



# Cinéma Helvetica

Ciné-Club Universitaire  
du 19 janvier au 6 avril 2009  
Auditorium Arditi | Av. du Mail 1 | 1205 Genève



UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE

ACTIVITÉS CULTURELLES

## Cinéma Helvetica, un regard sur le Nouveau cinéma suisse (1967–1985)

LUNDI 19 JANVIER

*Charles mort ou vif*, Alain Tanner, 1969

LUNDI 26 JANVIER

*La Lune avec les dents*, Michel Soutter, 1967

LUNDI 2 FÉVRIER

*Black Out*, Jean-Louis Roy, 1970 (en présence du réalisateur)

LUNDI 9 FÉVRIER

*L'Invitation*, Claude Goretta, 1973

LUNDI 16 FÉVRIER

*Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner (La Soudaine solitude de Konrad Steiner)*, Kurt Gloor, 1976

LUNDI 23 FÉVRIER

*Les Petites fugues*, Yves Yersin, 1979

LUNDI 2 MARS

*Das Boot ist voll (La Barque est pleine)*, Markus Imhoof, 1981

LUNDI 9 MARS

*Sauve qui peut (la vie)*, Jean-Luc Godard, 1981

LUNDI 16 MARS

Carte blanche à Freddy Buache (en sa présence)

LUNDI 23 MARS

*Höhenfeuer (L'Âme sœur)*, Fredi M. Murer, 1985

LUNDI 30 MARS

*Derborence*, Francis Reusser, 1985

LUNDI 6 AVRIL

*Dans la ville blanche*, Alain Tanner, 1983  
(en présence du réalisateur)

## SWISSFILMS

### Groupe de travail du Ciné-Club Universitaire

Leïla Amacker, Christophe Chazalon, Nathalie Gregoletto, Sarah Maes et Sandra Rizzello

Activités Culturelles de l'Université de Genève: Magdalena Frei et Vincent Jacquemet.

### Nous remercions

Laurent Baumann, Regina Bölsterli (Cinémathèque Suisse), Freddy Buache, Olivia Colbeau-Justin (Gaugmont), Jean-Luc Godard, Claude Goretta, Markus Imhoof, George Mezöfi (Praesens Film), Marcel Müller (SwissFilms), Fredi M. Murer, Luc Palandella (le projectionniste), Yves Peyrot (DNA Films), Francis Reusser, Gilles Robert (Sociétés JMH), Jean-Louis Roy, Simon Soutter, Miguel Stucky (FVP), Alain Tanner, Patricia Trinca (CAB Productions), Sylvain Vaucher (Swiss Films), Yves Yersin, Olivier Zobrist (Lang Film), Francine Bengui et toute l'équipe de la Médiathèque d'Uni-Bastions, toute l'équipe du Service Écoles-Médias (SEM), Naussadali Abibo.

## Ciné-Club Universitaire

Auditorium Fondation Arditi

Av. du Mail 1

1205 Genève

## Lundi à 20h

Séance: 8.-

Carte 3 entrées (non transmissible): 18.-

Abonnement pour tout le cycle (non transmissible): 50.-

Vente uniquement à l'entrée des séances dès 19h30

Une fiche filmique est mise à disposition des spectateurs  
avant chaque projection.

Compléments d'informations disponibles sur [www.a-c.ch](http://www.a-c.ch):  
analyses détaillées, fiches filmiques,  
dossier thématique, liens internet, ...

images de couverture:

*L'Invitation*, lundi 9 février

dos:

*La Lune avec les dents*, lundi 26 janvier

Édition

Magdalena Frei

Graphisme

Julien Jespersen

Renseignements

Activités Culturelles

Rue de Candolle 4

1205 Genève

022 379 77 05

[www.a-c.ch](http://www.a-c.ch)

Leïla Amacker, Christophe Chazalon, Nathalie Gregoletto,  
Sarah Maes, Sandra Rizzello

Créé en 1954, notre Ciné-Club est l'un des plus anciens de Suisse. Parmi ses fondateurs, on reconnaîtra les noms d'Alain Tanner et Claude Goretta, sans oublier François Bardet, Pierre Barde et Jacques Rial, les principaux animateurs. Une dizaine d'années plus tard, Claude Goretta et Alain Tanner, avec Jean-Louis Roy, Jean-Jacques Lagrange et Michel Soutter, fondent le Groupe 5, collectif genevois à l'origine de ce qu'on a coutume d'appeler le Nouveau cinéma suisse. C'est pourquoi, en hommage, nous vous proposons ici de revenir non seulement sur des œuvres issues du Groupe 5, mais aussi sur l'ensemble du cinéma suisse des années d'après-guerre.

Le cycle Cinéma Helvetica ne comprend volontairement pas de films d'animation ni de documentaires, pourtant abondants et de qualité. Il se focalise uniquement sur les films de fiction.

Contrairement à un avis convenu d'un cinéma suisse lent, gris et souvent morne, on trouve ici un cinéma fort, violent, très souvent dissident et engagé. Emprunts d'une vision politique affirmée, les films de ce cycle, s'étendant de 1967 à 1985, proposent un regard sans concession sur une société en pleine mutation.

Ils prennent le contre-pied du cinéma de «défense spirituelle nationale» qui avait cours depuis 1938. Celui-ci

perpétuait les schémas d'une nation protectrice et pure (représentée par les Alpes) et unie (représentée par le village). Que la rupture se fasse avec amertume, telle que dans *La Lune avec les dents*, *Charles mort ou vif* et plus tardivement *Sauve qui peut (la vie)*, ou sous le couvert de l'amusement et de la drôlerie, tels qu'on les retrouve dans *L'invitation* ou plus délicatement dans *Les Petites fugues*, ou encore sous le mode de la fable avec *Black Out*, le constat est toujours le même: il faut avant tout parler d'ici, sur les gens d'ici et de maintenant. La mise en avant d'une œuvre littéraire suisse, à travers les récits de Ramuz que représente ici *Derborence*, poursuit indirectement la même volonté. Ce n'est que dans un deuxième temps, que l'on pourra se tourner vers un ailleurs comme le propose Alain Tanner à travers son film *Dans la ville blanche*. La sélection marque ce manque d'oxygène inhérent à la condition de citoyen suisse, toujours d'actualité. Le besoin de liberté montré par les personnages aboutit, notamment dans le film clôturant le programme, à une prise de distance physique avec le pays devenue inéluctable.

De l'autre côté du «röstigraben», même si le clivage culturel apparaît encore, la volonté de dépasser un cinéma d'avant-guerre stéréotypé et qui ne correspond plus à l'esprit du temps est aussi manifeste. Du retour sur le passé tout récent de la Suisse au temps du nazisme que l'on retrouve dans *Das Boot is voll (La Barque est pleine)*, à une critique virulente de la société bourgeoise et conservatrice comme le fait *Höhenfeuer (L'Âme sœur)*, film majeur du cinéma suisse, ou *Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner (La Soudaine solitude de Konrad Steiner)*, évoquant la difficile fin de vie d'un homme, les cinéastes suisses alémaniques semblent vouloir atteindre les mêmes objectifs, mais de manière différente. Aussi nous espérons que les douze films proposés dans ce cycle sauront balayer, sans équivoque possible, les idées convenues et souvent fausses, et redonner au cinéma suisse ses lettres de noblesse tant méritées.

## S O M M A I R E

ÉDITO	1
HISTORIQUE	3
«CASSANT COMME UNE BRANCHE...»	6
ENTRETIEN AVEC CLAUDE GORETTA	8
SYNOPSIS	12
ENTRETIEN AVEC JEAN-LOUIS ROY	14
À PROPOS DE LA VILLE DE GENÈVE...	17
ENTRETIEN AVEC FREDDY BUACHE	20
BIBLIOGRAPHIE	24



Les Petites fugues  
23 FÉVRIER

Le cinéma suisse est, à tort, souvent oublié par les historiens du cinéma. Malgré la diversité linguistique, l'exigüité du marché et le fait que le cinéma ait longtemps été considéré comme un mode d'expression mineur, la Suisse fut néanmoins le terreau d'une production cinématographique fascinante, culturellement ancrée et souvent contestataire.

Pendant la période du muet, à l'exception de quelques courts métrages patriotiques destinés à vanter la beauté des paysages de montagne, il n'existe pas encore un véritable cinéma suisse. Même si la population montre rapidement un intérêt pour ce nouvel art et que de nombreux cinéastes étrangers choisissent les Alpes comme décor, il faudra attendre les années 1930 pour voir l'apparition des premiers longs métrages.

Dès le début des totalitarismes en Europe, les autorités helvétiques s'interrogent sur la meilleure manière de renforcer l'identité nationale. Le cinéma, apte à toucher une large population, commence donc à intéresser le monde politique. C'est grâce au soutien de l'État que Leopold Lindtberg, un Autrichien travaillant à Berlin et contraint de fuir le nazisme en 1933, réalise, en 1938, *Füsilier Wipf* (*Le Fusilier Wipf*). Cette œuvre marque le début, encore timide, d'un réel cinéma suisse.

