titre au film d'ailleurs.*

Qui est presque à l'origine du film. Non, mais Fourbi, c'est son chien à Tanner.

*C'est son propre chien ?*

C'est son propre chien.

*Et il s'appelle vraiment Fourbi ?*

Non, il ne s'appelle pas Fourbi.

*Quand même, d'accord [rires]*

*Mais je sais que...*

*Il n'y a pas un nom au générique ? Il y a un nom...*

Oui, oui, il y a un nom. Je sais plus comment, je sais plus comment il s'appelle le chien. J'en parlais l'autre jour avec une fille, d'ailleurs... Mais, mais voilà ! Et c'était voilà... Enfin je suis de nouveau dans les anecdotes... Mais non, mais le rôle de ce chien avait une importance dans le film et... et dans la naissance du film aussi. Il y a toutes des... d'emblée il y avait un chien.

*Donc pour lui, il avait envie de mettre son chien ?*

Oui, il avait son chien avec lui [rires].

*D'accord, donc ce n'est pas... évidemment, je pense [que] ce n'est pas autant important que l'envie de retravailler sur des matériaux, le matériel de La Salamandre ?*

Non.

*Mais est-ce que du coup, c'est...?*

Puis, une fois de plus l'envie d'une comédienne. Parce que ça aussi, c'est très important. C'est le choix de ses comédiennes. C'est à dire [que] Karin Viard quand même, elle est au tout début de sa carrière. Quand Karin Viard arrive sur ce film. Donc il a aussi, Tanner, dans toute son histoire de cinéaste, il a un nez pour découvrir des comédiennes.

*Dans le cas de Karin Viard, il me semble qu'il dit souvent que ça vient de Cécile. Non ?*

*Alors c'est Cécile qui lui a parlé de Karin...*

*Voilà, qui lui en a parlé, mais après c'est lui qui a choisi ?*

Absolument, bien sûr. Mais c'est Cécile qui lui en a parlé.

*Ce fameux nez pour les comédiennes, Cécile tient un rôle quand même important pour la première fois dans Fourbi. Alors elle apparaît avant, déjà dans d'autres films. Mais là, c'est quand même un rôle un peu plus conséquent.*

*Oui, c'est un rôle important.*

*Ce choix de casting, est-ce qu'il est, comme le chien du coup, fondateur pour le projet ?*

*Le chien et la fille ! [rires]*

Non...

*Est-ce qu'il est fondateur pour le projet ou est-ce que ça lui vient dans le cours de... ?*

Non, non. Cécile à l'époque veut travailler comme comédienne et du coup Alain lui donne une chance. Ce qui n'était pas simple parce que de travailler pour son père... premier film et tout. Mais voilà, c'est lui qui a pris Cécile et après elle apparaît dans plusieurs autres films.

*Est-ce qu'il aurait écrit le rôle pour elle en sachant qu'il allait ou bien... ?*

Non, je ne crois pas.

[...]

*Moi je... pour moi, c'est bon sur Fourbi. On peut... j'avais encore quelques questions du coup sur... Requiem. Alors là, ça m'intéresse pas mal aussi. Parce que vous êtes à nouveau producteur exécutif...*

Oui, oui, oui, oui. Non là, alors là on est... là on est même producteur de... là on est même producteur délégué parce que...

*C'est ça.*

Alors je sais plus exactement pourquoi, mais pour des raisons certainement objectives. Là, en l'occurrence, c'est nous qui prenons la responsabilité du film. Tanner, donc Filmograph, est coproducteur du film, mais les contrats principaux sont Branco et CAB, entre CAB et la télévision, entre CAB et les autres partenaires. Voilà, donc là on a dans le fond les droits du film. Enfin, CAB a les droits du film et Tanner et Filmograph sont coproducteurs.

*D'accord. Et qui est l'initiateur ici ? Parce qu'on est quand même dans un cadre particulier.*

Tanner.

*Donc c'est Tanner...?*

Tanner et Bernard Comment.

*Eux ont envie d'adapter Tabucchi ?*

Ouais.

*Et c'est eux qui comptent... qui font la démarche envers Tabucchi, c'est ça ?*

Ouais. Alors Bernard, je ne sais pas s'il travaillait déjà au Seuil à l'époque. Ce n'est pas impossible.

*Pas au Seuil.*

*Je ne pense pas mais traductions. Il a traduit...*

Alors traduction. C'est après qu'il a été au Seuil ?

*Je crois, ouais.*

Directeur d'édition au Seuil. Donc oui, il connaît très bien Tabucchi, etc. Donc c'est comme ça que naît le projet... Ça n'a pas été tout simple, je crois, les relations avec Tabucchi. Parce qu'évidemment l'adaptation d'un bouquin... En plus, c'est un livre quand même... voilà ! Ce n'est pas une histoire qu'on peut juste adapter cinématographiquement comme ça. C'est un truc sur les fantômes, sur des choses assez profondes, personnelles et tout. Donc, je sais que ça n'a pas été simple dans la relation. Mais enfin, ça s'est fait et voilà !

*Il était parfois sur le tournage ?*

Oui, oui... oui, oui moi je l'avais croisé sur le tournage.

