

Entretien avec François Albera, 18 mars 2024, Université de Lausanne

Réalisé dans le cadre du projet FNS « Le scénario chez Alain Tanner : discours et pratiques »

Par Vincent Annen, Alain Boillat et Jeanne Modoux

Retranscription intégrale par Sophie Henzelin

Supervision éditoriale : Alain Boillat

« FA » : François Albera

« AB » : Alain Boillat

« VA » : Vincent Annen

« JM » : Jeanne Modoux

[Introduction par Alain Boillat explicitant la visée de l'entretien, qui consiste à revenir dans une perspective d'histoire orale sur la période durant laquelle François Albera a côtoyé le réalisateur Alain Tanner].

FA : Justement, j'ai essayé de me remémorer cela. J'ai recouru, ce qui est évidemment un peu un défaut ou une qualité du chercheur historien, aux traces que je peux avoir – comme je ne tiens pas un journal –, de mes rencontres et de mes activités. J'ai regardé ce que j'avais écrit. C'est finalement ça, mes archives. Donc, j'ai feuilleté, j'ai regardé les articles que j'ai conservés. Il y en a peut-être d'autres parus dans *Travelling*, dans *Le Peuple*, *La Sentinel* et puis dans *la Voix ouvrière*. Et j'ai du mal à savoir quand j'ai rencontré pour la première fois Tanner. De toute façon, je l'ai certainement rencontré sans être dans un rapport de proximité avec lui, parce que je suis allé l'écouter, parce qu'il présentait un film que j'ai vu ou qu'il participait à un débat auquel j'ai assisté, etc. C'est ça qui rend un peu difficiles les choses. Mais ce qui est certain, c'est que lors du tournage de *Charles mort ou vif*, je suis arrivé pendant le tournage parce que le tournage avait lieu chez un ami à moi, qui était un ancien prof de dessin dans un établissement où j'ai passé quelques années avant d'en être chassé. Je le visitais et puis, il y avait le tournage de *Charles mort ou vif*, qui était en 68.

Je ne saurais pas dire quel mois, parce que c'est quand même assez important. Dans cette année-là, c'est l'année où j'ai passé le bac et je pense qu'ils ont tourné, je ne sais pas, c'était à la

fin [de l'année 1968]. C'était octobre, novembre. Donc, effectivement, 68. Normalement, je devais commencer mes études universitaires à Lyon. Or, la fac n'a ouvert qu'en janvier 69, parce qu'il y avait eu des dégâts lors des événements. Et donc, je travaillais comme instituteur dans le canton de Genève et j'avais visité cet ami, Gérard Musy, sculpteur, qui est l'auteur – en tous cas, [c'est ce qui] le rend visible – d'une sculpture en bronze assez importante qui est au Perron, à Genève, un peu sur les contreforts de la vieille ville, quand on monte au-dessus de l'Alhambra, par là, dans ce secteur, qui est arrivé plus tard, bien entendu. [...] Son atelier et son habitation étaient sis dans la commune de Jussy, dans un lieu-dit qui s'appelle les Beillans. [...] Une ferme qu'il avait transformée – comme il faisait de la sculpture sur métal, ça demandait tout un appareillage assez considérable (soudure, enclume, etc.). Je ne sais pas par quel biais il est entré en contact avec Tanner, peut-être par [...] la femme de Tanner, parce qu'elle faisait du textile, je crois, n'est-ce pas ?

AB : *Oui, absolument.*

FA : Et peut-être que dans le milieu artistique genevois elle avait des connexions et Musy s'intéressait aussi à ces médiums que sont la poterie, le textile, des choses de cette sorte. Aujourd'hui, ça a un petit côté un peu gnangnan, un peu activité dominicale ou pour femmes seules, mais à l'époque il y avait un développement de ces moyens qui étaient artisanaux jusqu'alors et qui allaient du côté de la sculpture. C'est-à-dire qu'on a fait, et notamment la Biennale de la Tapisserie à Lausanne. Je m'écarte un peu. La Biennale de la Tapisserie à Lausanne, la Galerie Alice Pauli, etc., c'était assez important. Il y a eu à ce moment-là l'émergence de textiles monumentaux, des choses qui n'avaient plus rien à voir avec des vêtements, des tissages, des dentelles, avec la passementerie, des choses comme ça. C'était vraiment de la sculpture avec de la corde, avec des moyens textiles.

C'était très intéressant. J'ai suivi ça d'ailleurs, comme je faisais la critique d'art dans *Le Peuple*, en partie, puis après dans la VO, la *Voix ouvrière*, j'ai chroniqué tout ça à mesure. Et pour la poterie, c'est pareil. C'est-à-dire que les gens qui travaillaient avec des éléments de terre cuite, et notamment la deuxième épouse de Gérard Musy, travaillaient comme ça. Donc, on fait des sculptures en terre cuite. Ça, c'est vraiment un contexte. Je ne sais pas ce que faisait la femme de Tanner à l'époque. Je ne l'ai d'ailleurs jamais connue, sauf erreur. Peut-être quand je suis allé une ou deux fois chez lui, Chemin du Point du Jour, au-delà de l'ONU, je l'ai peut-être croisée, mais on n'a vraiment pas eu de rapport personnel, donc je ne saurais pas même la reconnaître

en photographie. Bref. Donc, c'est peut-être par ce biais qu'il a su qu'il y avait cet endroit qui était un endroit possible pour la résidence de ces deux bohèmes que sont Marcel Paul. C'est ça ?

AB : *Paul et Adeline, non ?*

FA : Oui, mais enfin, comment il s'appelle... Le nom de l'acteur ?

JM : *Robert, non ?*

FA : Oui, Marcel Robert. Et puis une actrice [Marie-Claire Dufour], je ne sais pas. Enfin bref. Je venais souvent le visiter, Musy, parce que j'étais au lycée, après m'être fait expulser de cet établissement, où lui enseignait. J'étais à Annemasse, au lycée, et Jussy, c'est très près d'Annemasse, Ville-la-Grand, c'est-à-dire c'est vraiment les confins.

[AB : *Quel enseignement avez-vous suivi ensuite – était-ce en France ?*]

FA : Non, c'était à Genève, à Petit-Lancy, un établissement catholique où on m'avait mis parce que comme j'étais d'une famille nombreuse, Français de Genève, le consulat nous avait fait obtenir une bourse d'études. Donc, j'ai commencé mes études secondaires ici. Mais j'ai été viré parce que je m'occupais du journal, déjà, qui s'appelait *Le Bateau ivre*. On m'a chassé pour athéisme, existentialisme, quelque chose comme ça, les -ismes inassimilables par le clergé de l'époque. C'était un endroit d'ailleurs que je ne regrette pas d'avoir fréquenté parce que c'est comme ça que je me suis intéressé au cinéma. Il y avait un ciné-club très actif qu'animait un surveillant qui s'appelait Michel Dami qui est devenu réalisateur à la télévision par la suite et qui avait entrepris une thèse en filmologie. Il y a tout un ensemble de choses qui, finalement, rend une cohérence, pour ce qui me concerne évidemment, étonnante parce qu'il était allé suivre des cours de filmologie, il avait connu Mitry, etc.

Il animait ce ciné-club, et venaient régulièrement faire des sessions Henri Agel avec sa femme, qui présentaient des films. Ils faisaient la tournée des établissements catholiques : Valais, Fribourg, Genève. C'était intéressant parce que même s'il ne reste pas grand-chose de ce qu'écrivait Agel (le spiritualisme, etc...). Mais avec sa femme, il faisait un couple assez explosif parce qu'ils se contredisaient. Donc, elle lui rentrait dedans et ça créait évidemment le débat. Et les bons pères, qui n'étaient pas tous bornés, etc – au contraire, il y avait des gens assez bien dans cet établissement. On discutait de *Nazarin*, de Buñuel. Est-ce que c'est un film chrétien ou anti- ? Enfin oui, des choses comme ça. La *Jeanne d'Arc* de Dreyer, pour Geneviève Agel, c'était un film sulfureux. Elle ne jurait que par la *Jeanne d'Arc* de Bresson. Et Henri Agel disait : « Non, vous exagérez, Geneviève. » Un couple d'ailleurs...

AB : ... straubien !

FA : Voilà ! J'y songe en le disant, un couple qui peut faire penser au couple Straub [Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, dont Albera défendit les films et qu'il invita à l'UNIL], bien qu'ils ne se contredisaient pas, mais quelquefois, [Anne-Marie ajoutant] une précision comme : « Non, vous dites n'importe quoi, Jean-Marie. »

Je passais souvent, parce que j'allais à bicyclette à ce lycée Annemasse, donc je passais souvent le voir. Il était à ce moment-là seul. Sa femme l'avait quitté, sa première femme. C'est l'oncle de François Musy, au passage, pour renforcer la cohérence des choses. Il avait deux fils qui avaient l'âge de François. Je ne l'ai pas connu là, d'ailleurs, François Musy. Mais quand j'ai été engagé au Beaux-Arts, François Musy venait d'entrer comme étudiant dans un département de graphisme où il y avait un peu de cinéma. Et c'est parce qu'ils étaient, lui, Pierre-Alain Besse et un autre, Scheller. Ces trois étudiants se sont révoltés contre l'enseignement qu'on leur dispensait, qui était complètement académique, etc. Quand Francis Reusser et moi, qui étions au jury, avons dit : « Ils ont raison », le directeur nous a dit : « Très bien. Faites-nous une proposition. » Et on a été chargé d'un atelier qu'on a appelé *Cinéma vidéo*. Donc ça, c'est 74, 75 ou 76. Là, il faudrait aller dans les archives qui ne sont pas les miennes.

AB : *Est-ce que vous avez invité Tanner à la sortie du Retour d'Afrique [1973] ?*

FA : Oui.

AB : *C'était en 74, non ?*

FA : Non, c'était un peu après. Non, parce qu'en 74, on n'avait pas encore ouvert cet atelier. Là, j'étais aux Arts déco et dans l'enseignement secondaire (cycle d'orientation) où je montrais des films à des gamins. Donc Gérard Musy Je suis allé le voir et il y avait l'équipe qui tournait dans sa cuisine.