Pendant la deuxième guerre mondiale, pour stimuler ce qu'on appelle «la défense spirituelle» du pays, l'État ne cesse de financer des projets. En 1940, est créée la première revue de cinéma, le *Ciné-journal suisse*. La production suisse alémanique atteindra une douzaine de longs métrages par an, la plupart marqués par un certain patriotisme anti-nazi. Même si en Suisse romande la production est plus faible, il faut néanmoins noter la réalisation de *Farinet ou l'or dans la montagne* de Max Haufler. Les adaptations à l'écran des œuvres de Charles-Ferdinand Ramuz, grâce à un style original et une capacité à raconter des histoires qui transcendent le régionalisme, constitueront par la suite une tradition importante du cinéma helvétique. En 1941, Hans Trommer et Valerian Schmidely réalisent *Roméo et Juliette au*

*village*, qui restera l'un des films les plus aboutis de cette période jusqu'à l'avènement du Nouveau cinéma suisse, dans les années 1960.

Entre 1946 et 1953, une série d'événements donne un nouvel élan à la production cinématographique: la création du festival de Locarno, celle de la Cinémathèque suisse par Freddy Buache, l'introduction d'une nouvelle loi fédérale d'aide au cinéma ainsi que le lancement de la télévision. Une génération de cinéastes nés autour de 1930 saisit donc l'opportunité de faire des films. Michel Soutter réalise son premier long métrage, *La Lune avec les dents*, qui marque «l'irruption inattendue sur la scène helvétique, d'un cinéma romand de fiction fondé sur une dramaturgie moderne»<sup>1</sup>. De nombreux collectifs sont créés dans toute la Suisse. En 1966, ce sont quatre jeunes réalisateurs romands, Claude Champion, Francis Reusser, Jacques Sandoz et Yves Yersin, impressionnés par la Nouvelle vague, qui créent l'unité de production Milos-Films. Ils réalisent chacun un court métrage qui, mis bout à bout, constituent le long métrage *Quatre d'entre elles*.

C'est la création en 1968 du Groupe 5, composé d'Alain Tanner, Claude Goretta, Michel Soutter, Jean-Jacques Lagrange et Jean-Louis Roy, qui marque l'essor du dit Nouveau cinéma suisse. Grâce à une alliance avec la Télévision Suisse Romande, ces réalisateurs obtiennent les financements pour réaliser leurs films en bénéficiant d'une grande liberté artistique. En 1969, *Charles mort ou vif* d'Alain Tanner est réalisé dans ce contexte et symbolise véritablement les choix cinématographiques de ce nouveau cinéma: une écriture fine et discrète, un refus du conformisme, des personnages en marge de la société et une représentation de la Suisse éloignée des vieux clichés. *Black Out* de Jean-Louis Roy (1970) et *L'Invitation* de Claude Goretta (1973), qui reçoit le Prix spécial du Jury au festival de Cannes, témoignent aussi de l'originalité et de l'intelligence de ce nouveau cinéma. Seul Jean-Jacques Lagrange ne réalisera pas de films au sein du Groupe 5, en raison d'un problème de santé et

sera remplacé en 1971 par Yves Yersin. Ce dernier, qui avait réalisé la quatrième partie de *Quatre d'entre elles*, est une figure importante du cinéma helvétique. En 1978, il réalise *Les Petites fugues*, une grande réussite artistique et un succès commercial.

De l'autre côté de la Sarine, une certaine contestation de la société voit le jour dès le début des années 1960, par le biais du documentaire ou du film expérimental. Dès 1964, une série de documentaires est réalisée portant un regard critique sur le pays. *La Suisse s'interroge* d'Henry Brandt, – ensemble de cinq courts métrages projetés à l'exposition nationale de 1964 à Lausanne –, entremêle des images gaies, chargées de stéréotypes sur le pays, à des images choquantes et provocantes sur des problématiques aussi diverses que la condition des travailleurs étrangers, la pollution, le problème du logement ou l'aménagement du territoire. *Siamo italiani* du Zurichois Alexandre J. Seiler dénonce également les conditions de vie des saisonniers italiens. Le personnage du travailleur immigré est une figure récurrente dans l'esprit des cinéastes helvétiques. Richard Dindo, Fredi M. Murer, Kurt Gloor et Markus Imhoof sont quelques artistes parmi les nombreux réalisateurs de documentaires actifs de 1970 à 1980.

Les Suisses allemands réalisent aussi d'étonnantes fictions. Il faut noter les œuvres de Daniel Schmidt, sans doute l'un des plus brillants réalisateurs de langue allemande. Son film *La Paloma* (1974), aux décors baroques et surchargés, laisse penser à une certaine influence du Nouveau cinéma allemand. À partir de 1970, certains réalisateurs de documentaires décident de passer à la fiction. C'est le cas de Kurt Gloor, qui après quelques documentaires de qualité, réalise *Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner* (*La Soudaine solitude de Konrad Steiner*), une œuvre touchante sur le destin d'un cordonnier veuf. Personnalité assez proche de Kurt Gloor, Markus Imhoof passe également à la fiction. Il rencontre en 1980 un accueil chaleureux avec *Das Boot ist voll* (*La Barque est pleine*), qui évoque l'attitude de la Suisse face à l'accueil de la population juive pendant la seconde guerre mondiale.

Les années 1980, légèrement moins effervescentes quant à la création cinématographique, gardent cependant un certain tonus. Jean-Luc Godard, après avoir passé plusieurs années à Paris, rentre en Suisse à la suite de sa rencontre avec Anne-Marie Miéville, qui devient sa collaboratrice et son interlocutrice privilégiée. En 1979, il réalise *Sauve qui peut (la vie)*, qu'il considère comme un «premier film», le signe d'un renouveau éthique et esthétique. Pendant ces mêmes années, des réalisateurs déjà remarqués poursuivent sur leur lancée, comme Francis Reusser, auteur d'un succès commercial sans précédent dans l'histoire du cinéma suisse: *Derbornence* (1984). Inspirée de son roman éponyme de Charles-Ferdinand Ramuz, ce long métrage met en scène le destin de personnages vivant dans un petit village valaisan, qu'une avalanche de pierres vient bouleverser. Cette œuvre illustre la prééminence de la thématique des montagnes dans le cinéma suisse. De son côté, Alain Tanner poursuit son œuvre. En 1983, il réalise *Dans la ville blanche*, portrait d'un mécanicien travaillant dans la marine, qui décide de s'arrêter à Lisbonne et de prendre le temps de laisser les choses venir à lui.

Fredi M. Murer, quant à lui, réalise en 1985 *Höhenfeuer* (*L'Âme sœur*), très remarqué à sa sortie, et gagne le Grand prix au festival de Locarno. Il est considéré par Freddy Buache comme «l'un des films les plus remarquables du septième art suisse de langue allemande depuis *Roméo et Juliette au village*».

1 Freddy Buache, *Le cinéma suisse, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1974, p 24



Höhenfeuer (L'Âme sœur)  
23 MARS

## «Cassant comme une branche pleine de fruits et de maux...»

Un Monsieur, venu de Freiburg et passionné par le cinéma, me demande quelques lignes à propos du Groupe 5. Il est difficile de revenir en arrière et de se plonger avec un certain sérieux dans les années de jeunesse où le sérieux c'était justement la désinvolture et l'inspiration du moment. Mais allons-y, puisqu'il le faut, puisque j'ai promis! Chacun raconte l'histoire à sa manière, voici donc la mienne, la vraie.

À cette époque, je parle de 1965 à 1968, j'avais tourné mes premiers films, *La Lune avec les dents*, *Haschich*, *La Pomme*, avec une technologie ultra-légère et des productions extrêmement modestes. Chaque film avait coûté environ 30'000 francs suisses, frais que je partageais très équitablement avec Anita Oser, une femme de cœur et amie des artistes. Une discrète prime fédérale me permit, à chaque fois, de faire le «gonflage» de 16 à 35 mm. Ces trois films ne firent pas l'unanimité, loin de là. Au Festival de Locarno, *La Lune avec les dents* fut chahutée avec violence. Freddy Buache, sa femme Madeleine et Glauber Rocha m'entourèrent. Ils furent les seuls. J'étais K.O. debout. Je n'oublierai jamais ces trois amis en cinéma, ni le sentiment douloureux d'avoir été rejeté. Encore aujourd'hui les invitations à des festivals font resurgir en moi, avec force, ce sentiment. Alors j'invente toutes sortes d'excuses pour ne pas y assister. Fermons la parenthèse. L'année suivante, *Haschich* fut accueilli par un silence glacial. Par bonheur, Michel Cournot était là. Il sut trouver pour ce film, pour *La Pomme* et pour les autres qui suivirent, des mots d'une grande bonté ou parfois d'une amicale sévérité. Ces mots, je les relis encore aujourd'hui quand il s'agit, certains jours, de trouver des forces pour continuer ce bizarre métier.

Donc, je fis trois films jusqu'en 1968. Le cercle des intéressés s'élargissait un peu, mais si peu. Le public et les distributeurs ironisaient sur ce cinéma d'amateur. Je n'arrivais pas à trouver de bonnes raisons d'avoir confiance en moi. Je repensais au Bureau de tabac de

Pessoa: «Non, je ne crois pas en moi. Dans tous les asiles, il existe des gens rendus fous par de telles certitudes...» Pour donner un sens à mes expériences de tournage, je sentais le besoin de transformer mes expériences personnelles en expériences collectives. J'étais sûr que mes méthodes artisanales pourraient être utiles à d'autres, mais, pour cela, il me fallait trouver une idée de production. Je pensais surtout à mes amis Tanner et Goretta dont le travail de pionniers méritait d'aboutir à des films de fiction pour le cinéma.