*Ou dans la préparation, est-ce que vous avez le souvenir que... ?*

Je ne l'ai pas croisé dans la préparation. Je l'ai croisé sur le tournage et alors évidemment, ils avaient des liens. Mais ils ont demandé, Bernard et Alain ont demandé une liberté d'adapter et Tabucchi l'a bien compris, ça. Après, il y avait quand même par moment des petits frottements.

*Parce que ça pose aussi la question, de dire « je l'ai croisé pendant le tournage » : je me posais la question de votre présence sur les tournages de ses films ?*

Ça dépend des films.

*Oui.*

Une fois de plus, ça dépend de ce qu'il y a comme autre film en parallèle.

*Voilà [La Femme de] Rose Hill on disait vous étiez moins impliqués...*

*Rose Hill*, j'étais moins impliqué. Par exemple, *La Vallée fantôme*, j'ai du premier jour jusqu'au dernier, y compris l'Italie, après New York et tout ça. J'ai suivi absolument tout, tout le tournage du film [pour] *La Vallée fantôme*.

*Vous avez gardé des traces... ?*

*No Man's Land* aussi.

*...de ce suivi – je ne sais pas – est-ce que vous notiez des choses, vous faisiez des photos ?*

Non [rires].

*Non parce que nous on est toujours à la...*

Oui, vous êtes toujours à l'affût...

*Ce n'est pas seulement pour nous, mais....*

Non, non rien du tout

*Ouais, non, mais souvent c'est comme ça...*

Pas de photo, pas de... non !

*Au niveau de CAB, vous avez l'impression que ce qui est déposé dans le fond CAB, il y a tout ?*

Tout ce qu'on avait, on l'a donné.

*Ouais, ouais.*

Donc là, sur le tournage proprement dit, je suis allé, mais je suis allé épisodiquement, parce que c'étaient évidemment les équipes portugaises qui s'occupaient de l'organisation sur place.

*Et du coup, Branco lui n'est pas du tout à l'initiation du projet ou... parce qu'on est quand même sur un sujet portugais, ce qui convient bien et pour la coproduction et pour, du coup, Branco qui avait déjà fait... enfin qui...*

Ouais, ouais. Disons qu'il y a, y a de toute une relation assez fidèle entre Tanner et Branco, donc à partir du moment où Bernard Comment, Tanner se disent : « on va adapter Requiem », Pessoa, Lisbonne, tout ça entre dans le coup, Branco évidemment suit ça de près quoi.

*Et il me semblait avoir enfin...*

Mais Branco, par exemple, il n'intervenait pas sur le contenu non plus.

*Ouais.*

Il intervenait sur le montage financier. Il intervenait sur la sortie du film... mais sur le contenu... Il laissait libre, quoi.

*Ce qui donne d'ailleurs lieu à des figures d'auteur assez radicales à chaque fois dans la filmographie que Branco a en tant que producteur.*

Ouais.

*À l'époque, il se discutait de financement de la part du Portugal pour une exposition qui devait se tenir sur Lisbonne ou à Lisbonne et dans lequel pouvait... ça vous dit quelque chose ce genre de chose autour de Requiem ? Non ? Je sais que finalement ça ne s'était pas fait parce que le film n'avait pas été prêt dans les temps, mais... ça me revient maintenant en fait, c'est pour ça que je le livre un peu comme ça.*

Non...

*Donc, alors je ne sais pas si dans la production vous avez le souvenir de...*

Moi je ne me souviens pas.

*Je crois que dans les demandes de financement écrites à l'Office de la culture ça devient un argument un moment, mais...*

C'est possible, ouais.

*...mais finalement ça tombe un peu à l'eau, mais je ne me souviens plus exactement.*

C'est possible, mais je ne me souviens pas.

*Puis sur le film il y a ces plans en Steadicam dont Hugues Ryffel, d'abord nous disait qu'ils n'avaient pas eu lieu et finalement s'en est souvenu, mais en fait il n'était pas concerné parce que c'est une équipe Zurichois, e nous a-t-il dit.*

Ouais, c'est un spécialiste du Steadicam qui était venu. Est-ce que c'était Patrick Lindenmeyer à l'époque ? Je ne me souviens plus.

*Oui, c'est juste.*

Ou non, il y en avait un autre aussi qui était... ouais, alors le Steadicam. Quand Tanner découvre le Steadicam en fait qui lui permet de faire des travellings sans mettre les rails, il l'a beaucoup utilisé dans beaucoup de films et les premiers films qu'il a faits. C'était avec Jacques Monge qui était le grand spécialiste du Steadicam en France qui est venu sur le tournage déjà [de] *No Man's Land*. Sur *No Man's Land*, il y a des plans Steadicam et Jacques Monge est venu.

*Ouais, donc il a été assez vite intéressé...*

Par cet outil, ouais.

*Parce que le Steadicam, on en parlait pas mal. C'était un peu le... Dans les années 90 encore, il y avait ces... je sais plus quoi Monte Verita ou je ne sais pas quoi...*

Ouais, on en parlait oui, oui, oui. Mais c'est quoi, c'est Kubrick qui l'a utilisé pour la première fois non ?

*Ah! C'est possible.*

Dans...

*Dans Shining ?*

Dans *Shining* [1980].

*En tout cas, le populariser.*

Voilà !