AB : *Mais êtes-vous allé le voir parce qu'il y avait l'équipe qui tournait dans sa cuisine ?*

FA : Je ne sais pas. Peut-être qu'il m'a dit : « Il y a des gens qui tournent un film. » Parce qu'à cette époque, j'étais évidemment « ciné-club », j'avais la velléité de devenir cinéaste. J'écrivais sur le cinéma, j'animais des ciné-clubs, le ciné-club Inter-Jeunesse, qui a eu une très grande importance à Genève, où j'ai rencontré des gens. Je venais pour ma part d'un autre établissement [que le Collège Calvin]. Les autres « animateurs »-collégiens étaient des gens comme Jean-François Rohrbasser [membre, comme Albera, du premier Centre d'animation cinématographique créé par François Roulet, puis de la Salle Patiño et, enfin, responsable du

service de promotion de la culture de la Ville de Genève], Maurice Rey, Sylvie Rudhardt, qui est devenue journaliste au *Journal de Genève* sous le nom de Sylvie Arsever. En tout cas, je m'étais même inscrit à la télévision suisse pour faire de la figuration. On était payé 25 francs par demi-journée si on participait à des tournages. Donc, j'ai été avec Goretta. [...] Ils avaient besoin de gens dans la foule ou dans un procès, dans le public. Je me rappelle deux, trois choses. Je me rappelle surtout que j'avais rencontré Maurice Garrel sur un de ses tournages, très sympathique, que j'ai retrouvé en 68 à Avignon, quand je suis descendu à Avignon, « continuer la lutte ». C'est le premier type sur lequel je suis tombé. Puis après, j'ai connu son fils – pas son petit-fils, par contre. Peut-être qu'il m'a dit : « Il y a des gens qui tournent un film, ça peut vous intéresser, etc. » Et je suis passé. Effectivement, est-ce que je –

AB : C'est un atelier d'artiste. C'est vrai que c'est un choix assez particulier. C'est-à-dire qu'il était déjà prédisposé à être un lieu pour des bohèmes...

FA : Absolument. Ils n'ont eu qu'à enlever un certain nombre de choses. Ils ne l'ont pas enlevée parce qu'elle était sans doute intransportable, mais ils ont cadré de telle sorte qu'on ne voit jamais une sculpture qui était devant, qui s'appelait *Les Quatre Vents*, qui était en plâtre. Elle n'a jamais été fondue en bronze et a fini par se déliter. Mais il y avait un tableau aussi près de la porte d'entrée qu'ils ont décroché. Parce qu'en revoyant le film, il n'y a pas si longtemps que ça, justement, j'ai vu la scène, pas la scène à laquelle j'ai assisté, mais il y a plusieurs scènes. Donc cette cuisine avec cette table qui était fabriquée par le sculpteur lui-même avec des portants métalliques soudés et des pierres. Il fabriquait un peu sa maison, le gars. Et puis, il y avait un foutoir invraisemblable du côté de son atelier. Et donc, quand il y a le feu dans le film, ils ont pris des trucs, y compris des trucs qui n'étaient pas destinés d'ailleurs à être détruits. Une bicyclette, surtout. Marcel Robert s'est un peu déchaîné, je crois. Là, je n'étais pas là, mais, m'a dit le sculpteur, il exagère un peu.

Bref, le choix, la maison était toute destinée à recevoir ce couple bohème [...]. Oui, ça collait tout à fait. Là, je ne peux pas vraiment dire grand-chose parce que comme toujours, j'ai assisté quelques fois à des scènes de tournage, on est toujours de trop quand on n'est pas à travailler avec les praticiens. Donc, on regarde, on se met dans un coin, on emmerde parce que : « Non, tu es dans le cadre, tire-toi, etc. » Donc, il faut se faire extrêmement discret. Et puis, comme vous le savez, un tournage, c'est beaucoup de temps d'attente parce qu'on règle, parce que Luc Yersin qui faisait le son, dit : « Ce n'est pas encore bon pour moi, il y a ceci, il y a cela. » Ou bien « Berta... ». Renato Berta, je le connaissais. Je le connaissais de loin, on n'était pas intimes,

mais je l'avais connu à Cinema e Gioventù à Locarno, puisque j'y suis allé depuis 67. On était logés dans cet établissement scolaire où il y avait un internat. Il y avait des dortoirs et c'était Cinema e Gioventù qui nous permettait d'être logés et nourris, plus ou moins nourris, je ne suis pas sûr. En tout cas, logés à Locarno. Et puis surtout d'avoir des rencontres avec les réalisateurs.

Ça, c'était quand même assez bien encadré par des... Notamment Freddy Landry qui était un des fers de lance de cette affaire et qui venait avec... Je me rappelle quand j'y suis allé pour la première fois, je pense. J'ai rencontré là Michel Soutter, qui avait montré *La Lune avec les dents*, donc c'était en 1967. J'ai rencontré plus tard Glauber Rocha, Michel Cournot, des gens comme ça, et les Straub, justement. Bref, c'était quand même assez... Ça mettait un pied à l'étrier et puis ça nous permettait, puisque j'étais à l'époque dans *Travelling*, n'est-ce pas, [...] depuis 65-66, parce que le premier article que j'ai publié, je crois, c'est sur *Masculin féminin* de Godard, il me semble. Donc, par le biais d'amis, justement comme Rohrbasser, qui était déjà en contact avec Marcel Leiser et les gens de Lausanne, avec lesquels je n'avais aucun lien jusqu'alors. Je suis entré dans *Travelling*, *Travelling J*, *Travelling Jeune*. Revue qui a une importance en elle-même, je ne sais pas si vous l'avez dépouillée, mais en tout cas, il y a beaucoup de choses. Il y a notamment des entretiens avec Tanner, où il ne dit pas forcément les mêmes choses qu'ailleurs. Et en même temps, revue que Tanner tenait un peu de manière assez dédaigneuse. Parce que dans son entretien avec les *Cahiers* de juin 69, il dit : « Oui, il y a des gens marginaux, ils veulent tourner en super 8, ils considèrent que je fais partie du système à détruire. » Il avait un discours... Je n'ai aucun souvenir qu'on ait discrédiété Tanner.

AB : *Oui, c'est vrai. Je suis retombé sur ces articles.*

FA : Non, pas moi en tout cas. Non, mais c'est vrai qu'il y a eu une contradiction qui s'est construite parce que Tanner, dans un de ses débats dont j'ai rendu compte dans *Le Peuple*, débat décevant au Centre d'animation cinématographique à Genève sur le cinéma suisse, Tanner tenait un discours de type : « Il y a de la place que pour cinq cinéastes en Suisse, donc ne nous emmerdez pas. Les impétrants qui ont l'ambition de devenir cinéaste, il faut attendre qu'on soit sortis du jeu. » La distribution de l'aide financière au cinéma accordée par Berne, elle butait sur cette idée parce que quand même, c'étaient ces cinéastes-là, arrivés, qui siégeaient dans les commissions. On donnait 200'000... Ce n'est peut-être pas terrible, je vois, mais je cite ça dans un de ces « papiers ». On a donné 200'000 francs à Tanner pour *Le Milieu du monde*, alors qu'il y a des jeunes cinéastes qui n'ont pas un rond. Alors que lui, il a déjà un producteur. C'est toujours le même problème. Je le vois à tout niveau et aujourd'hui, c'est pareil avec le CNC à Paris. On

donne en signe de reconnaissance et de perpétuation. Et ce n'est pas du tout dans un sens « donnons à ceux qui en ont besoin ». C'est comme ça.

C'est pareil avec les éditions. J'ai fait des expertises pour le Centre national du livre à Paris et un type qui publie chez Fayard, qui a une maison d'édition derrière lui, ou Gallimard. Ils demandent des aides, on les lui octroie. Et une petite maison d'édition désargentée, on va se dire : « Si ça se trouve, ils ne vont jamais faire le livre, donc on ne **redonne pas**. » Bref, c'est un problème constant, évidemment, contre lequel j'ai lutté pour ma part, parce que j'étais de plus en plus... Je me suis éloigné de plus en plus du cinéma de Tanner. Disons que j'ai admiré *Charles...*, *La Salamandre*, *Le Retour d'Afrique*, disons qu'il y a une césure déjà avec *Le Milieu du monde* parce qu'il a des moyens différents. Il passe à la couleur, c'est du 35mm, n'est-ce pas ? Tandis que jusqu'alors, [...] il avait une poétique qui était liée au noir et blanc et au 16, qu'on gonfle, et il n'y a pas de raison d'avoir toute une équipe. Il avait théorisé ça quand même.

D'ailleurs, ce n'est pas du tout un reproche. Aujourd'hui, je trouve ça un peu débile de faire ce reproche, mais... Ce n'est pas un reproche. Je le faisais un peu parce que j'étais en rapport avec des gens qui galéraient – genre Véronique Goël, des gens comme ça, même Marcel Schüpbach, qui démarraient avec peu de moyens, qui en demandaient peu d'ailleurs. Et puis aussi, ma complicité vraiment très proche avec Francis Reusser, puisqu'on travaillait ensemble dans cet atelier de l'ESAV. On était vraiment en face de cette question. C'est-à-dire qu'on avait comme ambition, c'était vraiment une idée qui était chère à Reusser, de former des *producteurs autonomes* avec les gens qu'on formait. C'était le contraire de ce que voulait faire Yves Yersin à l'ECAL, où c'était « soyons dans le cinéma industriel », grossso modo, y compris la publicité, là où il y a des moyens. Non, nous, c'était autre chose. Berne aidait massivement Yersin et l'ECAL et discutait pour aider les élèves qui arrivaient en quatrième année et qui faisaient leur diplôme avec un film de 10 minutes en 16 ; c'était un peu le couronnement de leur itinéraire. Là, on discutait l'octroi de quelques milliers ou dizaines de milliers de francs.

Donc, j'étais en face de ce problème. Et Tanner, on s'est écarté de son cinéma. On a continué de se fréquenter pour d'autres raisons, justement, si je parle un peu en désordre. Mais on s'est connu à cause de ses films, à cause de sa lutte pour le cinéma en Suisse, disons, parce que j'ai toujours distingué cinéma suisse et cinéma en Suisse. Jusqu'à *Jonas*, en tout cas, on était quand même assez proches. Il rentre dans une autre sphère comme **I'a fait Goretta** plus vite que lui, comme n'a peut-être pas fait tout à fait Soutter. Et là, ça m'intéressait moins. Ça m'intéressait de moins en moins, à tel point, je peux le dire, parce que je suis là pour parler de Tanner, que je n'ai

plus vu ses films. Il y a des tas de films de lui que je n'ai pas vus. J'allais à un sur deux. De toute façon, j'étais déçu. Avec, comment... le film en anglais...

AB : *Lights Years Away*, *Les Années lumière* ?

FA : Oui, *Les Années*, ou bien le film avec Jacob Berger. J'ai détesté ce film.

AB : *La Vallée fantôme*.

FA : Voilà, *La Vallée fantôme*. Mais il y a eu un processus un peu similaire avec Reusser, parce que dès lors qu'il a quitté l'école pour faire seul dans des conditions qui étaient toujours assez fidèles à son éthique, disons, telle qu'il l'enseignait, telle qu'on l'avait à l'école. Je parle de ça facilement parce que, moi, je ne faisais pas de film. Donc, je peux évidemment jeter la pierre à la démarche esthétique de ces gens. Avaient-ils le choix de faire autrement ? Ce n'est pas certain. Mais lui aussi, à partir du moment où il fait *Derborence*, etc. Bon, vraiment, on était très amis, très intimes. Donc, je n'allais pas lui dire que je n'aimais pas ses films, mais c'est quand même ce qui s'est produit. Après *Derborence*, a fortiori. *Derborence*, j'ai encore assisté, j'étais au tournage, etc. Mais ce n'était pas ça, ce n'était pas le cinéma...