Mon idée de production fut simple. Il s'agissait de demander à la Télévision Suisse Romande d'accepter, après lecture du scénario, le principe d'une coproduction avec un groupe de réalisateurs, pour un montant de 50 à 60'000 frs. Cette somme était celle dont j'avais eu besoin pour faire mes trois premiers films (30'000 frs de frais de tournage, plus 20'000 frs de «gonflage»). Avec cette somme, en fait, un préachat, nous pouvions «monter» la production du film. Cet accord était économiquement favorable à la télévision: elle achetait un film qui lui revenait moins cher que les «dramatiques» qu'elle produisait à l'époque. En plus, elle n'avait pas la responsabilité de la production. Elle attendait la livraison. Pour le réalisateur, ce préachat lui garantissait la couverture des frais de tournage. Le solde du coût du film lui incombeait, mais il pouvait espérer une modeste prime fédérale pour éponger les dépassements de budget. Le réalisateur restait libre d'exploiter pendant deux ans son film. Ensuite la télévision pouvait en disposer pour ses programmes. Il s'agissait aussi d'assurer au réalisateur une continuité dans son travail d'auteur et de viser, pour bénéfice, comme l'a écrit Freddy Buache, la qualité du film plutôt que l'intérêt financier. Monsieur René Schenker, directeur de la télévision et ancien violoniste, était l'homme qui pouvait le mieux comprendre nos envies de création.

Il signa l'accord. Le Groupe 5 était né. Alain Tanner commença le tournage de *Charles mort ou vif*, Claude Goretta suivit avec *Le Fou*, Jean-Louis Roy réalisa *Black Out*. Jean-Jacques Lagrange eut la malchance de tomber, par deux fois, malade juste avant le début de



ses tournages. Yves Yersin le remplaça, mais ne se décida jamais à tourner, jugeant les conditions trop aléatoires. De mon côté, je mis en chantier *James ou pas* et *Les Arpenteurs*. En 1969, *Charles mort ou vif*, premier film Groupe 5, connut un vrai succès public. Le pari du Groupe 5 était gagné. Alain Tanner avait troué le mur de l'indifférence. Nous étions l'objet d'une curiosité attentive. Ensuite, nos succès firent connaître ce nouveau cinéma suisse aussi bien ici, en Suisse, qu'à l'étranger. Et maintenant? Le Groupe 5 n'existe plus. Il a été l'impulsion. Aujourd'hui, chacun continue son travail en toute liberté. Yves Yersin a tourné *Les Petites fugues*, Jean-Louis Roy et Jean-Jacques Lagrange travaillent pour la télévision. Je continue d'avoir une grande amitié pour Alain Tanner et Claude Goretta. Il y a quelques semaines, je me promenais avec Alain sur les crêtes du Jura, au Creux-du-Van. Je lui demande:

– Tu regardes où quand tu te promènes?

– Je regarde au loin, plutôt l'horizon...

On voyait des étendues de pâturages et de forêts le long de la France jusqu'à Bâle. Je lui dis: – Moi, je regarde autour de moi. Plutôt les plantes, les arbres, les fleurs...

Alain suivait les grands mouvements du ciel, de l'histoire et des nuages. Je regardais les détails intimes, la botanique. Ainsi allaient nos vies, son cinéma et le mien.

Il fait chaud, Monsieur de Freiburg, c'est l'été. Je pose mon stylo comme d'autres posent leurs outils. L'année a été difficile pour le cinéma et je mérite comme les autres un peu de repos. Je suis dans le Midi. Je roule dans un chemin creux de terre ocre et sous un toit de chênes verts. Je vais voir, en voisin, mon ami Jean-Louis Trintignant. Je ne lui ai pas téléphoné pour l'avertir de ma visite. Quand j'arrive devant sa maison, je trouve sa porte close. Une voisine me dit qu'il est parti depuis une semaine. Je suis presque heureux de son absence, elle me laisse libre d'imaginer sa vie ici, de deviner ce qui le relie à ce pays et le retient le plus souvent possible loin de Paris et du cinéma. Je crois comprendre, ô mon cher ami, toi qui lis si bien les poèmes et sais rester sur le bord du texte pour lui souffler la vie:

«Je suis né comme le rocher, avec mes blessures. Sans guérir de ma jeunesse superstitieuse, à bout de fermeté limpide, j'entrai dans l'âge cassant.»

... «Cassant comme une branche pleine de fruits et de fleurs...» a rajouté sur mon livre, le poète René Char, cet autre homme du Sud, parti pour les garrigues du ciel, cette année, et qui repose tout près d'ici.

Michel Soutter  
Saussines, août 1988

Tiré de: *Cinéma suisse: nouvelles approches...*, publié sous la dir. de M. Tortajada et F. Albera, Lausanne, Payot, 2000, p. 199-201

# Entretien avec Claude Goretta

Leïla Amacker, Christophe Chazalon, Nathalie Gregoletto, Sarah Maes, Sandra Rizzello

## Quels sont vos souvenirs de la fondation du Ciné-Club?

En tant qu'étudiants, nous avions droit à deux francs pour les divertissements, mais les gens les utilisaient essentiellement pour aller skier. Ceux qui avaient la possibilité d'avoir une voiture et un bel équipement allaient apprendre à skier aux jeunes filles du «Swiss College». Je me suis dit qu'il manquait dans tout ça un domaine intellectuel et artistique. J'ai donc proposé un ciné-club. Ça a bouleversé un peu les choses. Je suis allé voir Freddy Buache pour savoir comment ça fonctionnait. J'ai aussi rencontré Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, qui nous a ensuite envoyé du matériel par l'intermédiaire de Freddy Buache.

Entre temps, dans les couloirs de l'Université, un gars avec une moustache m'a interpellé en me disant «moi aussi, je m'intéresse au cinéma!» C'était Alain Tanner. Il a fallu tout organiser: acheter un appareil, trouver quelqu'un qui soit capable de l'utiliser... Nous avons finalement embauché le concierge. Pour la première séance, nous avons projeté *L'Homme d'Aran* de Robert J. Flaherty, qui était un de mes modèles. Je pensais qu'il y aurait une vingtaine de personnes, pour qu'on puisse parler. Mais c'était plein à craquer. Les gens étaient assis sur les marches. Nous avons aussi projeté *Time in the Sun*, film de Sergueï M. Eisenstein, tourné au Mexique.

J'avais de vieux bouquins qui indiquaient la liste de films détenus par les différents distributeurs. Grâce à cet outil, j'ai trouvé des choses formidables, comme *Dies irae* (Jour de colère) de Carl Theodor Dreyer, *Yvan le terrible* et *Francesco, giullare di Dio* (Les onze Fioretti de François d'Assise) de Roberto Rossellini. Nous avons également invité des réalisateurs, comme Georges Rouquier, pour qui j'avais une grande admiration. Pour ma part, j'étais surtout intéressé par le documentaire, qui est une ouverture sur le monde et qui me per-

mettait de comparer la réalité filmée avec la réalité écrite. En effet, je n'ai pas toujours fait une totale confiance aux mots, aux verbes.

## Quels sont vos souvenirs concernant le Groupe 5?

Un jour, Alain m'a parlé d'un gars très talentueux qui chantait à Paris, où il a passé un certain temps, alors que j'étais revenu directement à Genève, parce que Malou, ma première femme, attendait Valérie et que je n'avais pas assez d'argent pour nourrir une famille. Ce chanteur, c'était Michel Soutter. Il est devenu mon assistant lorsque je suis entré à la télévision. J'y suis entré grâce à un camarade d'études, Jean-Jacques Lagrange. Nous voulions tous passer au cinéma un jour, mais c'est Michel Soutter qui nous a précédé, par ignorance de la difficulté de trouver de l'argent, peut-être! Il avait fait des films avec quatre sous qu'il estimait être des films de cinéma. Et puis, il y avait à la télévision un jeune garçon qui avait des doigts de fées, qui n'avait jamais appris le montage, mais qui travaillait admirablement bien. Il m'a monté un court-métrage et je me suis dit: «ce gars va faire des films formidables». C'était Jean-Louis Roy. Tout cela est un assemblage d'amitiés et de connaissances.

J'ai réalisé un premier film, *Le Fou*. Alain Tanner a réalisé *Charles mort ou vif*, avec François Simon. C'est un beau film, totalement réussi, qui a intéressé les gens. Il a ensuite réalisé *La Salamandre*, que j'aime beaucoup, tandis que j'ai fait *L'Invitation*. Il n'y avait pas véritablement une unité de style. Pour ma part, j'exprimais ce que j'avais envie d'exprimer par l'image et le contrepoint avec le dialogue, quelques fois l'image étant à contrario avec le dialogue. Michel et Alain, quant à eux, prenaient une distance. Il y avait deux catégories de films: la poésie et le discours. Pour le discours, Alain n'a jamais doublé un film. Donc, quand vous traversez la ville, en faisant dire un texte important à votre comédien, il faut qu'on l'entende. Cela donnait une musique assez particulière, à la limite de la monotonie, mais c'était quand même une musique, et ce qui était dit était d'un intérêt suffisant pour qu'on soit content de l'ensemble.