*Et donc ce n'est pas beaucoup après No Man's Land. C'est quatre ans après Shining ?*

*Ah No Man's Land ?*

*Ah oui.*

*Moi je n'ai pas le film hyper en tête, moins que d'autres, mais j'aurais pensé que c'était sur rail.*

*Moi aussi.*

*Autour du, du...*

Ah! Il y a du rail, hein ! Il utilisait les deux.

*Voilà, oui.*

*Mais on va le revoir en pensant à cela.*

*Très bien. Du coup on peut passer à Jonas et Lila, à demain. Peut-être juste un mot aussi sur l'initiation du projet. Alors, vous en avez déjà dit quelques éléments avec cette petite séquence qui dit en fait pas mal sur le fait que c'est un lien de suite ou de continuation en tout cas à partir d'un personnage...*

Ouais, c'est ça ! C'est qu'est-ce qu'est devenu Jonas 25 ans après et qu'est-ce qu'il fait quoi. Qu'est-ce que... et dans le fond, c'est ce jeune cinéaste, un peu perdu, qui ne sait pas très bien que faire de sa vie qui va voir le... l'ancien, Anziano, joué magnifiquement par [Heinz] Bennent. Et c'est... voilà ! Alors, ça n'a pas vraiment de lien direct avec *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* en réalité, si ce n'est que oui, c'est le gamin qui a grandi on va dire, mais... mais c'est la photographie d'une époque quoi. Et là aussi, c'est marrant comme Tanner s'intéresse au multiculturalisme quoi, enfin aux couples multiculturels. Puis, ce n'est pas la première fois qu'il fait ça, donc ça aussi c'est des thèmes, des récurrences comme ça qui viennent.

*Et donc, dans les discussions, dans le développement du projet il y a tout ça qui revient ? L'idée de traiter, de faire un peu la même photographie d'époque que dans Jonas, mais 25 ans plus tard du coup ou c'est ?*

Non parce que la même photographie d'époque...

*Enfin, la même disons dans le sens...*

Non, mais d'une autre époque parce que...

*D'une autre époque !*

D'une autre époque...

*Voilà, justement.*

Non, il y a...

*C'est aussi une photographie, mais d'une époque complètement différente.*

*C'est ça.*

Tout à fait, ouais. Et puis il y a... il y a le thème, dans le fond, qui est développé aussi dans *Dans la Ville blanche* qui est les petites caméras.

*Oui.*

L'utilisation de la petite caméra à l'intérieur du film lui-même.

*Il avait quel rapport à ça, à la DV ? Moi je me souviens en ayant vu le film, bon c'est vrai que c'était genre avec Lionel Baier et compagnie. On était assez énervé par ça. Je l'ai revu, je le suis plus*



*maintenant, mais à l'époque on avait cette idée que c'est quand même un peu ces petits cons qui ne savent pas filmer avec des DV. Enfin bref, quand il y a la séquence du magasin, etc. Mais non, je le revois [et] je me dis : « tiens, on a un peu inventé des choses sur ce film ». Mais je l'ai vu aussi dans la presse que Lionel en a assez vite parlé. Il est en entretien avec Tanner et il lui dit « alors je vous dis tout de suite, j'ai détesté Jonas et Lila », etc. Et je me dis : « tiens, c'était un move, il y avait quelque chose où il y avait une nouvelle génération puis on était... il y avait une espèce de consensus qui n'était pas forcément juste, mais...*

Mais, il est...

*Parce que finalement...*

Il n'est pas opposé à ça parce que dans le fond... Moi, je l'ai revu l'autre jour-là parce comme on va le numériser dans dix jours-là, j'ai revu le film sur un DVD pourri...

*Que j'ai.*

Qui n'est pas le plus pourri, hein...

*Non, non.*

Celui-là, ça va encore. Mais c'est quand même le mentor, Anziano, qui lui donne cette petite caméra en lui disant : « utilise... va filmer le monde, va regarder, porte un regard autour de toi, peu importe si c'est un stylo bille ou une plume ou un Mont-Blanc, écrit quoi ». Donc, il prend une petite caméra plutôt que... voilà. Et donc il n'y a pas un dénigrement du filmage par ces petites caméras, au contraire, je dirais.

*Ouais.*

*Est-ce qu'à ce moment-là, du coup, dans le... j'allais dans la vraie vie, mais bon. Est-ce que dans le discours de Tanner hors film, si on veut, il y a cette envie que les jeunes s'approprient ces moyens-là ou il n'est pas du tout dans ça ?*

Non

*Il trouvait que c'était nul.*

*[rires]*

*Il ne se préoccupe pas du tout de l'héritage qu'il laisse ou ce genre de choses ?*

*Des films... je ne sais pas, par exemple Vincent Pluss avait sorti On dirait le Sud, ce genre de choses. Tanner ne réagissait pas, il me semble ? Je n'ai pas de souvenir, mais... parce qu'en fait ça...*

Je ne suis pas d'accord parce que je sais... Je ne suis pas d'accord, parce qu'il a... par exemple, il a beaucoup d'affection pour Frédéric Choffat.

OK.