J'avais quand même des modèles qui étaient Straub et Godard, grosso modo. Godard, il n'est pas non plus resté dans la marge, mais disons qu'il ne restait plus que Straub en quelque sorte. Mais c'est vrai. Disons que là, j'ai revu des Straub à la Cinématique française, puisqu'il y avait une rétrospective récemment. Quand je revois *Othon*, le *Kafka*, après, je n'ai plus envie de voir d'autres films. Ça me nourrit. En plus, ce sont des films qu'on redécouvre. Ce n'est pas des films qu'on revoit en reconnaissant ce qu'on a déjà vu. Ce qui est quand même très rare au cinéma, si vous y songez. Quand vous allez revoir *Rio Bravo*, vous prenez un grand plaisir, mais c'est le plaisir du déjà-vu. Et le film ne déploie pas des tréfonds de significations qui vous avaient échappé, enfin, généralement. Tandis que là, vous revoyez *Othon*, c'est comme si vous ne l'aviez jamais vu... pour moi, en tout cas. Il y a cette exigence qui, évidemment, est facile à soutenir quand on est un scripteur et un enseignant, plus difficile quand on est dans la production. D'ailleurs, j'ai aussi quitté l'ESAV parce que les étudiants n'étaient plus synchrones avec ce que je disais. Et donc, je suis venu à l'UNIL où les problèmes ne se posaient pas dans les mêmes termes. Donc, à ce moment-là, c'est l'histoire. Ça, c'est *mon histoire*. Donc, ce n'est pas de ça que –

AB : Mais cela en fait partie aussi. Il y a le lien de Reusser à Tanner. Comme vous étiez proche de Reusser...

FA : Oui. Je pourrais dire que c'est parce qu'il y avait une proximité Reusser-Tanner que je suis entré dans le cercle plus proche de Tanner, parce que Tanner n'était pas le type hyper chaleureux, disons-le [...]. Parce que je l'ai quand même fréquenté pour d'autres raisons. C'est-à-dire que là, je fais un flashback, mais... Un petit retour en arrière. Le CAC, le Centre d'animation cinématographique, c'est une chose. J'y ai travaillé. Je suis même revenu à Genève pour y travailler. On m'a demandé d'entrer dans l'équipe où il y avait François Roulet, Claude Richardet et Jean-François Rohrbasser. Ils avaient besoin d'un universitaire. Je venais de passer ma maîtrise, donc ça convenait très bien, sur le cinéma d'Eisenstein. Je suis venu à Genève pour ça et Tanner était là-dedans parce qu'il avait œuvré pour l'avènement de cette institution, pour y placer François Roulet, qui était un ami à lui et qui avait été en quelque sorte chassé d'Algérie, où il avait choisi de se rendre comme « Pied Rouge ». Cette terminologie qui est peut-être un peu discutable, c'est pour faire face à celle de Pied Noir. Mais les Pieds Rouges, donc des gens de gauche qui sont allés en Algérie, qui aidaient le nouveau pouvoir algérien après 62, quand Boumédiène, avec son coup d'État, a pris le pouvoir, il a assez rapidement islamisé, et viré les Pieds Rouges. On ne voulait plus de ces gauchistes, de ces gens-là. Donc Roulet est rentré en Suisse et Tanner a œuvré... D'abord, Roulet a créé quelque chose à la salle Patiño, qui était une salle de la fondation Patiño, le cuivre bolivien, donc les plus-values ou les à côté, les miettes du cuivre bolivien, qui permettait de financer une salle de spectacles d'avant-garde, où on faisait venir Trisha Brown, je ne sais pas, Philippe Sollers. C'était vraiment un endroit de pointe à Genève pour l'art contemporain. Très important, à côté de la Cité universitaire à Champel. Et là, on a ouvert un secteur cinéma. Et dans ce secteur cinéma, c'est Roulet qui est devenu programmateur. Et puis après, il a migré au Centre d'animation, dans un cinéma qui s'appelait *Le Roxy*, qui s'était appelé auparavant *Le Voltaire*. C'était rue Voltaire, à deux pas de chez moi d'ailleurs, donc c'était très commode. Et donc, Tanner était là. Et là, évidemment, je l'ai pratiqué, dans cette mouvance-là où on ne parlait pas de ses films, on parlait de : que faire, qui inviter, des choses comme ça.

Et puis après, je l'ai retrouvé à la « Commissione artistica » à Locarno, parce qu'on était tous les deux, à l'époque de la direction de David Streiff, dans cette instance de sélection des films du festival. Il n'était pas hyper investi, mais il siégeait. Moi, j'allais en Russie, Pays de l'Est, pour chercher des films pour Streiff. Lui, évidemment, il avait quelques idées, quelques connexions. Et puis surtout, on jugeait des films. Parce qu'on se projetait les films en 35 millimètres pendant une semaine à Locarno et on disait : « Oui, non. » On discutait. Et là, dans ce cadre-là, on s'est aussi vus, pas mal. Et là, on n'était pas tellement d'accord parce qu'il était assez peu pro cinéma

expérimental. Expérimental, je n'entends pas par là le cinéma underground américain avec des expériences visuelles particulièrement poussées, mais même du... Vous voyez, comment s'appelait-il ? Joseph Morder. J'ai ce souvenir qu'il était absolument contre la sélection des *Mémoires d'un Juif tropical* de Joseph Morder [1988], pour lequel je me suis battu. Film tourné en Super 8 et gonflé en 35. C'était magnifique. Déjà, rien que ce passage de format à l'autre qui donnait une image tout à fait singulière. Et le film est remarquable. Ce type avait fait des milliers de films en Super 8, et on l'a invité ultérieurement. Pas moi, mais je crois Loretta Verna qui enseigna plus tard à l'ESAV l'avait invité. C'est ce qu'on cherchait à dire aux étudiants : « Vous pouvez faire des films. » Maintenant, évidemment, cette question n'a plus cours parce que les gens font des films avec leur téléphone. Mais à l'époque, dire : « Vous pouvez faire des films en Super 8. Et puis, si vous avez un peu plus de moyens en 16. Il n'y a pas besoin rêver tout de suite d'être dans Hollywood ou à Cinecitta...

AB : *En même temps, Tanner ne rêvait pas de ça non plus, c'était [une situation] intermédiaire. Mais, par contre, le lissé, le beau 35, est devenu assez vite pour Tanner...*

FA : Oui, parce que là, je vois encore quand je l'ai interviewé une fois. D'ailleurs, j'ai même écrit dans un article : « Je veux interviewer Tanner depuis longtemps. » Mais il change tout le temps... Il fait toujours un nouveau film, donc ça repousse la question. Mais on va trouver un moyen. C'est arrivé en 77, quand il a fait *Jonas*. Et là, on fait ce grand entretien qui est paru dans *La Nouvelle Critique* à Paris et dans la *Voix ouvrière* à Genève. Et à l'époque, il avait encore cette réflexion qui moi m'intéressait en premier chef sur la machine. Sur le rapport à l'appareillage. On est quand même dans l'époque où on parle du dispositif, non pas au sens « UNIL » du terme, mais au sens Baudry (*Cinéthique*). L'idéologie de la caméra, la perspective, etc. Et donc ça l'avait marqué, c'est certain, parce qu'on discutait de ça sans cesse et qu'il était quand même obligé de se positionner par rapport à ça quand il allait voir des interlocuteurs qui l'intéressaient, parce que c'était des critiques de gauche, des critiques genre *Cahiers*. Donc, s'il parlait avec Comolli ou des gens comme ça, il ne pouvait pas jouer à être Claude Sautet, c'est sûr. Non, je dis Claude Sautet parce que justement, au début de cette interview avec Tanner sur *Jonas*, il dit : « Oui, ce qui est fascinant, c'est que c'est un film choral avec huit personnages. » Et puis, on pourrait dire que *Mado*, c'est aussi le cas. Mais voilà la différence. Il dit : « Ouais, *Mado* tord complètement les choses pour le faire rentrer dans un moule narratif où tous répondent, etc. » Alors que lui, ce sont des personnages qui ont une autonomie à tous égards, qui veulent gagner une autonomie sociale, mais qui ont aussi une autonomie narrative, on pourrait dire, parce qu'ils ne sont pas assignés à la structure narrative, qui développerait un caractère et puis répondrait à...

AB : *La critique appellerait cela des films « choraux » aujourd'hui, où beaucoup de personnages se répondent, avec des clôtures successives...*

FA : Oui, comme faisait Altman, par exemple, qui en était le champion.

AB : *Comme Short Cuts [Robert Altman, 1993], tout de même intéressant...*

FA : Oui, c'est bien, je suis d'accord.

AB : *Tandis que là, chez Tanner, chaque piste reste autonome...*

FA : Et même, il dit, j'ai relu cet entretien, il dit : « Les éléments sont tellement autonomes que j'en ai changé l'ordre assez souvent. » C'est comme un jeu de cartes. Il dit : « Tiens, on va mettre ça là, là, là. » Tel épisode n'a pas lieu d'être là. Ce n'est pas la structure de Greimas.

AB : *Il y en a un, c'est quand ils se voient tous. Ce moment était vraiment prévu. On voit dans l'écriture scénaristique, très tôt, qu'il y a des moments où ils devaient être pratiquement tous là sur le tournage, dans la ferme. Mais c'est vrai qu'autrement... Après, il y a une clôture pour certains personnages. C'est vrai, Vincent, tu disais...*

VA : *Oui, mais il y a aussi des éléments narratifs qui aimantent un peu tous les personnages et qui justifient l'entrecroisement des lignes, finalement.*

FA : Oui, c'est vrai. Bien sûr, ce n'est pas complètement dissocié. Il y avait quand même l'idée là-dedrière de la structure « épique » brechtienne. Parce que là, c'est évidemment la chose dont on doit parler.

AB : *Et ça nous amène à John Berger. Qui possède, de ce point de vue-là aussi dans la formation de Tanner, un rôle quand même assez clé. Sans doute, j'aimerais presque dire au niveau de la qualité de certains de ses films. Certes, Charles... se fait sans lui, en tout cas officiellement...*

FA : Oui, mais en fait, ils ont parlé. D'ailleurs, Berger le dit. Il y a une interview dans une revue américaine, je pense, ou anglaise. Vous voyez laquelle ?

AB : Oui [*Film Quarterly*, vol. 33, n°2, p. 32-43].

FA : Où il dit : « On a beaucoup échangé » quand il préparait *Charles mort ou vif* « mais je n'ai pas écrit le scénario. » Tandis que pour *La Salamandre* : « oui, on a écrit le scénario ensemble. » C'est sûr.