Voilà l'origine de ce mouvement qui a étonné les Français, parce qu'ils ne reconnaissaient pas les acteurs. *L'Invitation*, par exemple, c'est cinq acteurs suisses, cinq acteurs français. Il est impossible de savoir qui est français et qui est suisse.

Un des plus beaux films suisses, selon moi, c'est *Les Arpenteurs* de Soutter. C'est un humour très particulier, un ton qui se rapproche de certains écrivains anglais. Il y a eu aussi un mouvement en Angleterre, les Angry Young Men qui ont fait un grand travail pour faire autre chose que des films à la gloire de la Royal Army et de la Royal Navy... il y a même eu des ouvriers qui ont écrit des pièces de théâtre, comme Archibald Belaney. C'était très différent de la France. En effet, la Nouvelle vague a surtout produit des films bourgeois, à l'exception des *Quatre cent Coups* de François Truffaut. Le groupe actif aujourd'hui en d'Angleterre, c'est Ken Loach, Mike Leigh. Ce sont les héritiers de Lindsay Anderson, Tony Richardson et Karel Reisz, tous très préoccupés par le social.

Nous avions tous cette passion qui nous dérangeait et qui nous rongait. Elle a fini par trouver une voie, grâce à la télévision. Il ne faut pas toujours cracher sur la télévision, sans elle, nous n'aurions pas fait de films. Ils nous donnaient un petit pécule, cinquante ou bien septante mille francs. Alain l'a fait avec cet argent-là; moi, je l'ai fait avec vingt mille francs de plus que j'ai trouvé chez des industriels. Jean-Louis a fait un film très intéressant sur des personnes âgées qui s'enferment et qui stockent du matériel parce qu'elles sont persuadées que la guerre est proche. *Black Out* est un film qu'on pourrait ressortir maintenant et qui marcherait très bien. Celui qui a percé très vite en France, c'est Alain avec *Charles mort ou vif*. Moi, j'étais connu en France parce qu'ils passaient mes films de télévision. *L'Invitation*, primé à Cannes, n'a fait que 75'000 entrées, car mes producteurs, Yves Peyrot et Yves Gasser, n'avaient pas d'argent pour faire de la pub en France.

Le Groupe 5, c'est une réaction contre les films «cartes postales». Même s'il n'y a aucune raison de ne pas montrer des belles choses dans un film qui dénonce, nos

films étaient plus politisés qu'auparavant. Je ne veux pas dire que je cassais les vitres, mais je disais des choses qui pouvaient gêner. *La Mort de Mario Ricci*, que je n'ai pas réalisé dans le cadre du Groupe 5, mais qui a le même esprit, est un film contre la xénophobie helvétique. Un jour, alors que j'étais dans une auberge vaudoise, un Espagnol est entré; si j'avais pu capter cette scène... Ils disaient tous «Ah! l'Espagnol... Ah! l'Espagnol...» C'était comme des gentilles, mais avec un ton de mépris, une sorte de mépris souriant. Et je me suis dit: «Il faut pointer ça!» Le personnage de Fontana a été inspiré par mon frère qui marchait avec une canne à cette époque. J'ai écrit le texte avec George Haldas et depuis toujours, je voulais travailler avec Gian Maria Volontè que je trouvais être un grand comédien. Pour développer le personnage d'Henri Kremmer, joué par Heinz Bennent, j'ai rencontré cet écrivain qui a consacré toute sa vie à parler de la faim en Afrique: René Dumont. Je suis allé le voir à Paris et je lui ai demandé: «Comment faites-vous pour ne pas être déprimé?» Il a tourné la page d'un de ses livres, il y avait une photo de ma femme. Il m'a répliqué: «C'est elle qui me donne le courage!» C'était beau. Malheureusement, ce film est passé complètement inaperçu en Suisse, parce que je pense qu'il était en avance. Quelqu'un qui a beaucoup aimé le film, c'est l'écrivain américain William Styron, qui a dit: «Ce film... On était surpris par ce qui intervenait!» C'est un film empli de moments très forts. Quand Volontè rate et qu'il se soûle la gueule, c'est touchant! Et puis les histoires d'amour... Je voulais tout montrer, la vie dans tout ce qu'elle représente.

### **Quels étaient vos rapports avec les cinéastes d'outre-Sarine? Comment les perceviez-vous depuis Genève?**

Je trouve que ce sont des cinéastes remarquables en ce qui concerne le cinéma documentaire. J'en ai vu quelques-uns et ils sont formidables. Celui qui dominait un peu, c'était Fredi M. Murer. Il a fait des films absolument superbes, comme *L'Âme sœur*. C'était des films qui provoquaient une gêne, qui développaient chez le spectateur un sentiment de solidarité avec les personnages,

très bouleversant. Pour *Vitus*, j'ai senti une volonté d'atteindre un plus grand public. C'était un peu trop consensuel. Mais il reste un grand cinéaste.

### **Pensez-vous qu'il reste des influences du Groupe 5 dans le cinéma suisse d'aujourd'hui?**

C'est difficile à dire. La situation est tellement différente aujourd'hui. À l'époque, nous n'étions pas heureux de la société comme elle se présentait après la guerre. Nous étions nourris de la guerre, de l'horreur, de l'holocauste. Aujourd'hui, la situation est bien différente. Il existe néanmoins des choses magnifiques, surtout dans les documentaires. Il est vrai qu'il est plus difficile de trouver son rythme pour la fiction. Les Suisses sont plus talentueux dans le documentaire, respectant le rythme de la vie, que dans la fiction. Prenez l'exemple de Jacqueline Veuve, qui est, elle aussi, beaucoup plus à l'aise dans le documentaire que dans la fiction. Moi-même, j'ai commencé par le documentaire, puis je me suis dit: «Le documentaire est limitatif. Je suis obligé de couper telle chose parce que je n'ai pas assez le temps d'expliquer et la personne qui vient de formuler cet avis risque d'être mal comprise et détestée.»

J'ai vu aussi le film de Jean-Stéphane Bron, qui est un cinéaste intelligent, mais c'est un film complètement positif, qui n'a pas de grief à exprimer. De plus, je ne pense pas qu'il ait besoin d'autant d'argent. Prendre beaucoup d'argent pour faire un film, c'est se faire prendre dans une trappe. Quand on fait un film avec dix mille francs, s'il ne marche pas, on perd dix mille francs. Quand on fait un film avec des centaines de milliers de francs, il faut tenter de récupérer son argent.

Je crois aussi que les jeunes ont une impression de lenteur dans notre cinéma. Mais cette lenteur est nourrie par des idées poétiques. La poésie est très importante pour moi. Un bon film est un film où il y a des parcelles de poésie, où, tout à coup, le spectateur est transporté ailleurs. C'est pour cela que je travaille aussi beaucoup le son. J'ai d'ailleurs fait un film très musical, mais où il y avait très peu de musique. Tout était dans les sons. Un

gars qui enfilait une veste, il y avait tout le froissement de la veste. Et puis un froissement, ce n'est pas simplement «fffff...», il y a toutes sortes de sons dans un froissement! Mais j'aurais dû découvrir ça il y a quarante ans... Pour ma part, je ne trouve pas que les films du Groupe 5 soient lents. *Le Jour des noces* n'est pas un film lent. Je ne peux pas dire que *L'Invitation* soit un film lent non plus. Il y a toujours un événement dérangeant qui arrive. Il parle d'une petite bourgeoisie exploitée. Lors d'un week-end dans la maison d'un collègue, les personnages découvrent une splendide demeure. Cela déclenche chez eux des réactions positives, mais surtout négatives, comme de la jalousie. C'est un film d'un optimisme définitif. L'optimisme est dans cette jeune fille qui règle son compte avec son patron et qui est virée, et remplacée par quelqu'un d'autre, mais il y a une drôlerie. C'est un film qui n'est pas contre les gens, mais contre le système. C'est peut-être ça qui différencie les choses.

Alain n'a jamais traité des gens antipathiques. Il exprime sa vision du monde, ce qui le gêne, les malaises que l'homme peut ressentir face à certaines choses. Mais ce n'est jamais négatif contre l'individu, il me semble. Michel, c'est complètement autre chose. Son travail est très proche de certains écrivains anglais. Le texte est poétique et il est choisi par rapport à des acteurs qui font éclater ce texte. Et puis il a des idées complètement farfelues, comme lorsqu'il est dans *Les Arpenteurs*, Jean-Luc Bideau prend Arsen Godel sur les épaules, pour que Godel ne salisse pas ses chaussures. Ou quand une femme caresse son manteau de fourrure et qu'il réplique: «J'entends un cheval qui passe.» Ce sont les découvertes du langage qui font la qualité poétique et puis, le côté absurde des situations qui font la qualité de... Michel Soutter! Alain Tanner et Michel Soutter sont des scénaristes qui maîtrisent admirablement la langue, même si ce sont deux langues différentes.