Et pour justement ce cinéma fait en liberté et notamment *On dirait le Sud*, sans scénario, tourné comme... Donc ça, ceux-là, il les aimait bien. Puis, il y en a d'autres qu'il aimait moins parmi les jeunes. Donc non, d'utiliser les outils du moment finalement, d'utiliser les petites caméras vidéo, c'est comme eux quand ils ont commencé en utilisant les caméras de la télévision 16 millimètres. C'est cette liberté-là, c'est de se dire : « il y a des outils nouveaux qui arrivent sur le marché, utilisons-les », mais avec une certaine... On va dire [que] dans ce cas-là, c'est l'intelligence. Donc après, il veut que si quelqu'un prend une caméra, il est...il sache pourquoi il la prend, qu'est-ce qu'il fait avec, quelle intelligence il a derrière et pas juste faire la caméra attrape-mouches comme il appelle ça dans *Ciné-mélanges*, quoi.

*Mais je pense que c'étaient ses cinétracts que... qu'on a un peu mal reçus, je crois. Les moments cinétracts dans le film. Je crois que... parce qu'en fait. C'est très peu sur l'ensemble du film. C'est presque...*

Mais pourquoi vous les auriez mal reçus ?

*Peut-être qu'on trouve... j'aurais de la peine à... je me souviens du jugement, mais... dans le magasin, en plus c'est particulier, ça a deux caméras. On a une fois la caméra de ceux qui filment, une fois dehors.*

Bon ça, ouais...

*On avait l'impression que c'était...*

Mais moi, ce que... enfin, je ne sais pas... le sentiment que j'ai eu en revoyant le film...

*Mais je reviens sur cette idée. Je suis d'accord.*

C'est dans le fond... Il y a quelque chose sur le regard que Tanner porte sur ces jeunes en révolte dont j'ai l'impression qu'il ne croit pas tellement à leur révolte. C'est-à-dire que j'ai le sentiment... il y a un peu un côté comme ça, en voyant le film. Je me dis... J'ai l'impression qu'il met en scène des jeunes en les dénigrant un petit peu dans cette révolte un peu absurde dans laquelle ils sont. C'est le sentiment que j'ai.

*C'est-à-dire quand il y a la séquence du métro dans La Salamandre avec « arrêtez votre musique, oh, les Africains... », là on voit qu'il y a une empathie pour les personnages et si on compare ça à ces moments-là, là on voit... mais en même temps, il a plus le même âge. Il y a tout ça et puis moi quand je l'ai vu, je n'avais pas l'âge que j'ai maintenant. Donc, je veux dire qu'on ne l'a pas vu de là... voilà. Quand on les revoit, on ne les voit pas forcément de la même manière. Puis, on est aussi influencés par la réception critique qui était très variable à l'époque. Je me souviens aussi de Locarno et tout ça. Requiem était encore assez, il me semble, encore assez bien reçu.*

Ouais.

*Mais même Jonas, c'est encore mitigé, il y a encore... Il y a des gens qui aiment vraiment bien aussi, quand même.*

*Voilà, ouais.*

*Après, bon on va y venir, mais Paul s'en va c'est un peu moins quand même. Paul s'en va, ça a été un peu plus difficile la réception sur...enfin de la critique.*

Ouais, ouais.

*Ouais, ouais, ouais.*

*Mais... Alors je ne sais pas.*

*Mais on va... Il y a encore Fleurs de sang entre deux, on peut...*

*Ah oui, Fleurs de sang.*

*Fleurs de Sang...*

*Alors Fleurs de sang, ça a un contexte de mise en place un peu compliqué avec Anne Deluz qui quitte le projet...*

*Alors ouais, Fleur de sang déjà la genèse du projet c'est bon... c'est un scénario écrit par Myriam et Alain. Je me souviens le nombre de fois qu'il m'a dit : « j'ai entre les mains un scénario de Myriam qui est absolument formidable ». Donc lui, il aimait beaucoup beaucoup cette histoire, mais il ne voulait pas la réaliser. Il a dit : « Mais ce n'est pas pour moi », donc moi je veux produire ce film, produire ce projet de Myriam. Myriam ne peut pas le réaliser. Myriam aurait voulu le réaliser elle-même, mais il disait : « Myriam ne peut pas le réaliser elle-même, parce qu'elle va jouer, parce qu'etc. » puis il faut*

quand même un peu des connaissances techniques et blablabla. Donc il avait travaillé avec Anne Deluz, [elle] avait été assistante sur ses films. Ils se connaissaient, voilà ! Et puis, il se dit : « bah tiens, ça serait... on va demander à Anne dans le fond de faire la réalisation entre guillemets technique et puis Myriam elle fera la réalisation artistique et puis moi, je superviserai quoi ». Et puis, assez vite, cette relation entre Anne et Myriam s'est révélée ingérable. Donc...

*Pourquoi ?*

*[rires]*

*Vous diriez... enfin, parce qu'elle tenait... parce que Myriam voulait...*

Myriam...