AB : *Pour Le Retour d'Afrique, il dit : « Je ne veux pas en parler plus, je ne veux pas de problème avec Tanner. » C'est encore un autre... Parce que là, on a des parties de scénario en anglais du*

Retour d'Afrique, et notamment une lettre de Tanner qui dit : « Je ne peux pas te payer, donc je ne te mentionne pas. Mais si tu as des idées, dis-moi. »

FA : C'est certain que Berger... La formation en Grande-Bretagne de Tanner a été très importante. Je crois que c'est ce qui le distingue de ses petits camarades, enfin d'un type comme Soutter en particulier – bon, Buache mettait Soutter au-dessus de Tanner en termes de personnes. Parce que c'est vrai, comme je le disais tout à l'heure, Tanner était –

AB : *Tout le monde dit ça. Tanner lui-même a fait les éloges, quelques semaines avant sa mort [lorsque je lui ai rendu visite à son domicile], de Soutter, soulignant que c'est le plus grand. Il avait lui-même assimilé la valorisation de Soutter.*

FA : Oui, mais Soutter était un type hyper sympathique et très « sensitif », enfin comme ça, ce qui n'est pas du tout... Tanner est beaucoup plus réservé comme son cinéma, un peu distancé. Ça ne lui coûtait pas d'être distancé. Mais moi, j'ai d'emblée... Alors là, c'est Locarno 67, je pense, **j'ai d'emblée détesté *La Lune avec les dents*** à cause de ce côté un peu empathique, un peu filandreux, où on adhère à l'idée d'adhérence plus que d'adhésion au personnage. Ce néo-romantisme du gars un peu désespéré. Mais en même temps, c'est ce qui plaisait, mais justement, c'est ce que ne faisait pas Tanner. Et donc, le fait qu'il choisisse un vieil homme, c'est typique de lui. De même quand Jacques Denis dit : « Moi, j'aime bien les vieux. » C'est du Tanner, ça. « J'aime bien les vieux parce qu'on peut dire des tas de choses des vieux, parce qu'ils n'ont pas d'avenir, donc ils sont dans le présent. On peut justifier, mais il va travailler dans une maison de retraite dans le film. Et de même qu'on prend François Simon, ce n'est pas un héros, ce n'est pas un personnage, même un héros négatif.

AB : *Il y a les cheminots, le conducteur...*

FA : Oui, Raymond Bussière. Je me rappelle, je m'étais même affronté, justement, à « Cinema e Gioventù » avec Soutter. Après, à partir de *La Pomme*, j'ai plus aimé. Mais quand même, c'est un peu trop sentimental. Il y avait un grand clivage à l'époque, pour moi, qui existait. Mais moi, j'y étais impliqué dans ma pensée du cinéma, sur la question du cinéma politique, d'abord. On pourrait dire ça. On est dans l'environnement de mai 68. Déjà avant, de toute façon, cette question se pose parce que mai 68, ce n'est pas un coup de tonnerre dans un ciel serein. Avant, il y a les manifs sans arrêt pour le Vietnam, l'Espagne, des choses comme ça. La question du cinéma politique s'est posée. Et au niveau des « nouvelles vagues » internationales, pour employer cette terminologie, on pouvait distinguer des tendances. Et par exemple, dans le cinéma tchèque, que Buache montrait à la Cinémathèque – enfin qui émergeait, qui était important –, il y a Miloš

Forman, mais moi, j'étais plutôt à distance de ça, justement parce qu'il y a ce côté sentimental et même un peu méprisant pour les gens. Il y a toujours ce regard que je n'aime pas du tout, même si les films sont talentueux, de cela je n'en disconviens pas, mais à côté de ça, il y a Ewald Schorm ou Jan Němec qui avait une démarche très différente, que je préférais. Et chez les Hongrois, László Szabó, *Mon père*, un peu à la Truffaut, disons. Tandis qu'à côté, il y avait Miklos Jancsó, Ferenc Kosa, László Kézdi-Kovács..., des gens qui traitaient de l'histoire d'abord, qui affrontaient la question historique, la question politique et qui faisaient que le spectateur avait à penser à ce qu'il voit. Parce que ce qui lui est donné à voir, ce n'est pas de participer à ce qu'il voit, c'est d'avoir ce mouvement. Il peut être ému, mais il peut être aussi à distance pour juger de ce qu'il voit. C'est pour ça qu'on retombe sur la question Brecht. Et c'est sûr que le passage de Tanner, qui est quand même resté plus longtemps à Londres que Goretta, puisque Goretta rentre en Suisse après qu'ils ont fait *Nice Time*.

AB : L'investissement télévisuel. Il s'investit vraiment dans la...

FA : Oui, mais Tanner, il est assistant pendant deux ans en Grande-Bretagne. J'ai lu ça. Je ne me le rappelais plus, mais je l'ai lu dans un de ses entretiens. Il passe encore deux ans. Et puis après, il ne peut plus rester en Grande-Bretagne pour des raisons de visa, je pense. Enfin, de droit de séjour et de droit du travail. Il va en France, ou c'est peut-être deux ans en France ? En tout cas, il séjourne en France où il fait un peu de l'assistanat, des choses comme ça. Il a une autre expérience. On a un peu trop tendance à les égaler. Soutter ne quitte pas la Suisse. Goretta va et vient, mais plus rapidement. Tanner reste plus longtemps à l'extérieur et il est confronté à d'autres gens. C'est sûr que Tony Richardson, tous ces gens-là et puis Karel Reisz, des gens qui avaient quand même une carrure et une exigence qui étaient formatrice.

AB : Et Berger, qu'il aurait rencontré chez Richardson.

VA : Non, chez Lindsay Anderson.

FA : Oui, je crois que c'est Lindsay Anderson qui dit à Berger : « Il y a un gars qui peut t'intéresser. » C'est lui qui fait le lien. Oui, Berger, qui a été militant, communiste, qui écrivait dans *Marxism Today*, qui faisait de la critique d'art, *The Red*. Je me rappelle avoir... Il y a un recueil de ses articles, on pourrait dire, assez raides, condamnant Picasso dans son fameux livre, *Gloire et chute de Picasso*, et l'opposant à Fernand Léger, parce que Fernand Léger peint des ouvriers, tandis que Picasso est dans la mythologie, donc il n'est pas dans le temps présent, il n'est pas en prise. Mais quand même, après il fait *Ways of Seeing*, ce sont des points de vue très déterminés. Donc, c'est sûr que comme interlocuteur, c'était assez formateur. Je reviendrai sur

Francis parce qu'il y a aussi ce rôle de Francis avec Tanner, qui n'est pas le même que celui de Berger, bien entendu, parce que chacun a son truc. Mais Francis, qui était aussi un gauchiste, Mao, pro-Palestine, etc. Et donc, Tanner aimait bien, je crois, se confronter. Et c'est peut-être ce qu'il a un peu perdu par la suite. Je pense qu'avec Bernard Comment, ça ne devait pas se passer comme ça. Mais des gens qui ont une exigence plus grande que la sienne dans certains domaines, et peut-être avec Myriam Mezières sur le féminisme. Donc, qui le poussent, parce qu'il aimait bien être poussé dans ses retranchements de manière à adopter des positions qu'il n'aurait peut-être pas eues d'emblée. Il se méfiait de lui-même, je pense, et aussi de sa généalogie helvétique. C'est pour ça qu'il affiche toujours : « Je suis un métèque, je vis sur la frontière, je regarde... » — je ne sais plus à quel moment il disait : « Oui, je me mets à un endroit où je peux regarder du côté de la France ou du côté d'ailleurs. » Il y a tout un fantasme de cette externalité, extériorisation.

AB : Tanner disait qu'une fois qu'il avait passé la barrière, c'était un autre monde, ce qui fait totalement écho au Retour d'Afrique, quand Vincent [François Marthouret] dit « On est comme sur Mars » en regardant dehors. Ça, c'est sa mythologie.

FA : Oui. En tout cas, l'échange avec Berger a été extrêmement formateur pour lui parce que c'était un marxiste. Je ne pense pas que Tanner avait tellement lu *Le Capital*, n'est-ce pas ? Même s'il était de gauche. Mais il était plus anarchisant, ce qui est plus inoffensif, en quelque sorte. Mais l'autre avait ses points de vue. Il y a eu cette édification d'une pensée : qu'est-ce qu'on fait après la défaite ? Parce qu'il y a cette idée de la défaite de 68. C'est marrant parce que je vous l'ai d'ailleurs dit dans un mail : le reportage qu'il avait fait pour *Temps présent* à Paris dans les événements de mai 68... Oui, c'est à propos de votre texte. Ce reportage, je ne l'avais jamais vu. Je ne regardais pas la télé à l'époque pas plus que maintenant. Mais quand je l'ai vu projeté au Capitole, une des rares fois où Tanner est sorti, il avait un peu de mal à marcher...

AB : Il a accepté qu'on projette un film télé ? Je ne savais pas.

FA : Oui. Et donc là, j'ai été frappé par le fait qu'il avait choisi André Gorz comme une sorte de fil rouge. C'est peut-être exagéré de dire ça, il y avait d'autres gens, mais c'est le sentiment qui m'est resté. Gorz qui avait ce discours un peu maximaliste disant : « Ça ne peut pas s'arrêter parce qu'une fois... »... C'était à l'encontre de la démarche syndicale. On obtient des avantages, ce qui est très important pour les prolétaires. Et puis après, on rentre et on retourne au boulot. C'est « la reprise du travail aux usines Wonder », n'est-ce pas ? Oui, on a obtenu des trucs, donc maintenant, on retourne. Mais non. Et donc, on pousse toujours plus loin l'exigence. Il avait une

théorisation un peu hégélienne, que ça ne se subsume jamais, qu'il n'y a pas de Aufhebung, la contradiction se développe. Donc, c'est quand même très marquant qu'il ait fait ça. Et ça irrigue quelque peu jusqu'à *Jonas*, cette affaire-là. Parce que les personnages, que ce soit *Retour d'Afrique* ou que ce soit *Jonas*, ils sont après cette défaite qui nous a beaucoup appris. Mais on est fort de ce qu'on a fait dans cette situation et donc on avance dans un petit secteur éventuellement qui fait qu'on ne régresse pas. Je pense que Berger tenait beaucoup à ça parce que Tanner avait plus le côté... non pas cynique, ce ne serait pas juste...

AB : *Mais la fin de Charles, c'est quand même un peu différent...*

FA : Oui, le retour à l'ordre.

AB : *Oui, mais qui est quand même en partie une sorte de défaitisme, par rapport aux autres [films]. Chaque fois, il y a le personnage féminin dans Le Retour d'Afrique...*

FA : Oui, mais disons, si on prend *Charles*, on ne peut pas dire que le couple bohème soit une alternative, ni la fille de Charles, qui, elle, est militante – ce qui n'est pas tellement développé. Mais en tout cas, le couple vit dans son phalanstère. Finalement, c'est assez confortable, comme le dit d'ailleurs François Simon à un moment donné au bistrot, n'est-ce pas ? « Vous êtes là, finalement, vous êtes des petits bourgeois. » Ce qui est tout à fait exact. Il y a eu ce côté « on se met à part », c'est comme aujourd'hui. D'ailleurs, c'est quand même frappant de voir... **sauf** que le discours politique s'est peut-être modulé autrement, mais il y a quand même cette idée – j'ai une de mes filles qui fait du pain, d'ailleurs du côté de Jussy. On se met à l'écart et on cultive son jardin. Ce qui, évidemment, laisse intactes les structures sociales et politiques. Donc, on ne change pas la société. On peut dire : « Oui, on a voulu la changer, ça a foiré. » Donc maintenant, on change à notre niveau parce qu'à l'échelle d'une vie, je ne veux pas passer mon temps à croire aux lendemains qui chantent. C'est un vrai problème.