Genève, le 25 octobre 2008



Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner (La soudaine solitude de Konrad Steiner)

16 FÉVRIER

## LUNDI 19 JANVIER

### Charles mort ou vif

Suisse, 1969, 93', NB, 35 mm **R** Alain Tanner  
**INT** François Simon, Marcel Robert, Marie-Claire Dufour, André Schmidt, Maya Simon

#### Léopard d'or au festival de Locarno, 1969

Charles Dé, industriel quinquagénaire, fait le bilan de sa vie. Sa réussite lui paraît dérisoire. Il s'aperçoit qu'il n'a pris ni le temps de vivre ni celui de s'épanouir. Il décide alors de tout quitter pour aller se loger dans un hôtel. Il rencontre Paul et Adeline, avec qui il partage une vie de bohème. Ce film lancera le Groupe 5.

## LUNDI 2 MARS

### Das Boot ist voll (La Barque est pleine)

Suisse, 1981, 100', 35 mm **R** Markus Imhoof  
**INT** Tina Engel, Hans Diehl, Martin Walz, Curt Bois, Ilse Bahrs, Renate Steiger, Mathias Gnädinger, Michael Gempart

#### Prix OCIC, Prix CIDADAL et Ours d'argent au festival de Berlin, 1981

En 1942, sept juifs venant de divers coins d'Europe trouvent refuge dans une petite commune suisse. Aidés par quelques villageois, ils tentent de remplir les conditions rigoureuses d'obtention du droit d'asile. À travers ce film, Markus Imhoof dénonce un triste épisode de l'histoire suisse.

## LUNDI 26 JANVIER

### La Lune avec les dents

Suisse, 1967, 78', NB, 35 mm **R** Michel Soutter  
**INT** Michel Fidanza, Noëlle Frémont, William Wissmer

Ce long métrage genevois, précurseur des films du Groupe 5, relate le refus de la jeunesse de marcher sur les traces préfabriquées par leurs aînés au sortir de la guerre. Les protagonistes rejettent ici une société sans fantaisie, sans possibilité de s'exprimer, ni d'être soi-même, et ce, à la ville comme qu'à la campagne.

## LUNDI 9 MARS

### Sauve qui peut (la vie)

Suisse-France, 1980, 101', 35 mm **R** Jean-Luc Godard **INT** Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Roland Amstutz, Cécile Tanner

#### César du meilleur second rôle féminin pour Nathalie Baye, 1981

Denise Rimbaud quitte son emploi à la télévision pour aller travailler dans une ferme de montagne. Elle a besoin de changer de cadre de vie, mais elle ne s'imagine pas à quel point ce changement sera violent. Sur fond de paysages suisses, ce film se veut une réflexion sur la vie, le sexe, tout autant que sur le cinéma. Il marque un tournant majeur dans la filmographie de Jean-Luc Godard.

## LUNDI 2 FÉVRIER

### Black Out

Suisse, 1970, 92', 35 mm **R** Jean-Louis Roy  
**INT** Lucie Avenay, Marcel Merminod, Marcel Imhoff

À leur retraite, Émile et Élise Blummer achètent une maison en banlieue. Ils vivent dans la crainte de l'avenir et ne cessent de penser à leur fils unique, mort jeune. Un jour, Élise découvre que le pays possède d'énormes réserves de nourriture en prévision d'une hypothétique guerre. Prise de panique, elle achète des aliments qu'elle refuse d'utiliser... En présence du réalisateur.

## LUNDI 16 MARS

### Carte blanche à Freddy Buache en sa présence

Freddy Buache est une figure incontournable du cinéma en Suisse. Fondateur de la Cinémathèque suisse en 1950, qu'il dirige jusqu'en 1996, il est également codirecteur du festival international du film de Locarno de 1967 à 1970. Le Ciné-Club Universitaire lui donne carte blanche pour cette soirée. Les projections seront suivies d'une discussion sur le Nouveau cinéma suisse. À ne pas manquer!

**LUNDI 9 FÉVRIER**

**L'Invitation**

Suisse, 1973, 100', 35 mm **R** Claude Goretta  
**INT** Jean-Luc Bideau, François Simon,  
Jean Champion, Corinne Coderey, Michel Robin,  
Cécile Vassort, Rosine Rochette, Neige Dolsky,  
Pierre Collet

**Prix du jury au festival de Cannes, 1973**

Après un congé de plusieurs mois, à la suite du décès de sa mère, un modeste employé de bureau invite ses collègues à une fête. À la stupeur de chacun, son domicile s'avère être une véritable maison de maître. Cela va engendrer toute une série de comportements bien souvent maladroits. Sous des dehors bon enfant, ce film est une critique acerbe de la société suisse des années 1970.

**LUNDI 23 MARS**

**Höhenfeuer  
(L'Âme sœur)**

Suisse, 1985, 120', 35 mm **R** Fredi M. Murer  
**INT** Thomas Nock, Johanna Lieber,  
Dorothea Moritz, Rolf Illig

**Léopard d'or et prix du jury œcuménique au festival de Locarno, 1985**

Belli et son frère sourd de naissance, vivent avec leurs parents dans une ferme isolée dans les montagnes. Occupés aux travaux saisonniers, la famille communie peu.

Dans ce décor oppressant, où règne le silence, va prendre racine une histoire d'amour sans limites...

**LUNDI 16 FÉVRIER**

**Die plötzliche Einsamkeit  
des Konrad Steiner  
(La Soudaine solitude  
de Konrad Steiner)**

Suisse, 1976, 96', 35 mm **R** Kurt Gloor  
**INT** Sigfrid Steiner, Silvia Jost, Ettore Cella, Alfred Rasser, Emil Steinberger, Mathias Gnädinger

**Prix OCIC et Interfilm Award – Otto Dibelius Film Award au festival de Berlin, 1976**

Devenu veuf, le vieux cordonnier Konrad Steiner doit affronter la dure réalité du monde qui l'entoure. Confronté à une expulsion inévitable, puis à l'internement dans une maison de retraite, il ne lui reste que sa volonté pour survivre dans une Suisse alors en pleine mutation.

**LUNDI 30 MARS**

**Derborence**

Suisse-France, 1985, 103', 35 mm  
**R** François Reusser **INT** Isabel Otero, Jacques Penot, Maria Machado, Jean-Marc Bory, Bruno Cremer

**César du meilleur film francophone, 1986**

Antoine, tout jeune marié, est parti à l'alpage en compagnie du vieux Séraphin. Un brutal et terrible éboulement emporte hommes et bêtes. Thérèse, qui attend un enfant d'Antoine, est désespérée de cette mort inattendue. Pourtant, deux mois plus tard, Antoine réapparaît, porteur d'un terrible secret. Adaptation de l'œuvre éponyme de Ramuz.

**LUNDI 23 FÉVRIER**

**Les Petites fugues**

Suisse, 1979, 140', 35 mm **R** Yves Yersin  
**INT** Michel Robin, Fabienne Barraud,  
Fred Personne, Dore de Rosa, Mista Prêchac,  
Laurent Sandoz

**Prix du jury œcuménique et Léopard de Bronze pour l'acteur Michel Robin au festival de Locarno, 1979**

Dans une ferme suisse où règne une hiérarchie patriarcale, le temps semble s'être arrêté. Fidèle au poste depuis plus de trente ans, Pipe, le garçon de ferme, décide de s'acheter un vélomoteur avec sa rente vieillesse. Cette décision ne fait pas l'unanimité. Se prépare alors un bouleversement silencieux, de plus en plus violent, qui remettra en question les rapports de force entre les protagonistes.

**LUNDI 6 AVRIL**

**Dans la ville blanche**

Suisse, 1983, 107', 35 mm **R** Alain Tanner  
**INT** Bruno Ganz, Teresa Madruga, Julia Vonderlinn, José Carvalho

**César du meilleur film francophone, 1984**

**Fotogramas de Plata du meilleur film étranger, 1984**

Un marin suisse déserte son poste lors d'une escale à Lisbonne. Il éprouve le besoin de s'y arrêter le temps de dormir, d'errer et de rêver. Fasciné par la ville et ses habitants, il se dérobe à l'idée du retour au pays.

## Entretien avec Jean-Louis Roy

Leïla Amacker, Christophe Chazalon, Nathalie Gregoletto, Sarah Maes, Sandra Rizzello

### Quels sont vos souvenirs du Ciné-Club Universitaire de Genève?

Mes souvenirs liés au Ciné-Club Universitaire sont, par la force des choses, très nombreux. Grâce à mes amis Jacques Rial et François Bardet, qui en étaient, avec Pierre Barde, sinon les fondateurs, tout au moins les animateurs, j'ai pu, à l'âge de mes 16 – 17 ans, voir des films extraordinaires que je n'avais jamais pu voir auparavant... et faire ainsi ma culture cinématographique. J'ai vu des films américains, des films français qui ne passaient plus dans les salles et qui m'ont permis de développer un nouveau regard sur le cinéma. J'étais déjà un grand cinéphile puisque j'avais organisé un petit cinéma pour les enfants de mon quartier. Je ne manquais aucune des séances du Ciné-Club et j'aimais beaucoup les présentations de Pierre Barde. Le Ciné-Club a été l'une de mes principales écoles de cinéma. Ce qui m'a formé comme cinéaste, c'est le cinéma. Ce ne sont pas les leçons. Je n'ai pas fait de hautes études cinématographiques. J'ai travaillé sur le terrain dès le début. Je suis passé par tous les stades. J'étais petit assistant, puis cameraman, monteur film, assistant réalisateur et enfin réalisateur. Donc, j'ai une connaissance du métier par la filière la plus pragmatique qui soit.