*...elle voulait quelque part le réaliser et puis c'était...*

Oui, bon. Myriam c'est un personnage quand même assez complexe. Donc du coup... Alors, je ne dis pas qu'il y a une rivalité entre les deux, mais il y avait... elle n'avait pas confiance en Anne dans le fond. Elle disait : « mais ça ne marchera pas », puis Anne s'est rendu compte qu'elle ne pourrait pas non plus imposer des choses à Myriam. Donc c'est... voilà ! ça n'allait pas. Donc, le film a failli s'arrêter, enfin, ne pas se faire et puis finalement, dans une discussion... C'était assez complexe toute cette histoire et à un moment donné, il y a une discussion avec Paolo, avec Alain et nous et on a dit non, mais il faut Alain... Si tu veux que ce film existe, il faut que tu en prennes la réalisation, en coréalisation avec Myriam, mais il faut que tu le fasses. Donc il l'a fait, en coréalisation et puis on a fait des choix techniques bizarres, on a tourné ce film en... Alors, c'était le début des DigiBeta et puis, on a pensé que c'était intelligent de faire ça en DigiBeta. Ça permettait... parce que là, comme c'était compliqué avec Myriam, ça permettait de faire beaucoup plus de prises, si jamais, etc. Puis, en même temps, ces DigiBeta ça avait quand même plein de défauts. L'image est difficile à traiter, etc. Mais bon, voilà.

*Même là, pas de rushs ? Parce que plus faciles à conserver quand même.*

À mon avis, tout a disparu là aussi. Et donc, c'est un film... C'est un film assez particulier. C'est un film que... bon moi, c'est un film que je n'aime pas beaucoup, je dois vous avouer. Mais surtout, il y a... on a senti au cours du film... il y a une espèce d'inversion dans le film, pour moi, parce que le personnage principal le plus important, c'est la fille. C'est-à-dire qu'il représente en fait Myriam quand elle était enfant, c'est son souvenir de son enfance à elle. Mais comme elle joue la mère et qu'elle a son ego de comédienne et de Myriam Mézières, tout à coup, le film bascule et on est plus sur la mère que sur la

filles et il y a une inversion de sujet ou en tout cas d'approche du sujet qui moi, m'a toujours interpellé quoi. Voilà !

*À moins de considérer que c'est une sorte de même personnage projeté dans une fiction, mais à deux phases de son existence. Mais je suis d'accord, surtout la structure en flash-back qui annoncerait vraiment...*

Oui.

*... de centrer sur le personnage de la fille...*

Bien sûr !

*... et tout à coup...*

Le scénario a été écrit avec... le personnage principal, c'est la petite quoi. Voilà !

*Et puis là, on est quand même sur une production un petit peu plus importante que les deux autres films qu'il a faits avec Mézières parce qu'il y a quand même... ou pas forcément ?*

Pas vraiment, forcément. C'était aussi une toute petite équipe. Justement, la DigiBeta devait nous permettre de travailler de manière légère. Pour Jutzeler, ça a été un enfer parce que finalement vous avez... C'est plus compliqué de faire de la lumière pour ces caméras de l'époque qu'en super 16, donc voilà. Mais non, c'était l'idée d'être aussi en toute petite équipe.

*Et là de faire plus de prises ?*

Et là de pouvoir faire plus de prise, effectivement, vu le contexte. Si vous voulez.

*Mais Alain Tanner [le] revendiquait vraiment comme son film ? Enfin, il...*

Il ne l'a pas... Ce n'est pas un film qu'il aurait rejeté.

*Ouais.*

Ce n'est pas un film qui...

*Parce qu'il y a énormément de raccords, par exemple, qui pour des passionnés de son cinéma... Ils ne nous font pas tomber de la chaise, mais disons, sont vraiment... Il n'y en a aucun... Il n'a jamais fait ça, disons, en termes d'espace, les plans dans les escaliers, etc.*

Oui, oui.

*Mais, c'est aussi la force de se dire qu'il l'assume...*

Il le porte, il l'assume. Et même tous ses films ratés, il les accepte. Enfin, il dit lui-même qu'il a des films qu'il a ratés ou des parties de films qu'il a complètement ratées...

*C'était surtout quoi, vous vous souvenez ?*

Par exemple, très curieusement, il estimait que *Messidor* était un très très mauvais film. Et puis, c'est que récemment en le revoyant parce qu'il voulait plus le voir ce film, et c'est que récemment en le revoyant que, finalement, il dit : « non, mais ce n'est pas un mauvais film ». Et d'autres gens lui l'ont dit : « Non, mais ce n'est pas un mauvais film ». Et... mais pour lui, c'était un film raté. Pendant de nombreuses années, c'était un film raté.

*D'accord. Puis, des moments dans les films...*

Oh, je ne pourrais pas vous les citer comme ça, mais voilà, là c'est par exemple... Je ne sais pas, peut être un plan séquence où tout à coup, voilà, il estimait que le rythme n'était pas exactement ce qu'il voulait et puis que comme il était très... C'était quelqu'un de très impatient... Je ne dirais pas paresseux, mais impatient, ça veut dire qu'il fallait vite passer au plan suivant. Enfin, il ne voulait pas s'éterniser et refaire [de] très nombreuses fois les choses. Donc, même quand il sentait que ce n'était pas top top, il disait : « non, mais c'est bon, on l'a, on passe à autre chose ». Ce qui fait que souvent, on finissait les journées avant l'heure de fin de tournage. Et aussi, un élément que vous ne connaissez peut-être pas, c'est le rôle de la musique chez Tanner.

*J'ai mis l'accent sur ça dans le livre, parce que le fait qu'elle soit écrite avant...*

Voilà, ça c'est une chose par exemple... Si par exemple...