Mais ça, c'est aussi une des choses qui m'a... Parce que je n'étais quand même pas tout le temps ici, je veux dire en Suisse, j'étais à Lyon, je militais dans des mouvements politiques. Il y avait quand même l'idée de changer, de prendre le pouvoir, disons, grossso modo. Je n'ai pas changé à cet égard. Je pense toujours que c'est la clé, aujourd'hui. Quoi qu'on obtienne, vous voyez bien ce qui se passe au niveau de l'écologie, tout est défait en deux coups de cuillère à pot. Il suffit d'appuyer sur un bouton – avec le numérique, en plus, ça va très bien, on annule tous les décrets qui disaient qu'il fallait limiter les pesticides. Donc, c'est faux de dire qu'on peut avancer comme ça petit à petit et qu'on va y arriver. C'est ce qu'on appelait avant le réformisme et l'illusion réformiste. C'est sûr que l'idée de faire la révolution ne me paraît pas obsolète. Mais évidemment,

comment la faire, et quelle forme cela doit-il prendre ? C'est ça la question. Mais ne divaguons pas trop. Pour revenir à Berger, c'est certain qu'il maintenait quand même l'idée d'une ouverture dans tous ces scénarios auxquels il a participé. On peut dire non, pas dans *Charles* –

AB : Par exemple, dans la version de la fin de La Salamandre que Tanner a écrite, elle retournait travailler. Ça s'arrêtait au travail. Elle ne redémissionnait pas avec ce coup assez génial des souliers, là où elle caresse les gens. Ça, c'est [Berger] qui lui dit, « ta fin Pestalozzi, non » (comme il l'appelait, et cela veut déjà tout dire). Non, il écrit en anglais exactement ce qu'est le film. Il y a plusieurs clients à la suite, etc. Il n'y a peut-être juste pas exactement l'idée, quand elle sort dans la rue, que ça soit si long. Bertha nous a dit que Tanner est parti et lui a dit : « Filme-la dans la rue, on peut aller au café. » [...] Mais là, vraiment, sur cette fin, typiquement, c'est vraiment, vraiment Berger.

FA : Oui. Et je crois que le... divorce, entre guillemets, est surdéterminé par divers paramètres. Je pense que l'un de ces paramètres, c'est que Berger se sentait un peu marginalisé, mais ce qui est le cas de tout scénariste, y compris le mari de... [Justine Triet] Je ne sais plus comment elle s'appelle, celle qui triomphe jusqu'aux Oscars. Oui, sur *Anatomie d'une chute*, il [Arthur Harari] est, paraît-il, assez amer parce qu'il est le scénariste. C'est un film de scénario, de surcroît, très construit comme ça. Et puis c'est elle qui ramasse les... D'ailleurs, en plus, c'est ce qui se passe dans le film. C'est assez curieux, il y a une mise en abyme. Bref, je pense que Berger était un peu refroidi par le fait que malgré tout, c'était un film de Tanner, et le scénariste... Ça, Henri Jeanson avait aussi ce genre d'amertume, « qui est l'auteur du film ? » Il y a un peu de ça, mais il y a aussi que *Jonas*, je crois représente jusqu'où ils pouvaient aller ensemble. Ça, je crois qu'il me l'a dit, Berger. Il ne pouvait pas tellement aller plus loin parce que Tanner n'avait pas envie de maintenir ce type de discours. En effet, après, il part dans d'autres directions et il s'intéresse plus au rapport interindividuel.

Déjà, dans *Le Milieu du monde*, c'est avant *Jonas*, n'est-ce pas ?

AB : Oui.

FA : Mais il y a déjà une intériorisation. J'ai écrit ça. Aujourd'hui, c'est un film que j'aime bien, que j'admire, mais en même temps, je ne l'ai pas revu. Or, ce que j'ai écrit était beaucoup plus dur parce que je vois que j'ai écrit : « Oui, il y a quand même un tournant chez Tanner, parce que là, les personnages ont intériorisé les rapports sociaux. Tout passe par les rapports sentimentaux. C'est là que ça se joue. La lutte des classes se joue dans le rapport interindividuel. » Alors que ce n'était pas le cas dans les films précédents. Les personnages étaient décentrés par ces

rapports sociaux. Je ne sais pas, il faudrait que je le revoie parce que je l'aimais bien esthétiquement.

AB : *C'est absolument évident. Il suffit de comparer elle [Adriana/Olympia Carlisi] quand elle est serveuse de bar à l'autre à la poste dans Le Retour d'Afrique, où le décentrement, se fait parce qu'il y a [Juliette] Berto, parce que cette discussion se fait en travelling gauche-droite, etc. Là [dans Le Milieu du monde], on est quand même dans quelque chose de plus traditionnel.*

FA : En même temps, pour revenir à son esthétique, il avait ses partis pris. Parce qu'après, il n'en avait plus. C'est là aussi que –

AB : *C'est devenu le « film-poème ». C'est ça, dans le discours de Tanner.*

FA : Mais même déjà dans *La Ville blanche*, qui est un film... Je ne sais pas, je craindrais de le revoir. Mais jusqu'à *Jonas*, il y a des partis pris. C'est sûr, *Jonas*, 150 plans, point barre. Ça se passe dans le plan-séquence. *Le Milieu du monde*, les travellings latéraux, il y a un aplat, disons. Donc ça, c'est quand même intéressant d'avoir presque un dogmatisme qu'il disait s'imposer d'ailleurs. Il le dit : « Je me l'imposais parce qu'on ne peut pas aujourd'hui faire du cinéma sans prendre un parti pris de cet ordre, étant donné les connotations que dans le cinéma dominant, disons, ont le découpage, etc. ». On ne peut pas faire comme si de rien n'était.

AB : *Ce sont des procédés qui cassent un peu l'intériorisation, par exemple, le chapitrage, les intertitres, les paysages à des saisons différentes,...*

FA : Tout à fait.

VA : *Oui, mais cela revient très fort après.*

AB : *Ça revient, mais de manière moins systématique.*

FA : Oui, dans ces films ultérieurs, vous voulez dire.

VA : *Complètement. À la fois sur le plan formel, pas autant que dans Le Retour d'Afrique, mais quand même, et puis sur le plan du chapitrage ou d'autres artifices de distanciation.*

FA : Oui, mais... *[La Femme de] Rose Hill.*

AB : Non, c'est l'exception.

FA : Bon, d'accord.

AB : Surtout la fin [...].

FA : Non, parce que là, je me suis dit : « Oh là là, vraiment, j'aime bien Tanner, mais quand même... ». C'est pour ça qu'après, j'y allais à reculons.

AB : Paul s'en va, vous l'avez vu ?

FA : Non, je ne l'ai pas vu. *Les Hommes du port*, je ne l'ai pas vu non plus. Non, j'attendais qu'il y ait un coffret ou je ne sais pas quoi [...].

AB : *On était sur Berger jusqu'à Jonas. C'est vrai qu'après, je me posais la question d'Écoutez voir, l'émission, en lien avec ce que vous avez écrit dans l'entretien récent pour Décadrages* [« Mes années Sonimage », *Décadrages*, n°48-50, 2023].

FA : Oui, moi, je me suis intéressé à Berger pour les raisons que j'ai dites, sa démarche politique dans la réflexion sur l'art, c'est évident, et en particulier *Ways of Seeing*. C'était vraiment un truc focal à l'époque, qui a eu très peu de retentissement en langue française. D'ailleurs, c'était paru chez un petit éditeur qui a fait faillite, qui était, je crois, un éditeur lié au PSU. C'est très dommage parce que c'était vraiment assez formidable. Après, je l'ai vu quelques fois, j'ai fait un grand entretien avec lui. Je pense qu'il est paru aussi dans *la Voix ouvrière*. Je l'utilisais à tous les endroits, mais là, c'était paru dans *Révolution* à Paris. Là, je me sentais vraiment intéressé par ce qu'il faisait, toute sa démarche, y compris, même s'il ne choisissait pas toujours le bon photographe, Jean Mohr, mais tous ses travaux sur les immigrés, etc., c'était quand même très important. **Et** là, je me rappelle qu'il m'a tout à fait laissé entendre que c'était formidable tout ce qui s'était passé avec Tanner, mais qu'il ne pouvait pas aller plus loin. Après, on s'est moins vu. J'ai vu plus ses enfants, Katia et Jacob, et puis même la mère de ces deux-là, qui était traductrice du russe pour l'ONU.

Alors si on revient à *Écoutez voir*, [...] c'était donc les quatre propositions des quatre cinéastes. Et quand la TSR a diffusé cet ensemble, c'était précédé d'un cinquième élément qui était un propos de John Berger qui... D'abord, c'était moi qui devais le faire. Et puis, finalement, ils ont pris Berger parce que c'était plus porteur pour la télé. Moi, je crois que je ne l'ai jamais vu moi-même, cet élément. Il parlait des différentes propositions. Je ne sais pas s'il parlait avec les réalisateurs ou de deux seulement. En tout cas, il y avait cette préface. Elle n'est plus accessible.

VA : C'était un plateau en direct ?

FA : Peut-être, je ne sais pas. En tout cas, ça n'a pas été enregistré ou ils ne l'ont pas gardé. Ils ne l'ont pas conservé. Ça n'a pas eu le statut d'œuvre et donc ça a passé à la trappe.

AB : *C'est dommage, parce que cela aurait été un commentaire de Berger sur Tanner après la fin de leur collaboration.*

FA : Oui, tout à fait. *Écoutez voir*, pour revenir à cela, c'est typiquement une idée de Reusser qui, à cette époque, et justement dans l'ambiance où on était, il s'agissait de faire des petites choses, des choses un peu... marginales n'est pas le mot, mais un peu de résistance, par rapport au système établi. Là, il était très proche de Godard, via Anne-Marie, évidemment. On les voyait à l'ESAV dès lors qu'on a créé cet atelier. Anne-Marie Miéville et Jean-Luc, surtout elle, parce que lui, il essayait de faire un film à Hollywood et de rouler Coppola, mais il n'y est pas arrivé. On se voyait beaucoup. Moi, je travaillais avec lui sur cette heure de revue dont je parle dans *Décadrages*, pour les histoires du cinéma, plus ou moins. C'était toujours un peu éparpillé avec lui. C'est-à-dire qu'on se téléphonait, « tu peux venir », « j'aimerais bien », parce qu'il avait besoin d'enregistrer une demi-heure de quelque chose pour l'envoyer comme preuve qu'il travaillait à des gens qui le payaient, aux Pays-Bas ou ailleurs. Mais cette idée de faire des films avec des moyens d'amateurs ou des moyens semi-professionnels, qui était le U-matic en l'occurrence, comme résultat final. C'est-à-dire qu'on aboutit à un U-matic, ce qui était déjà une révolution puisqu'à la télévision romande, il y avait des normes techniques et l'U-matic n'y entrait pas. C'est-à-dire, il n'y avait pas assez de lignes. On dirait aujourd'hui de pixels, de « K[o] ». Donc, « ça ne va pas, non, on ne peut pas prendre ça ». Évidemment, tout ça a été bouleversé. Et puis maintenant, on ne s'occupe pas de savoir s'il y a assez de « k », surtout si c'est un scoop, l'assassinat de je ne sais qui en direct, évidemment, on le prend tout de suite. Mais à l'époque, c'étaient des normes qui étaient définies par les PTT. C'est eux qui régnaient sur cette définition de... Je ne sais pas comment ça s'appelle. Je dis des lignes, mais...