### Pensez-vous qu'il reste des influences du Groupe 5 dans le cinéma suisse d'aujourd'hui?

Je pense qu'il y a des influences, mais, vous le savez, il n'existe pas de véritable industrie du cinéma en Suisse. Le cinéma suisse, et romand en particulier, est considérablement orienté par les moyens dont il dispose. Il y a un certain nombre de paramètres qui étaient les nôtres, je pense surtout à des paramètres de production. À l'époque du Groupe 5, nous tournions avec des moyens qui feraient sourire aujourd'hui. C'était la télévision qui rendait possible l'existence de nos films par un apport

financier réel. Nous investissions ce que nous avions, notre talent, si on en avait un peu, notre travail, nos peines et souvent nos joies, car c'était quand même fantastique de tourner des films. Nous ne pouvions pas tourner en 35 mm, car c'était trop cher. On tournait donc en 16 et on gonflait le film après en 35. Tous les films qui ont été fait dans le cadre du Groupe 5 ont eu une distribution en salles, et *Black Out*, le film que vous allez montrer, n'échappe pas à cette règle, si ce n'est que moi, je l'ai tourné en couleur, alors qu'à l'époque, dans le cadre du Groupe 5, ils tournaient plutôt en noir et blanc.

Le principal avantage du Groupe 5 est que nous avions carte blanche. À partir du moment où le scénario ou même le synopsis étaient montrés et que la télévision était acquise à l'idée du film, nous étions libres. On avait le chèque et puis on tournait. Quelques mois plus tard, nous montrions le film en projection privée, en copie zéro. C'était René Schenker, le directeur de la Télévision Suisse Romande, qui décidait. C'était lui qui attribuait les budgets. Il a été le père du Groupe 5, car c'est lui qui a permis que la télévision s'embarque dans cette aventure et qui l'a soutenue magnifiquement de bout en bout.

Aujourd'hui, les moyens dont dispose le cinéma suisse romand sont plus importants et il faut s'en réjouir. La collaboration avec la télévision s'est considérablement accrue. Même si le Groupe 5 existait à l'époque, le budget que la télévision nous délivrait représente le tiers ou le dixième de ce qu'elle est prête à mettre aujourd'hui. Il y a des productions en plus grand nombre qu'avant et avec des conditions de production totalement différentes. La vidéo change aussi complètement la donne. Elle permet de faire des trucs intéressants. Néanmoins, la technique d'une petite caméra vidéo, et encore il faudrait en être sûr, ne supplante pas la technique d'une caméra 35 mm qui fait des images somptueuses. Aujourd'hui, il y a la haute-définition et beaucoup d'autres éléments... La personne qui veut tourner avec très peu de moyens, avec quelques personnes solides sur le plan du métier: un vrai cameraman, un preneur de son, une toute petite



équipe, il le peut grâce à la vidéo. Nous, on tournait avec une petite équipe, mais c'était sur le fil du rasoir. À l'époque du Groupe 5, nous avions des caméras films, et quand une bobine de 120 mètres arrivait au bout, il fallait en mettre une autre et chaque bobine coûtait cher. Il fallait la développer. Il fallait tirer des rushes... On souffrait des difficultés économiques, mais ça a donné aussi des films attachants qui ne seraient pas nés autrement... En fait, pour répondre à cette question, je pense que la vidéo permet maintenant à des gens qui n'auraient jamais pu accéder au cinéma, d'en faire et c'est formidable.

Néanmoins, je ne pense pas qu'un jeune cinéaste aujourd'hui, qui réalise un long métrage, quelques soient les conditions de production, puisse tourner complètement le dos à ce qui a été fait.

#### **Qu'est-ce qui liait, du point de vue de la thématique, les différents membres du Groupe 5?**

Les films du Groupe 5 étaient très différents les uns des autres. Je dirais que nous avions chacun notre propre musique. Il est très dangereux de faire des parallélismes. Claude Goretta, avec *L'Invitation*, et Tanner, avec *Charles mort ou vif*, ont réalisé des films qui ont ouvert le cinéma suisse romand à une diffusion plus large. Je crois d'ailleurs que c'est avec ce dernier film, qu'à l'étranger, on a commencé à s'intéresser sérieusement au Nouveau cinéma suisse romand.

Nous avions tous envie de parler de certaines réalités de la Suisse, et qui plus est, de la Suisse romande, même si les chemins empruntés pouvaient différer selon la personnalité et le tempérament des réalisateurs. Il est bien évident que *Charles mort ou vif* a un ton, un style qui n'est pas celui de *L'Invitation*. Mais ces deux films, par des biais différents, par des regards différents, par des sensibilités différentes, parlent de ce pays, tout comme *Black Out*. Pour moi, de par son sujet, ce film est une fable sur la Suisse frileuse, une fable un peu baroque, différente en cela des autres films, qui étaient plutôt réalistes.

#### **Quels étaient vos rapports avec les cinéastes d'outre-Sarine? Comment les perceviez-vous depuis Genève?**

Pour être franc, nous connaissions mal le travail de nos collègues suisses allemands, pour la simple raison que les films intéressants du Nouveau cinéma suisse alémanique n'étaient pratiquement jamais distribués en Suisse romande. Par contre, il y avait les Journées de Soleure qui nous permettaient de faire le point, une fois par année, sur les productions souvent intéressantes d'outre-Sarine. Je pense à quelqu'un comme Fredi M. Murer, dont j'ai vu des films à Soleure. Il y avait là-aussi une envie de faire autre chose, de quitter la pantalonnade qui était souvent l'apanage de la production suisse alémanique. Puis, il y a eu les films de Lissy. Il y a eu toute une série de choses qui ont émergées, et qui, à mon avis, émergeaient un peu de la même manière en Suisse romande. Mais, je crois que c'est plus l'époque et l'envie de faire un autre cinéma, un cinéma différent, qui les amenaient à faire les films qu'ils faisaient, plutôt qu'une connivence esthétique concertée:

«Dorénavant, il faut faire des films comme ça! Plus les faire comme ça!» Il n'y avait pas, à mon avis, de dictat.

#### **Comment percevez-vous le cinéma suisse actuel?**

Je vais être d'une grande franchise et vais sans doute vous surprendre: je connais mal le cinéma suisse actuel pour une raison. En ce moment je voyage beaucoup, notamment en Asie, et donc je vois peu de films suisses et le regrette.

Genève, le 30 octobre 2008.



Dans la ville blanche  
6 AVRIL

## **An Unofficial Statement: Vous vous êtes souvent décrit comme un cinéaste des lieux. Comment les choisissez-vous?**

Alain Tanner: (...) Je suis inspiré par le contemporain, le maintenant, ce que je lis dans les journaux, etc. J'ai absolument besoin de filmer un lieu très précis, pour être visuellement et émotionnellement maître des personnages. (...) Ce sont mille détails: la configuration d'un paysage, sa forme. Quand il s'agit d'un paysage, cela peut être une rue de la Jonction entre le dépôt des trams (TPG) et le Rhône. Cette rue me parle, alors que ce n'est pas un beau paysage!

## **Et Genève en tant que lieu pour filmer?**

Genève, je ne sais pas trop quoi dire sur Genève. C'est «infilable», à part un kilomètre carré: le bord du Rhône, la Jonction, Plainpalais. Là, il y avait de vrais gens et il y a toujours des traces d'une mémoire populaire. J'aime beaucoup la plaine de Plainpalais... Je me suis engueulé avec des architectes et des urbanistes qui disaient qu'il fallait faire quelque chose là. (...) On laisse! C'est un espace libre. On ne touche à rien!

## **Souvent, le plus grand problème des villes, ce sont les architectes...**

Oui, c'est vrai! L'idée ne m'est jamais venue de tourner dans la Rade, je trouve ça atroce, c'est tellement touristique! Non plus sur la rive gauche: Champel, Malagnou... C'est atroce ces endroits, c'est impossible de tourner. Là-bas [il fait un geste vers l'ONU], il n'y a pas de vrais gens. Il n'y a que des fonctionnaires internationaux: la chose la plus terrifiante qui existe. Mon affinité pour certains endroits de cette ville reste quelque chose de complètement personnel, lié à ma vie, lié aussi un peu à la pensée politique, par exemple à l'époque où le parti communiste fut le premier parti. Carouge, la Jonction, Plainpalais, étaient les quartiers industriels avec des syndicats puissants. J'en connaissais des gens et j'ai beaucoup filmé à cette époque. J'ai fait plusieurs reportages de télévision sur la disparition de la vie ouvrière à Genève. Donc pour moi, c'est purement personnel. (...)

# À propos de la ville de Genève dans le cinéma d'Alain Tanner

## **Dans le premier Jonas, tous les noms des personnages correspondent à des villages du canton: Satigny, Vernier, Certoux, etc. Est-ce que le nom correspond à une position politique du personnage par rapport à son quartier?**

Non, non, non! Ça, c'était un gag! Parce que je ne veux jamais donner de noms à mes personnages. C'est pour ça qu'ils ont tous des prénoms qui commencent par M. Pour ainsi dire, ils sont tous des personnages plus emblématiques que psychologiquement construits. (...) La ville de Genève n'a joué aucun rôle. On a tourné ici parce que c'était plus simple et moins cher. Mais Genève ne joue aucun rôle, à part l'île Rousseau qu'on voit au début. Pour le reste, on ne voit jamais la ville. Elle n'existe pas. (...)