*Ça n'a pas été beaucoup...*

Si, par exemple, les scénarios ne sont pas aboutis, il a souvent... Les musiques sont écrites avant et enregistrées avant. En tout cas, sous forme de maquette. Mais il ne les divulguait à personne. En fait, c'était quelqu'un qui était très secret dans son travail. Si vous voulez, quand on commençait un projet puis il dit on va... voilà ! Je veux faire un nouveau film. Vous pouvez lui dire : « donne-moi le scénario », « non, mais pas besoin, on va faire un nouveau film ». C'est après qu'on recevait le scénario, mais si vous voulez donc... Il y avait ce côté : « je sais ce que je veux, voilà je veux faire... je veux avancer moi ».

La musique, il la gardait pour lui. Il l'avait complètement en tête et souvent, la musique qui est sur des travellings, le rythme du travelling, il le réglait en fonction de la musique.

*Mais il ne l'écoutait jamais sur le plateau ?*

Il ne l'écoutait pas sur le plateau. Il l'avait en tête, mais il écoutait dans sa chambre le soir avant, en fonction de la séquence qu'il allait tourner et j'ai eu une ou deux fois la chance... C'est sur *La Vallée fantôme* que j'ai eu cette chance-là, en fait. C'était tout à coup... Je monte dans sa chambre d'hôtel, le soir, et puis il aimait bien boire un petit Brandy espagnol. C'était son alcool préféré et puis on s'est bu un bon Brandy espagnol dans sa chambre d'hôtel. Puis, il m'a dit : « tiens, je vais te faire écouter quelque chose ». Ça, ce sont ces petits moments, si vous voulez, un peu d'intimité ou de connivence que j'ai pu avoir avec lui ou tout à coup, il me fait écouter... Il me dit : « ça, c'est la musique qui va gérer le travelling de demain ».

*Ouais, c'est intéressant de dire comme ça « gérer le travelling » parce que c'est d'ailleurs exactement ce que je vais dire dans le livre. C'est quand même quelque chose de très particulier à lui, c'est ce rythme réfléchi, travaillé. Jutzeler nous disait qu'il tapait sur l'épaule comme ça pour s'arrêter, repartir et en plus le rôle de la musique.*

Ouais. Et jamais, ces moments de travelling, jamais en accord avec le mouvement des comédiens quoi. Enfin, jamais...

*À partir de [Le] Retour d'Afrique, disons.*

Ouais.

*La Salamandre, je l'ai revu hier soir. C'est vrai qu'il n'y a pas encore ça.*

Voilà.

*Ça, c'est clair que c'est plus classique...*

Donc, c'est ce côté de la distanciation qu'il voulait.

*Voilà, ouais.*

*Oui, vu qu'on a évoqué Anne Deluz, moi j'ai remarqué aussi qu'il y avait beaucoup d'assistantes de réalisation qui étaient des femmes. Il y a eu Anne Deluz, il y a eu Ursula Meier, Dominique de Rivaz, etc. Est-ce que vous pensez que c'était une réelle volonté de sa part de laisser plus de place aux femmes*

*dans des équipes d'hommes ou pas forcément ? Ça s'est fait un peu comme ça, par affinité avec des gens.*

*Ça s'est, à mon avis, fait un peu comme ça par affinité avec les gens parce que vous citez Ursula. Et Alain aimait bien Ursula, donc elle lui avait demandé de pouvoir travailler comme stagiaire et en fait, elle est deuxième assistante sur le film. Et voilà ! Et il y a aussi eu d'autres assistants comme Bruno Deville, par exemple, qui a travaillé pour lui. Ça veut dire que, enfin pas curieusement [qu']il avait un intérêt pour les jeunes cinéastes en devenir. Souvent, c'est ces assistants qui travaillent sur les films dont il disait d'ailleurs, de manière un peu malhonnête, disons : « ça ne sert à rien un assistant, ça sert à bloquer les routes ». Et il a souvent engagé de jeunes cinéastes en devenir et ça, je crois qu'il avait cette... Il avait cette sensibilité-là, ce besoin de transmettre aussi un peu de choses, même s'il dénigrait dans les discours les écoles, la formation, etc.*

*Mais je crois qu'à Ursula, il lui avait conseillé de postuler pour l'école à Bruxelles même s'il dénigrait...*

Oui, oui.

*Il a joué un rôle quand même dans son... Il l'a incité en tout cas.*

*Donc vous ne diriez pas que c'était des équipes qui étaient forcément avec plus de femmes que, par exemple, sur d'autres films où vous avez travaillé, hors Tanner ? Ou pas spécialement ?*

Non et puis, vous savez, en fait il y a des métiers qui... Les scripts, pour des raisons totalement absurdes, mais ce sont presque toujours des femmes. Alors c'est comme les secrétaires, je ne sais pas c'est... Non, mais donc, il y a un côté sexiste en fait, finalement, si les... Pourquoi est-ce que c'étaient toujours des femmes les scripts et pas les chefs opérateurs comme aujourd'hui ? Aujourd'hui, il y a beaucoup de femmes chefs opérateurs. À l'époque, il n'y en avait pas. Donc... mais oui, il aimait bien s'entourer... Il aimait bien qu'il y ait des femmes dans l'équipe.

*Bon ben, on peut passer au dernier...*

Paul s'en va ?