Bref, donc arriver à ça et tourner avec des moyens légers, soit en vidéo, soit en Super 8, soit les deux. Je ne crois pas qu'il y ait de 16. Non, il n'y en a pas. Ça, c'était vraiment les idées que Reusser préconisait auprès des étudiants. Vous pouvez faire du cinéma avec les moyens qui sont les vôtres. On va en faire la démonstration, en quelque sorte, avec des gens qui ont un nom, trois qui ont un nom, une qui était une étudiante qui venait de finir, Loretta Verna, pour justement lui mettre le pied à l'étrier. En l'occurrence, elle n'a plus jamais refait de films, elle est devenue romancière. Mais enfin, c'était ça l'idée. Et donc les moyens du bord, c'est un peu le... Il y a le côté... pas clandestin, mais, vous voyez, Godard revenait d'avoir été... Il y a la période 68, le groupe Dziga Vertov, il y a son passage au Québec où il fait de la télévision locale. Il y a Grenoble où il y a aussi télévision locale, des choses comme ça. Et puis après, il y avait l'idée d'entrer dans les télés dominantes parce que finalement, les télé locales, l'audience est trop restreinte, ça pose

trop de problèmes, je ne sais pas, mais essayer de pirater, comme Godard a toujours dit, « sans piraterie, pas de navigation ». Donc, c'est valable pour tout. Et donc essayer d'entrer un peu par la marge, par les failles. Ce qui était, je ne vais pas m'étendre là-dessus parce que c'est ce que je raconte dans *Décadrages*, mais c'était aussi une position qu'avaient des artistes, mais qui n'avaient pas de démarche politique. Vous voyez, Nam June Paik. C'est un peu brouiller le médium ou le média, c'est-à-dire faire que tout d'un coup, ça fonctionne différemment ou ça ne fonctionne plus, que ce soit insolite. Puis après, le flux continue.

Tandis que là, c'est quand même arriver à avoir une audience. C'est ce que Godard est arrivé à faire avec Raymond Vouillamoz et autres quand il a fait ses émissions sur ses films. *Sauve qui peut*, la version télé.

En tout cas, *Écoutez voir*, c'est une idée au départ de Francis, nourrie par ces discussions avec Godard et Anne-Marie. Réunir les trois personnes plus la quatrième. Et arriver à la télé en disant : « On vous propose un truc, c'est tout bouclé. Combien ça vous coûte à la télé quand vous faites ça avec votre studio et les modes de production, l'opérateur, le preneur de son, je ne sais pas ? 600 000 francs. Donnez-nous 600 000 francs et voilà une cassette U-matic. » C'était l'idée très godardienne, n'est-ce pas, de « payez-moi ce que ça vous coûte d'habitude, mais moi, je le fais avec des moyens restreints, et le résultat est aussi bon, sinon meilleur ». C'était ça. Évidemment, après, on peut regarder chaque module pour voir comment c'était opéré, en quelque sorte, n'est-ce pas ? Et voir qu'il y avait un principe plutôt de plan long, une économie, disons. Il y a une économie qui est accordée, une économie esthétique qui est accordée à l'économie financière, des moyens techniques.

AB : C'est assez surprenant, la décision de Tanner, parce que c'est la vidéo en partie, c'est le retour à la télévision avec tout le mépris qu'il avait signifié dans l'intervalle. Ce n'est quand même pas du même ordre dans son cas. C'est un petit peu surprenant qu'il ait accepté, là, après Jonas...

FA : Oui, mais c'est certainement parce que là, on revient à ses rapports... il aimait bien avoir quelqu'un qui le bouscule. Et Francis était comme ça. Il était toujours en train de dire... Et puis même Francis se plaignait souvent, me disait : « Oui, on lui donne des idées et puis après, il en fait ce qu'il veut. » Parce que c'est vrai, il aimait bien cette provocation. Et Reusser était vraiment idéal pour ça, parce qu'il avait plein de suggestions, de trucs qui lui venaient comme ça en rafale. Et comme il avait ce rapport aussi à la manipulation des objets techniques, parce que ce n'est pas pour rien qu'il avait fait l'école de photo de Vevey. Pour lui, la première chose à faire quand on a ouvert cet atelier à l'École, il a ouvert un atelier à lui, non loin du CAC, d'ailleurs, du Centre

d'Animation, rue de la Prairie, dans une espèce de sous-sol qu'il a loué un « ciné-atelier », il s'appelait comme ça. Et puis, tout de suite, monter un labo photo pour développer soi-même ses photos. Donc, j'ai appris à développer des photos avec lui. Je n'avais pratiquement jamais fait de photos, il me disait : « Mais si, tu dois... » Il m'a fait acheter un petit Leica CL d'occasion. Et c'est vrai, j'ai fait de la photo et j'allais développer sous l'agrandisseur. Parce que la photo, le Super 8, le 16, tout ça, c'est une chaîne dans l'esprit qui était le sien. D'ailleurs, dans son film, sa contribution à *Écoutez voir*, il y a ce mélange. Il y a des photos fixes qu'il monte avec des images en mouvement. Il ne catégorisait pas ces choses-là. Tanner, mon souvenir de sa réponse à ça, c'était aussi pour régler des comptes avec quelque chose qui lui pesait, qui était qu'il allait régulièrement à Berne dans ces commissions, qu'il avait en horreur. Je le comprends parce que quand j'ai dû me taper pour... Comment ça s'appelait ?

AB : [Ce qui est ensuite devenu] le Réseau cinéma suisse...

FA : ...à Berne ou à Zurich, c'était l'horreur d'aller dans ces réunions officielles avec des... Et puis, pour Tanner, les Suisses alémaniques, il y avait un côté un peu... pas un racisme, mais vous voyez, il y avait quelque chose aussi sur la langue. Quand il s'arrête dans les gares où les gens du train parlent, il y a un côté un peu répulsif. Et donc, « oui, je vais faire ça comme ça », de manière négligente. Il y avait cette idée, je me le rappelle, Quand il a dit : « Je colle une caméra sur mon pare-brise et puis on verra bien ce que ça donne. » Ce n'était pas du tout : « Je pense mon machin, et cetera, je construis. » C'était l'inverse un peu de cette maîtrise dont il faisait montre auparavant et d'habitude.

VA : Si on l'écoute sur...

FA : Je ne l'ai pas revu parce qu'il n'est pas en accès libre sur... Ah si ?

VA : *Certainement, ça se voit que c'est un peu fait comme ça. Mais ensuite, le travail sur la voix over et ce qu'il en dit, il développe presque une théorie qui fait comme si son dispositif était pensé et s'inscrivait dans quelque chose de beaucoup plus réfléchi, de beaucoup plus large. Ça fait très Tanner de le faire après coup aussi.*

FA : Oui, il a réfléchi à ce qu'il avait fait, donc ce n'est pas mal. Mais je vois ça comme ça. Il y avait un côté un peu à la dégoûtée comme ça. Et d'ailleurs Reusser disait : « Il exagère quand même, il pourrait avoir un peu plus d'idées. » Parce qu'ils se chamaillaient les deux très volontiers. Mais ils se devaient l'un l'autre parce que Tanner aidait certainement Francis, qui était un peu rentre-dedans et provocateur et qui faisait peur aux autorités sans aucun doute, n'est-ce pas ? Il

devait l'aider à des tas d'occasions. Et à l'inverse, il y avait cette stimulation. On peut dire qu'on peut employer un terme plus poli que provocation, « rentre dedans », etc. : **s**timulation. Il y avait bien à être stimulé par des éléments de cet ordre.

AB : *Et puis, Mézières ?*

FA : Mézières était sur *Jonas*. Je sais qu'après, ils ont eu une liaison. Et donc cette liaison a donné lieu... Oui, peut-être quand même : *Une flamme dans mon cœur*, je me rappelle en avoir parlé avec lui. Parce qu'on se voyait plus épisodiquement sans doute. Ou alors peut-être c'est quand on allait à Locarno. Là, je mélange un peu les choses parce que j'ai aucun élément qui me permette tellement de savoir où on était, qui faisait quoi. Mais je sais que j'ai parlé d'*Une flamme dans mon cœur* et qu'*Une flamme dans mon cœur* m'a redonné envie de voir du Tanner parce qu'il s'était remis en danger. Et je crois que là, la stimulation, c'était Myriam Mézières, c'est certain. Et donc « je refais un film en 16, sans moyen, etc. » Non, il en avait besoin pour ne pas s'abîmer, s'enliser dans le confort. Mais il le dit, n'est-ce pas ? Après, *La Salamandre*, c'est marrant, d'ailleurs, hier à la gare Cornavin, je passe chez Payot parce que j'avais un temps d'attente avec mon train, et je vois qu'il y a les mémoires de Bulle Ogier. [...] Elle a écrit un livre de souvenirs. Mémoires, c'est beaucoup dire. Et elle dit d'abord que *La Salamandre*, elle n'avait pas voulu le faire parce qu'elle pensait qu'elle n'était pas suisse, que ça n'allait pas aller. Elle dit à Tanner : « Non, trouve quelqu'un d'autre. » Et puis finalement, parce que déjà, elle a fait le coup avec Chantal Akerman, elle a raté *Jeanne Dielman*. Elle a été sollicitée et a dit : « Non, je ne peux pas. » Et maintenant, évidemment, elle le dit d'ailleurs : « Je ne vois pas ce film autrement qu'avec Delphine Seyrig. » Mais ça, c'est intéressant. Ce sont des questions dont on a déjà parlé à propos d'Autant-Lara [dans le cadre d'une recension de l'ouvrage de Jean-Pierre Bleys pour la revue 1895]. Quand on voit les possibles, pas des possibles narratifs, mais les possibles actoriels qui a pu y avoir dans la mise en place d'un film et comment ça a bifurqué ou ça a été dans une direction, dans une autre.

AB : *C'est la thèse de Jeanne Rohner sur des films d'Autant-Lara, qui sera publiée dans la collection « Ciné-courant » chez Droz [décembre 2025].*

FA : C'est fascinant. Vous mettez Gérard Philipe à la place de Terzieff dans *Tu ne tueras point* [1961], ce n'est pas le même film.