## **Vous avez quand même choisi pour certains films des lieux très chargés, comme la vieille ville et la cité de Meyrin dans *Le Retour d'Afrique*.**

C'est dans la thématique du film. C'était l'époque où on terminait de transformer la vieille ville de Genève qui était auparavant un quartier très populaire. (...) Dans *Le Retour d'Afrique*, la ville est un repoussoir. C'est la ville comme ennemie...

## **La ville comme protagoniste?**

Oui, comme protagoniste. La raison de «Genève comme repoussoir», c'est parce que j'ai vécu toute ma jeunesse là et que je n'étais pas heureux. C'était mon désir de fuite. Quelqu'un d'autre aurait pu trouver cette ville tout à fait charmante, je n'en sais rien... pourquoi pas? (...)

## **Mais vous êtes quand-même revenu faire des films ici?**

Quand j'ai filmé *Fourbi*, c'était en 1996, cela faisait vingt ans que je n'avais pas tourné à Genève. J'ai donc fait un peu la paix avec tout ça. (...)



Sauve qui peut (la vie)  
9 MARS

**Il y a certains éléments dans vos films: des utopies mourantes ou bien des personnages qui n'arrivent jamais à aboutir à quelque chose. Pourrait-on dire que la ville est propice à ces échecs?**

Oui, mais ce n'était pas très différent ailleurs. C'était plus fort ailleurs, parce que ce sont de plus grands pays ou de plus grandes villes. Ce n'était pas vraiment lié à Genève, je ne crois pas. Du reste, tous les personnages sont, du point de vue sociologique, autre chose que purement genevois. Par contre, au début, si on prend les trois premiers films, les trois en noir et blanc: *Le Retour d'Afrique*, *Charles mort ou vif* et *La Salamandre*, il fallait les faire ici parce qu'il y avait un débat idéologique et polémique. Ce sont vraiment des propos à tenir dans le pays dont on est citoyen. Ces films ne pouvaient être tournés qu'ici. Après être parti, j'ai fait la paix avec tout ça. J'ai pu retourner ici, mais dans un certain périmètre, pas ailleurs. Enfin, je ne peux absolument pas en faire une théorie générale. Je peux simplement dire: «Voilà, je suis comme ça! Je suis né ici par hasard. Je suis parti et puis je suis revenu. Voilà mon territoire, mon territoire filmable c'est ça!»

Extrait de *Genève projetée, une conversation avec Alain Tanner*

Interview réalisée à Genève, le 17 mars 2003, par AUS (ESBA, Programme CCC)



1 Collectif créé dans le cadre du programme CCC, de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Genève.

## Entretien avec Freddy Buache

Leïla Amacker, Christophe Chazalon, Nathalie Gregoletto, Sarah Maes, Sandra Rizzello

### Quels sont vos souvenirs liés au Ciné-Club Universitaire de Genève?

C'est une vieille histoire, parce que le Ciné-Club est quasiment contemporain des débuts de la Cinémathèque suisse. Malgré les difficultés, il y avait l'idée, dans les années 1955-1960, que la Cinémathèque était un lieu où «on devait semer des idées pour avoir des films, comme les paysans plantaient du blé pour avoir des récoltes». Les étudiants de l'époque l'avaient bien compris. Le Ciné-Club, alors qu'il y avait déjà un Ciné-Club non universitaire à Lausanne, était composé de gens comme Pierre Barde, François Bardet, Alain Tanner, Claude Goretta et Jean-Louis Roy. Bardet, Roy et Rial avaient eu l'idée de faire des films et avaient créé, avec un groupe d'amis, une petite société qui s'appelait Les Films de l'Atalante (en référence au film *L'Atalante* auquel on pensait tous à l'époque, mais qui n'avait pas eu beaucoup de succès). Il a été complètement matraqué par les distributeurs, mais, pour nous, il y avait Michel Simon et puis c'était un film de Jean Vigo! Ce cinéma nous faisait rêver, beaucoup plus que les films américains contemporains. Et donc ce groupe d'amis a été très important. De leur côté, Alain Tanner et Claude Goretta commençaient à s'intéresser au cinéma à ce moment-là. Ils décidèrent alors de partir à Londres car il était impossible de faire quoi que ce soit en Suisse. Ils y ont un peu tout fait. Ils ont travaillé dans des bistros. Finalement, ils se sont mis d'accord avec le British Film Institute qui leur a donné de la pellicule. Ils ont tourné quelques petits films et sont revenus. Simultanément, il y a eu l'arrivée de la télévision. Je ne pourrais jamais dire assez de bien de son directeur de l'époque, parce qu'il avait très bien compris qu'il y avait quelque chose à faire pour les films de télévision, mais avec des gens nouveaux. C'est grâce à lui que s'est créé le Groupe 5. Il me semble, cependant, que les Suisses alé-

maniques sont partis un peu autrement et un peu plus tard. D'un autre côté, il faut peut-être aussi dire que le Groupe 5 était plus proche de la Nouvelle vague française que les Suisses allemands. Ceux-ci regardaient certainement encore des films allemands qui n'étaient pas ancrés dans l'esprit du cinéma «nouveau». Il me semble que votre programmation illustre l'idée que «l'on peut faire un cinéma ici, en parlant des choses d'ici». L'idée de parler du cinéma et de parler des choses d'ici par les moyens du cinéma était essentielle. De ce point de vue, *Charles mort ou vif* est tout à fait impeccable. Dans *La Lune avec les dents*, film très important du cinéma helvétique, le personnage est contre cette espèce de duvet tranquille qu'est la Suisse. À un moment donné, il va vers la fenêtre et dit: «J'ai de la peine à respirer, parce que je ne peux pas respirer quand je me dis qu'il y a des gens qui ne peuvent pas respirer.» Cette manière de regarder le pays allait très loin et je pense que tous les films de cette époque disaient cela.

### Pensez-vous qu'il reste des influences du Groupe 5 dans le cinéma suisse d'aujourd'hui?

Ce qui est intéressant dans tous ces films, c'est qu'ils sont assez différents du cinéma suisse d'aujourd'hui. On avait envie de dire des choses qui nous empêchaient de vivre correctement. Ce sont des films où, même s'il y a des scénaristes, ce sont des scénaristes très proches des réalisateurs, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. Je pense à *Home*, où Ursula Meier a un scénario, puis elle le met en scène. On était dans un monde juste après la fin de la guerre. On avait le sentiment qu'en Suisse on ne pouvait pas respirer correctement. Est-ce qu'on peut respirer correctement aujourd'hui? Ça, c'est une autre affaire! *Black Out* est un film extraordinaire de ce point de vue, puisque ce sont des gens qui ont peur que la guerre revienne. Ils vont se priver, alors que leur maison est pleine de nourriture. C'est un côté très suisse, extraordinairement suisse.

Aujourd'hui le cinéma a beaucoup changé, on est plus dans ce cinéma-là. Il y a des films partout, tout le monde fait des films... À mon avis, le succès était diffé-

rent. Je ne veux pas parler des films «populaires de qualité». Le succès, la qualité intérieure des films, n'est valable que dans la mesure où ils parlent des gens d'ici, de leur vie. Un grand succès est possible ailleurs si le succès est remporté auprès de la population dont on parle dans le film. Cela échappe un peu au cinéma suisse actuel. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, pour faire du cinéma, il fallait des moyens. Le moment où on a pu tourner en 16 mm, et éventuellement gonfler en 35 mm, a tout changé. Aujourd'hui cela paraît tout à fait normal, mais à l'époque ce n'était pas normal du tout! Et si on tournait en 16 mm, il fallait avoir du son, ce qui était du travail. Aujourd'hui n'importe qui peut faire des films facilement avec son téléphone portable, mais à l'époque, c'était un peu plus cher, plus compliqué. Le cinéma aujourd'hui n'est pas comparable au cinéma que vous allez montrer au Ciné-Club. Il fallait se battre comme des fous pour obtenir des moyens.

#### **Aujourd'hui encore, on entend des cinéastes se plaindre des difficultés qu'ils ont à tourner en Suisse.**

À mon avis, ce n'est pas compliqué. Tout le monde peut faire du cinéma aujourd'hui! Tout le monde peut avoir un porte-plume, comme tout le monde peut avoir une caméra. Le problème, à cette époque-là, c'était le financement. La télévision a été utile parce qu'au minimum, ils ont appris la technique. Ils sont tous passés par la télé avant d'essayer de faire leurs films. Ils avaient vraiment envie de s'exprimer à travers le cinéma. Aujourd'hui, on filme n'importe quoi. Bien entendu qu'il y a des qualités différentes, mais en général, à mon avis, c'est un autre cinéma. *Sauve qui peut (la vie)* est le grand film de cette série, c'est l'époque où Godard avait été à Grenoble, où il pensait qu'il fallait faire de la vidéo. Il a vu que ce n'était pas si simple de faire de la vidéo. Revenu en Suisse, il a dit: «J'ai fait *Sauve qui peut (la vie)*, c'est mon premier film!» C'était un film conçu d'une toute nouvelle manière. Cela n'avait plus de rapport avec ce qu'il avait fait auparavant. Je le trouve extraordinaire pour un tas de raisons et en particulier

pour le son, pour la temporalité, ses ralentis et ses arrêts.