*Au dernier, ouais, Paul s'en va. Bon, on peut commencer par évoquer la naissance de ce projet-là qui est donc... qui se fait à la suite d'un mandat qu'il a auprès de l'école d'Art dramatique à Genève, pour laquelle il a travaillé pendant une année entière avec une classe de comédiens, de 17 comédiens et comédiennes. Bon, ma question c'est, tout simplement, à quel moment [Tanner] décide de faire un film*



*avec ces gens et à quel moment vous, vous entrez dans le processus ? Ou alors est-ce que même c'est prévu dès le début de... ?*

Non, ce n'était pas prévu dès le début. C'est venu... C'est venu au cours de ces ateliers qu'il menait avec ses étudiants et que, à un moment donné, je sais plus si c'était lié à leur diplôme final, mais je crois que plutôt que de faire... Tout à coup, je crois que c'est lui qui a proposé : « et si on faisait un film ? Mais je ne veux pas faire un film où il y aurait toi qui jouerais le rôle principal et toi le second rôle et toi t'es un... Vous devez tous avoir le... Tous avoir votre part égale dans le film. Donc, on va faire un film choral ». Et c'est comme ça qu'est née cette idée de faire *Paul s'en va*. En plus, c'était parallèle au fait qu'il avait décidé d'arrêter. D'où le titre, puisque le personnage de Paul, c'est un personnage récurrent qui est... À vous les analystes du cinéma de définir qui est Paul [rires]. Et donc, *Paul s'en va* voilà ! C'est un film testament, en fait, et évidemment extraordinairement ancré dans la littérature puisque c'est quasiment que des citations de grands auteurs. Et il voulait que ses comédiens aient chacun une part égale d'espace. Il avait adoré travailler avec ces jeunes comédiens et comédiennes. Vraiment, il les adorait tous quoi. C'était un tournage qui s'est fait dans un bonheur total. Si vous demandez à ces comédiens et comédiennes de se... Leurs souvenirs qu'ils ont de ça, c'est... C'est vraiment pour eux... C'était un bonheur total et ils lui ont d'ailleurs offert, à la fin du film, un olivier qui est dans le jardin. C'était très touchant, quoi.

*Mais bon, ce n'est pas du tout usuel de passer un film produit... Enfin, un vrai film si on veut, pas un film... parce que ça aurait pu être un film d'école... que l'école aurait participé à financer, enfin, qui n'aurait eu aucune diffusion, qui n'aurait pas vraiment existé.*

Ouais, ouais.

*Donc ce n'est pas rien. Comment ça s'est fait ?*

Alors, ça n'a pas été facile à financer. On a eu quelques difficultés avec les commissions, avec la télévision, etc., parce que c'était un tel film bizarre. Évidemment que... Bon, les gens se disaient : « mais qu'est-ce que ça va être ces étudiants et tout, pourquoi on filmerait... Pourquoi on payerait un film pour des étudiants qui finissent leurs études ? » Enfin, toutes ces questions qui se posaient en fait. Et puis, finalement, on a réussi à convaincre. Mais c'est aussi un film qui s'est tourné avec très très très très peu d'argent, vraiment un budget très très limité et dans un temps de tournage assez court, si je me souviens bien.

*Qu'est-ce que vous diriez à...*

Puis les cachets n'étaient pas chers. [rires]

*C'étaient des crédits, c'est ça ?*

Ils avaient tous... Non, ils avaient tous... Ils ont tous reçu un montant égal.

*D'accord.*

Mais plutôt un défraiement qu'un vrai cachet de comédien.

*Le fait de choisir le titre Paul s'en va, parce qu'effectivement vous aviez... merci, d'ailleurs ! Encore reposé la question à l'hôpital à Alain, fin août, parce que j'avais cette interrogation par rapport au livre de savoir si... voilà ! Mais c'est vrai que le titre Paul s'en va est déjà là dans la première demande à l'OFC, après il y a le recours, etc. Et il y a des choses dans les archives Bernard Comment qu'on a retrouvé, mais juste avant, enfin, le choix de faire son dernier film, est-ce que vous avez... Bon vous ne discutiez pas tout le temps avec lui, mais est-ce que ça c'est... Comment s'est apparu ? Est-ce qu'il s'est exprimé devant vous sur cette...*

Ouais.

*... ce choix parce qu'il aurait...voilà ! Il aurait pu en faire encore quelques-uns, peut-être.*

Non, mais ça a été un... En fait, ça a été un cheminement, si vous voulez, qui a commencé déjà avant. Une espèce d'usure, de fatigue dans le fond, de devoir à chaque fois faire ses preuves, faire des recherches d'argent, faire le travail de sortie, d'accompagnement des films. Enfin, il était fatigué quoi, de ça.

*Puis ça a un peu changé quand même ou bien ? En... finalement en 40 ans, évidemment.*

Oui, oui.

*...mais c'était plus lourd ces démarches ?*

C'est-à-dire qu'il se rendait évidemment compte qu'il était plus synchrone avec son temps. Donc que son cinéma était complètement décalé par rapport à l'exploitation des films à ce moment-là. Et comme je vous disais, il préférait sa liberté à répondre à... disons, à la demande du marché. Il l'a fait, mais à un moment donné, il y avait une vraie usure à ça. C'est-à-dire [qu']il se rendait compte que ses films n'étaient plus tellement vus donc... Et puis, la santé n'était pas non plus au top top top. Donc, voilà. Et à un moment donné, il a dit : « bon, j'arrête ».