AB : *Ou Marlon Brando dans Le Rouge et le Noir [1954] !*

FA : En tout cas, Bulle Ogier, elle, dit : « J'ai fait *La Salamandre*, c'était formidable. » Et puis, tout en disant d'ailleurs... Ça, ça peut vous intéresser quand même, elle dit : « Les autres, quand on avait tourné un plan pendant le travail du tournage, ils rentraient chez eux puisqu'ils habitaient là. Ils étaient Genevois. Et moi, j'étais un peu comme ça. Je restais comme deux ronds de flan. Et peut-être que ça a nourri mon personnage, le côté étranger au monde ambiant ». C'était aussi dû aux conditions qu'on lui faisait, parce que personne ne restait avec elle. C'est ce qu'elle a l'air de dire, mais je ne sais pas. On ne s'occupait pas d'elle. Les gens rentraient chez eux : « À demain, tu vas à l'hôtel, nous, on rentre chez nous, voir notre femme ou notre mec, etc. » Elle disait : « À part ça, quand j'ai fait *La Salamandre*, étant donné le succès que ce film a remporté à Paris, deux ans à l'affiche, je n'ai eu que des propositions où je ressemblais [à Rosemonde] et j'ai tout refusé. » Et d'ailleurs, quand Chantal Akerman lui a proposé de faire *Jeanne Dielman*, elle dit : « Encore une *Salamandre*. » Donc non. Mais pour Tanner, c'est un peu pareil. On lui a proposé, d'après ce qu'il dit, des producteurs voulaient qu'ils refassent *La Salamandre*, en quelque sorte. Donc, comment faire autre chose ? Se défier d'aller dans le sens du courant qui s'installe. C'est un gros problème, en effet, pour les cinéastes comme pour les acteurs. « Refais-nous le truc qui a bien marché, comme ça, ça va de nouveau marcher encore mieux. » La mise en danger ou le risque, dans *Écoutez voir*, ça peut se comprendre aussi comme ça, de faire un truc un peu sauvage.

AB : Vous avez évoqué le CAC et Roulet, vous êtes même l'éditeur du livre [Françoise Coursaget, François Roulet : l'art en passant 1931-1979, 2020]...

FA : Oui, à l'Âge d'Homme. La biographie.

AB : Vous avez évoqué plutôt le côté Tanner défendant Roulet pour lui trouver une place au retour d'Algérie. Après, il y a cette question quand même du...

FA : Oui, du scénario. Je sais. Là, je ne peux pas juger, parce que... Bon, vous comprenez, je ne peux pas juger de la véracité des positions respectives [...]. Parce que j'en ai parlé avec Tanner quand le livre est sorti, on s'est vu... Je lui ai dit « Ce serait bien que tu viennes pour la présentation du livre à Lausanne... » [...].

FA : Quand le livre sur Roulet est sorti à l'Âge d'Homme, on a fait une soirée à la Cinémathèque et il y avait Françoise Coursaget. Et puis, j'ai essayé de faire venir Tanner. Et il y avait la fille de Roulet [Valentine], qui était à l'époque au CNC [...].-En tout cas, elle était là. Il n'était pas question que Tanner vînt. Elle a dit : « Non, si Tanner vient, je ne viens pas, etc. » Mais lui, de toute façon, il ne pouvait plus tellement se déplacer. Donc, le problème ne se posait pas. Mais il était très

affecté par la suspicion qui avait été nourrie, à son avis, par la famille Roulet, après la mort de ce dernier, à son endroit. Il en était très affecté. Il avait même des sanglots, en parlant de ça, c'était terrible parce qu'il disait : « Non, vraiment, je ne comprends pas qu'on puisse m'accuser de ça ». Il y a un quiproquo, là, tragique.

VA : *D'avoir été accusé de quoi ?*

FA : D'avoir récup..., d'avoir pris le scénario qu'avait écrit Roulet, et puis de l'avoir pris à son compte, en quelque sorte, et d'avoir éjecté Roulet.

AB : *Bon, il était mort, il est décédé dans l'intervalle, donc...*

FA : Oui, mais de l'avoir éjecté du générique, on pourrait dire, ou même du travail, parce qu'ils auraient pu travailler sur le film. Je ne sais plus, moi, comment... Là, vous savez mieux que moi la chronologie.

AB : *C'est surtout Vincent [sujet de son mémoire de Master et d'un article paru dans Genesis, n°57, 2024].*

VA : *Il a [...] été plus repris que ce que Tanner a bien voulu dire. En tout cas, il était connu de Tanner, ce qu'il a parfois même dénié complètement.*

FA : Oui, c'est possible.

VA : *Mais le travail de Roulet lui-même n'était pas du tout abouti.*

FA : Oui. Mais Roulet, si vous voulez, j'étais plus enclin à croire Tanner, car j'ai bien connu Roulet...

AB : *Parce que c'était très peu professionnel, le document. Il y a des photos, des choses, mais ce n'est pas un film...*

FA : Mais oui. Roulet, comme je vous l'ai dit tout à l'heure : Je suis revenu de Lyon à Genève parce qu'on m'a engagé au CAC (même si on ne m'a pas payé, il n'y avait pas encore les moyens, il n'y a jamais eu), mais Roulet, lui, était le directeur, en gros, ou codirecteur avec Richardet, parce que le Département de l'instruction publique qui finançait le CAC se méfiait sans doute du personnage qui était quand même incontrôlable, il faut bien le dire, et... qui buvait pas mal. Il y avait ce côté... Le modèle, c'était un peu Langlois pour lui. C'était : « On ne regarde pas à la dépense, on fait les choses. » Et puis évidemment, il avait vécu en Algérie, qui était quand même... La Cinémathèque d'Alger devait fonctionner sans contrôle non plus, jusqu'au moment où ils l'ont fermée. Il n'était absolument pas disposé à entrer dans des clous, à faire des rapports

financiers, administratifs, tout ça. Il n'en avait rien à faire. Et puis, c'était un personnage, un acteur de théâtre, mais il l'était tout le temps dans la vie. Et ça, évidemment, les gens de la famille n'aiment pas l'entendre dire. Quand Rohrbasser est venu à Lausanne, il a pris la parole – ayant été, lui, dans l'administration culturelle genevoise, il voyait bien que quand il y a eu le conflit entre ladite administration... et qu'ils l'ont viré, Roulet du CAC (il n'était pas en poste, lui, mais enfin, il le connaissait comme moi puisqu'on travaillait avec lui). Il disait : « Ce n'était pas possible. » Il ne voulait pas se plier. C'est le problème classique du type un peu poète.

Buache aurait pu être un peu comme ça, mais il était beaucoup plus malin. Il jouait au poète et au type incontrôlable, mais en fait, il répondait quand même aux exigences parce qu'il avait une secrétaire qui assurait, qui savait très bien ce qu'il fallait faire pour avoir des subventions et pour que ça marche. Roulet n'était pas comme ça. Donc là, j'ai quand même bossé quelques années avec lui et on avait des réunions qui étaient sans queue ni tête assez rapidement [...]. Et puis, ça se terminait en eau de boudin bien souvent. Il aimait bien faire les affiches, il aimait bien... Non, c'était un type adorable. Il vivait, lui, dans un phalanstère. C'est la bohème de *Charles mort ou vif*, mais en vrai, chez les White, des Américains près de Veyrier, à Genève, un collectif, une « commune », en quelque sorte. Il vivait là. Non, c'était très malheureux, mais il ne s'est pas soumis...

Pour l'histoire du scénario proprement dit, non, je n'ai pas de lumière. Je ne crois pas en avoir jamais parlé. Ou alors il disait : « Oui, je travaille un scénario ». Mais on disait : « Pourquoi pas ? » Sans trop y croire. Je comprends que Tanner... Sans aucun doute, ça a été la stimulation pour faire le film, de nouveau. Mais évidemment, il consume les aliments qu'on lui fournit. C'est ce qui est assez normal. Godard, c'est exactement pareil. Des tas de gens pourraient revendiquer ceci ou cela parce qu'il attrapait toutes les idées et puis il refondait ça à sa manière. C'est quand même un peu le principe...

AB : ...de la création artistique...

FA : Oui, il faut bien le dire. C'est l'auteur.

AB : Pour la période plus tardive...

FA : Pour *Les Hommes du port*, il a travaillé avec Giaïro Daghini, non ?

AB : Daghini, oui.

FA : Oui, c'est aussi... Il est allé chercher quelqu'un. Daghini, je l'ai bien connu. Il est toujours là, d'ailleurs. C'est un Tessinois qui s'occupait de...

AB : *Daghini est tessinois ?*

FA : Oui, ou c'est un Italien du Tessin, mais il vit au Tessin. Il a une maison dans le Vallemaggia. Je crois que c'était un Tessinois, qui avait été à Milan et était interdit de séjour à un moment donné en Italie parce qu'il avait été dans les groupes extrémistes. Lui, il était philosophe à l'École d'Architecture et il s'occupait de la revue *Faces, journal d'architecture*, dans lequel j'ai écrit à quelques reprises. C'est quelqu'un qui a aussi... On discute avec lui, il a des idées. Je crois que ces caractéristiques de Tanner c'est d'aller chercher des stimulations. Ce n'est pas un type qui a un monde intérieur tellement autonome et qui peut marcher tout seul, comme certainement plein de cinéastes. Ça existe. Mais lui, il a cette ouverture. Il y a une chose dont on n'a pas parlé, qui est une tentative d'ailleurs, que j'ai retrouvée en feuilletant mes articles, c'est quand il a créé, au moment de *Charles mort ou vif*, l'Atelier. Dans le théâtre de la Maison des jeunes et de la culture de Genève, à Saint-Gervais, il y avait un théâtre qui s'appelle l'Atelier. Ils ont créé une espèce de commission cinéma où il y avait Soutter d'ailleurs aussi, et je ne sais plus qui encore, et Tanner. Et là, je les ai interviewés en plus. C'est une chose que je ne me rappelais pas.

AB : *Vous y faites référence dans un article de La Voix ouvrière. On y a projeté des films et Charles... est passé par là.*

FA : C'est ça, parce qu'aucun distributeur ne prenait *Charles mort ou vif*. C'était le problème-clé à l'émergence de ce nouveau cinéma suisse : si on n'est pas dans le système, il n'y a pas d'issue. Parce que les distributeurs ne prennent que les films qui arrivent par les compagnies et les directeurs de salles sont captifs des distributeurs. Il y a tout un système. Et il faut adhérer à la société des distributeurs ou des exploitants. Or cette salle de cinéma libre n'avait pas adhéré à la société des exploitants car si on adhère à la société des exploitants, on doit ne s'adresser qu'aux distributeurs commerciaux. Donc, c'était une impasse pour le cinéma indépendant. Ça, c'était un grand point de lutte.