*Puis comment ça se passe au niveau de la diffusion pour Paul s'en va parce que c'est quand même un film effectivement...*

Oh, ça a été très confidentiel, la sortie. Oui, on l'a sorti. Il y a eu une distribution, mais c'était hyper confidentiel, ouais. Je ne crois même pas que le film soit sorti à l'étranger ou, peut-être, il y a eu...

*Il a été à Locarno ? Moi je l'ai vu à Locarno...*

Il a été à Locarno, ouais. Non, c'était très confidentiel.

*Bon là, il n'y avait pas de coproduction et tout donc il n'y avait pas d'idée de sortir à l'étranger en...*

Il n'y avait plus les relais pour le sortir à l'étranger.

*Ouais, c'est ça.*

*Bon, il y a quand même Branco qui est impliqué dedans ?*

Oui, oui, il y a toujours Paulo...

*Mais alors il n'est pas sorti en France quand même ?*

*Je pense qu'il doit être sorti en France...*

Ouais, mais aussi de manière...

*Ouais, ouais.*

*Oui parce qu'il y a quand même... C'est impossible qu'il ne sorte pas. Il y a quand même le fait que...*

Il y a une sortie technique, on va dire [rires].

*C'est vrai que c'était impossible de ne pas sortir le dernier film de Tanner quoi.*

Ouais, ouais.

*Même en France...*

Non, mais dans les salles, vous savez, même si c'est le dernier film de Tanner, ils s'en foutent. S'il n'y a personne, ils ne veulent pas les sortir.

*Bon, on essaie de terminer sur une note plus positive ?*

*Ouais, c'est vrai [rires].*

Non, mais c'était un film joyeux. Moi, je trouve, si vous voulez, que le film est ce qu'il est. Il n'est pas simple à regarder parce que oui, ce sont des citations les unes derrière les autres. Enfin, bon. Mais nous, on en a un souvenir d'un film joyeux et ça, c'était bien. C'est-à-dire [que] son dernier film, il ne l'a pas fait dans l'aigreur. Il l'a fait dans le plaisir et il y a une photo, dans les photos de tournage, que je trouve assez emblématique de ce film. C'est cette photo où il tire le travelling. On est en répétition, mais il y a Denis Jutzeler qui est... sur le travelling et puis, il y a Alain qui marche devant et il y a tous les étudiants qui sont autour de lui. C'était ça le film, en fait. Il y avait cette espèce de...

*Ou même le plan final...*

Alors le plan final est magnifique !

*Quand ils arrivent là...*

Oui

*Elle dit « stop » ou...*

Oui ! Et puis, il y a le poème de Rimbaud qui est dit par une voix d'une enfant, d'une petite fille. Ça, c'est un plan magique. C'est magnifique, ça.

*Est-ce qu'on a d'autres questions ?*

*Il n'évoquait pas les Straub quand il faisait ce film ? Parce qu'évidemment, ça nous fait quand même en partie penser à ça. Pas les mouvements d'appareil en eux-mêmes, mais les personnages comme porteurs de texte, la juxtaposition de texte...*

Mais il a souvent utilisé ça dans son cinéma.

*C'est vrai.*

Des lectures de texte.

*Oui, mais quand même assez ponctuel. Là, par exemple, quand il reprend... Alors il reprend Aimé Césaire, mais Césaire c'est quand même en... C'est en voix over, dit par lui dans Le Retour d'Afrique. C'est un autre statut. Tandis que là, c'est vraiment frontal. Alors il n'y a pas toujours là l'idée de lecture, mais c'est vrai même dans Fourbi, il y a des moments...*

Oui, dans *Fourbi* il était...

*Dans Jonas et Lila [à demain] aussi ?*

Oui, dans *Jonas et Lila*, il y a beaucoup de lectures de...

*Mais même en fait de... Enfin, ça va un peu à l'encontre de ce que tu dis, mais même dans Charles [mort ou vif] ...*

*Oui*

*Il a le livre. Il est comme ça, il tient un livre et il lit.*

*Alors ça, c'est vraiment Godard.*

Ouais, ouais. C'est ce que Godard a permis de faire.

*Ouais, tout à fait.*

*Tout à fait, ouais.*

Et dans *Jonas [qui aura 25 ans en l'an 2000]*, je veux dire, les moments où on passe en noir et blanc et puis que Miou-Miou chante... Enfin, ça aussi c'est très godardien.

*Bien sûr.*

Oui, il y avait une influence bien sûr.

*Mais c'est vrai que dans Paul s'en va, c'est assez radical quand même. Ça fait plus Straub-Huillet, la citation littérale, etc. Ça ne devait pas être un cinéma, Straub-Huillet, qu'il dépréciait ? Non ?*

Non.

*Cette radicalité de Straub*

Non, non, non, non.

*En tout cas lui, il dit tout le temps... Il lui vole tout le temps sa phrase : « fidèle serviteur de son âme... ».*

*Ah! D'accord, oui !*

*Comme disait Straub...*

Non, c'est aussi une référence pour lui.

*Parce que [ils ont] quand même quelques points communs.*

Il fait plus partie de sa famille que Tarantino.

*Oui (rires). Qui, lui-même, se dit inspiré par Godard, mais d'une autre manière... Bon ben, merci beaucoup.*

Mais de rien.

*Gérard Ruey, vraiment.*