AB : *Il y a beaucoup de questions. Il y a beaucoup d'articles. Quand le film est passé à Évian, je me souviens d'un festival...*

FA : Thonon, non ?

AB : *Oui peut-être, Thonon.*

FA : Thonon, à la Maison de la Culture.

AB : *Il en parlait de ça, de ce problème-là [de distribution] ?*

FA : Oui, c'est la première projection dans la région de *Charles mort ou vif*. Après Paris, Thonon. Et puis après, il a réussi à le montrer à l'Atelier.

AB : *Il a réévoqué ce projet, justement.*

FA : Oui, simplement que je me demandais ce que c'était devenu parce que là, c'était en 69, 70. Je suis à Genève de manière épisodique. Mais en tout cas, il y avait l'Atelier.

AB : *C'est les conditions particulières de la distribution. Je crois qu'au moment de La Salamandre, il n'y a plus ça.*

FA : Non, c'est ça. Après, les distributeurs se sont dit : « Il n'y a pas de raison de laisser ça à des groupes marginaux. » Mais vous voyez, « Cinéma marginal distribution », c'était Marcel Leiser, donc *Travelling*. Ils ont voulu monter un réseau parallèle et ça pétouillait un peu. Ça marchait comme ça, quelques points de ralliements, des ciné-clubs ou des choses comme ça. À l'endroit de ceux-là, Tanner avait un peu de dédain. Et puis, finalement, il crée quelque chose du même ordre, mais plus crédible, disons, mais qui, en même temps, n'a pas duré très longtemps. Je ne sais pas, ça a peut-être duré une année.

AB : *Il s'approprie un petit peu ce discours-là pendant un moment. Au moment de Charles mort ou vif, sur les blocages au niveau de l'exploitation, de distribution. C'est relativement proche. C'est vrai que j'étais surpris de voir qu'il était assez critiqué dans Travelling. Ça m'a expliqué pourquoi, quand il parle dans les Cahiers, il en profite...*

FA : Encore qu'il y a un interview de lui par Leiser dans *Travelling*, je ne sais pas, c'est en 70 ou quelque chose comme ça, où il n'y a pas d'animosité respective.

AB : *Ce n'est peut-être pas Leiser, il faut encore voir qui écrit.*

FA : Non, là, c'était Leiser qui interrogeait Tanner. Oui pour faire juste un petit aparté sur *Travelling*, il n'y avait pas de « ligne » dans *Travelling*. Les gens écrivaient... On ne peut pas dire qu'il y avait une doctrine comme à l'époque des *Cahiers du cinéma*. On écrivait ce qu'on voulait, grossso modo. Parce qu'Étienne Dumont, Hervé Dumont, François Pache, Jean-François Rohrbasser, Marcel Schupbach, les gens qui écrivait là-dedans, Daniel Jaeggi, qui ensuite est partie à Paris, est devenu militante féministe dans la vidéo. Chacun avait un peu son agenda, comme on dit aujourd'hui. Moi, je n'ai pas tellement fait là des articles sur le cinéma suisse dans *Travelling*. C'était plutôt de la critique de cinéma des films qui sortaient évidemment, qui m'intéressaient, mais aussi des grands sujets du genre les Noirs dans le cinéma américain, je ne sais pas, des articles un peu synthétiques.

AB : Là on déborde sur l'entretien suivant, que filmera j'espère David [Monti] un jour, sur votre propre parcours.

[Discussion autour de la série « Plans fixes » avec David Monti et les membres de l'équipe].

AB : Vous avez évoqué des personnes comme Landry, qu'on connaît peu aujourd'hui...

FA : Oui, qui ont été importants. Landry, aussi bien comme producteur que comme animateur.

AB : Parce que Quatre d'entre elles, c'est...

FA : C'est Landry, exactement. Milos Films. Oui, voilà. Mais lui, il était pour Forman, justement. Non, mais il y avait des clivages de diverses sortes dans tout ça.

AB : Mais Landry et Tanner n'ont pas tellement de rapport.

FA : Non.

VA : Il n'y a jamais eu vraiment de valorisation.

AB : Oui, de valorisation, c'est vrai.

VA : Tu voulais dire au niveau de la production ?

AB : Oui, ça n'a pas joué de rôle sur la réalisation de ses films, mais dans les discours.

VA : Mais de toute façon, parce qu'il est sur tous les fronts, Landry, dans les années 60.

FA : Oui. Même Frédéric [Maire, directeur de la Cinémathèque suisse] doit pouvoir en parler parce qu'il est un enfant de Landry. Là il y a eu de fortes polarités. Genève, Lausanne, Neuchâtel, c'était vraiment très spécifique dans chacun des lieux, parce qu'il y avait des gens qui, dans leur coin, faisaient des choses, mais y compris avec une ouverture à l'international. Tout le monde se retrouvait à Locarno, pourrait-on dire, en particulier à l'époque où [Freddy] Buache et [Sandro] Bianconi dirigeaient Locarno. Là, il y avait un mélange de tous ces gens également les Suisses alémaniques. On se connaissait effectivement, on faisait la connaissance de Landry, de Martin Girod de Bâle. Et puis, il y avait les journées de Fiesch. [...] C'était comme des séminaires pour ciné-club. Les gens qui s'occupaient de ciné-club allaient là, trois, quatre par ciné-club. Et puis on était logés parce qu'il y avait des infrastructures qui le permettaient.

AB : Et ça me fait quand même penser à l'invitation qu'on a peu évoquée, qu'on n'a pas évoquée finalement, quand vous parliez de l'Atelier cinéma à Genève et que Tanner était venu [...].

FA : Non, parce que là, je m'étais dépris. À l'époque de l'Atelier cinéma/Video à l'ESAV, j'invitais des cinéastes très différents parce que Reusser est parti assez rapidement, et donc j'étais seul, étant non-praticien, même si à l'époque où il y avait Reusser, on mélangeait théorie et pratique. Cela m'a beaucoup appris d'ailleurs parce que table de montage, éclairage, etc. tout ça. Lui, il maîtrisait tout cela et donc on tournait. Moi, j'étais prof. de théorie normalement, mais j'étais dans le coup j'y participais. C'était donc tout à fait formateur. Je suis très reconnaissant de cette période parce que savoir comment on fait un mixage, c'est un acquis tout à fait important. Donc j'invitais des cinéastes pour assurer des sessions pratiques qui permettaient soit de rencontrer ces cinéastes, soit que Reusser puisse aller faire autre chose pendant ce temps-là. Ainsi, Johan van der Keuken, Boris Lehman, Werner Nekes... Il y en a eu une vingtaine, jusqu'à Raoul Ruiz, Philippe Garrel, Robert Kramer, Manoel de Oliveira, Luc Moullet.... C'était très inégal parce qu'il y en a qui travaillaient avec les étudiants – comme van der Keuken – et d'autres qui présentaient leur travail et parlaient de leur travail – comme les Straub. Ceux-là n'allait pas se mettre à faire un film avec les étudiants, ce qui n'a pas empêché que certains soient devenus assistants sur un tournage.

AB : *Et Tanner ?*

FA : Tanner on le voyait au bistrot, à côté de la synagogue, là où on était, rue Général Dufour, où il venait souvent soit pour parler avec nous soit parce qu'il montait pas loin de là. Vous voyez, il y avait comme ça, une espèce de vivier. On l'a bien sûr invité à venir dans l'atelier. Il est venu avec des rushes, ou plutôt des chutes du *Retour d'Afrique* et il a expliqué son modus operandi aux étudiants. Il n'a pas travaillé avec les étudiants, mais il a expliqué ce qu'il faisait. Ce qui m'avait frappé – j'avais gardé les photogrammes, je les avais mis sous un cache de diapositive parce que j'utilisais des diapos dans mes cours –, c'était le travelling dans la baignoire. Ils sont à deux extrémités de la baignoire, le couple, l'homme et la femme, et la caméra se déplace latéralement. C'était une de ses grandes idées : dans le découpage classique, on fait des champs-contrechamps et donc on oblitère la place, la réalité de la machine. Il l'a redit à d'autres occasions, d'où le choix des plans séquence dans *Jonas*, etc. Là, ce qui l'intéressait, c'était que la caméra se déplace mais elle ne peut pas aller assez vite. Elle est toujours en retard sur celui qui parle, celle qui écoute ou vice versa. Ainsi cela rend présent la machinerie. C'était un peu sa manière de répondre à cette histoire du dispositif et de l'occultation des moyens de production, etc, qui avait cours dans *Cinéthique* et dans les *Cahiers du cinéma* à l'époque, Comolli et les autres, la série *Technique et idéologie*. Cela m'avait frappé par son caractère démonstratif et très convaincant.

AB : *C'est vraiment ce film-là où il le fait. Je sais bien qu'il le refait après, mais là, c'est quand même un film qui... [...] De ce point de vue-là, il y avait une vraie prise de position. La Salamandre, ce n'est quand même pas ça. Et là, tout à coup, il y avait vraiment quelque chose de fort. C'est justement de ça dont il a parlé.*

FA : Oui, tout à fait. Il reparle un peu de ça dans cet entretien sur *Jonas* en disant : « Oui, la machine est lourde. » C'est marrant parce qu'au même moment, van der Keuken, qui tournait de manière tout autre puisqu'il était son propre caméraman, il avait la caméra sur l'épaule et il avait aussi un discours sur : « La caméra a un poids, donc ce que je filme ou comment je filme doit tenir compte de cette pesanteur, cette inertie de la machine contre lequel je dois lutter. Et si j'ai une Beaulieu ou si j'ai une Arriflex, ce n'est pas la même chose que si j'ai une Aäton de Beauviala. » Il y avait une réflexion sur la machine. C'est fondamental. En effet, moi, c'est vraiment quelque chose qui m'a frappé et qui devrait être plus pris en compte quand on analyse des films. Mais aujourd'hui, il y a une espèce d'évanescence à cause du numérique. Les gens n'ont même pas conscience du fait qu'une bobine, c'est 10 minutes au maximum en 16. Et donc, on ne peut pas faire évidemment le film de Sokourov à l'Hermitage en 16 millimètres. On a oublié ces pesanteurs techniques et on n'est pas attentif aux pesanteurs techniques des technologies présentes. Et là, c'est là où Reusser était très attentif à ça. Là, j'ai beaucoup appris à ses côtés parce qu'il était complètement branché sur ces questions. Il faut démonter le truc, il faut voir comment ça marche. Et Tanner a appris de ça sans aucun doute. Ce qui lui permettait, pour *Jonas* en particulier, peut-être plus que pour *Retour d'Afrique*, de permettre une direction d'acteurs, si on peut dire, une manière de procéder avec les acteurs différente, puisqu'en plan-séquence... Eux-mêmes doivent lutter contre le fait qu'ils ont quatre minutes de dialogue et que ce n'est pas « comment vas-tu, lieu de poil, etc. » A, B, A, B. Ils doivent aussi être autrement parce qu'ils sont en face de cette question. L'opérateur, pareil, etc. Ça détermine toute une série de positions. Donc, ça définit une poétique propre.