#### **Quels étaient les rapports des cinéastes romands avec les cinéastes d'outre-Sarène? Comment les percevaient-ils depuis Genève?**

Je trouve que les deux hommes les plus importants dans le cinéma «nouveau» suisse allemand, sont Daniel Schmidt et Fredi M. Murer. Daniel est celui qui a repensé les problèmes du cinéma à travers sa propre inspiration. Il avait travaillé en Allemagne avec tout ce qu'il avait fait Rainer W. Fassbinder. Il voulait utiliser le feuilleton d'une autre manière, ce qu'il allait faire dans *La Paloma*, un film plus difficile. Il l'utilisera dans *Cette Nuit ou jamais*, film tourné dans l'hôtel de ses parents, sans argent avec un autre personnage dont on devrait parler: Renato Berta. Le film est un conte dans la mesure où, à un moment donné, les maîtres de la maison, un soir de l'année, mettent les serveurs à table et font le service. Ce sont les maîtres qui servent les serveurs et qui leur apportent à manger. Et puis, à la fin du repas, les choses retournent dans l'ordre. La maîtresse de maison retrouve sa place. Alors un des serveurs qui avait mangé à table s'avance devant elle et se met à genou parce qu'elle est la maîtresse de maison. À ce moment, tout un système social est dénoncé. Je ne veux pas dire que je fais du social, pas nécessairement. Mais à mon avis, ce qui sauve le cinéma d'aujourd'hui, c'est le social. Raconter des histoires d'amour, vous comprenez, simplement pour les raconter, ça n'a aucun intérêt. L'intérêt, c'est de les mettre en place, de les mettre dans un paysage, dans une situation qui est, qu'on le veuille ou non, politique. Toutes les bibliothèques du monde racontent ces histoires. Bien sûr, on peut encore raconter une histoire individuelle, d'amour... Mais encore, faut-il savoir le faire. Sinon, on ne fait que cela, que des films d'amour ou de violence et puis voilà, tout cela n'a pas d'intérêt.

### Comment voyez-vous l'avenir du cinéma suisse?

Il me semble que le cancer aujourd'hui, c'est la télévision. Les dvd, cela permet aux gens de voir des films muets ou rares. Je suis plutôt pour. Je pense cependant que dans les dix ans qui viennent, le cinéma va devenir virtuel. Les salles vont être en numérique. On peut craindre le pire: que cela soit directement envoyé par des grandes sociétés américaines sur les écrans de cinéma. On fera du spectacle. Je suis pour le cinéma «spectacle», mais il faut qu'il soit fondé sur quelque chose de différent que le pur spectacle et qu'il renvoie à quelque chose de la société. Vous pensez certainement que je dis toujours les mêmes choses parce que je regarde du cinéma politique, mais le cinéma c'est forcément politique. Le terme «politique» ne fait pas forcément référence à un parti politique. Par exemple, un type devant une montagne, c'est déjà politique. Pourquoi cette montagne? Pourquoi pas la mer? Il y a toujours des choses qui se passent, mais encore faut-il qu'on puisse les montrer. Les films de votre programme répondent tous à ce problème.

### Que répondez-vous à un-e jeune de 15 ans qui vous dit: «Je veux être cinéaste?»

Un jour, un homme m'a dit: «J'ai un petit-fils qui termine son gymnase et qui veut devenir cinéaste. Est-ce que je peux vous envoyer un petit bout de film qu'il a fait pour me dire s'il a du talent ou pas?» Je reçois beaucoup de films de ce genre, des gens qui font des diplômes notamment. Pour dire quoi? Ce petit film ressemblait à *Matrix* ou à un de ces films américains. Il y a un garçon qui regarde deux types se chahuter avec des épées de lumière. Cela ne suffit pas! Évidemment, on ne peut pas dire s'il a du talent. C'est très compliqué quand je vois ces films d'étudiants... c'est difficile de dire pourquoi et comment est le talent! Curieusement, c'est une question de sensibilité. On se dit: «Tiens, c'est curieux la position de la caméra... Là, peut-être, il y a du talent!» Tout le reste, c'est de la fabrication de film. On n'en voit pas très bien l'intérêt. Cependant, malgré la prolifération de ce genre de films, il y a encore des films

qui sont des films. Malheureusement, ce sont ceux qui n'ont pas de succès. À Cannes, le film de Philippe Garrel<sup>1</sup>, distribué par un Genevois, a été hué lors de sa projection. Ce sont des plans fixes et les gens ne supportent pas, les gens veulent quelque chose qui passe vite. Les gens ne supportent plus la lenteur, parce que la télévision leur a mis tellement de choses rapides... Il n'y a qu'à regarder le télé-journal, dans lequel on parle des banques qui ne vont pas bien, d'un petit enfant perdu dans un canal en France... Tout cela, ça a la même valeur. Et le monsieur est content d'avoir une belle cravate et d'avoir présenté le journal. Ça, c'est le cancer du monde d'aujourd'hui!

### Dans 25 ans, que seront devenus les ciné-clubs selon vous?

Je ne sais pas! Du cinéma muet? Je ne me rends pas bien compte de ce qui se fera dans le futur. Il va y avoir certainement des films avec une sensibilité collective qui va peut-être bouger. Si le cinéma doit disparaître, il y aura toujours Chaplin qui dominera la situation, car il est le Shakespeare du cinéma. Il dit tout ce qu'il faut dire et c'est en général assez drôle. Enfin, pas toujours... En fait, je ne sais pas ce que sera le Ciné-Club de 2090. Espérons que les gens liront encore Flaubert ou Stendhal!

Lausanne, le 20 octobre 2008.

- 1 Dont le court métrage *Nice time (Un peu de bon Temps ou Piccadilly la nuit)* qui reçoit le prix du documentaire expérimental à la Mostra de Venise en 1957
- 2 René Schenker. Voir l'interview de Jean-Louis Roy
- 3 *La Frontière de l'aube*, 2008





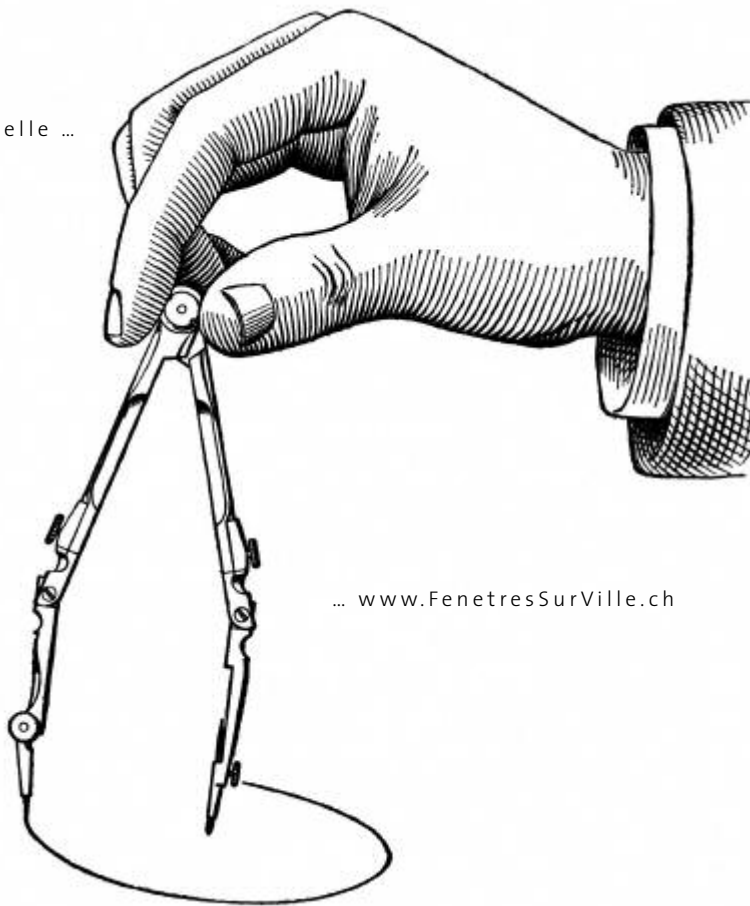
**Black Out**  
2 FÉVRIER

## Bibliographie

---

- Freddy Buache, *Le cinéma suisse francophone (1976-1985)*, Bruxelles, Association des Professeurs pour la Promotion de l'Éducation Cinématographique, 1985
- Freddy Buache, *Le cinéma suisse (1898-1998)*, Lausanne, L'Age d'homme, 1998 (2<sup>ème</sup> édition)
- Cinéma suisse: nouvelles approches: histoire, esthétique, critique, thèmes, matériaux*, sous la dir. de François Albera et Maria Tortajada, Lausanne, Payot, 2000
- Histoire du cinéma suisse (1966-2000)*, sous la dir. d'Hervé Dumont et Maria Tortajada, Lausanne, Cinémathèque suisse, Hauterive, Gilles Attinger, 2007
- Marcel Leiser, *Films et cinémas suisses: articles de presse 1964-1975*, Lausanne, M. Leiser, 1980
- Martin Schaub, *L'usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse, 1964-1984*, Lausanne, L'Age d'homme, Zürich, Pro Helvetia, (1985)
- Martin Schaub, *Le Cinéma en Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, 1998
- Martin Schlappner, Martin Schaub, *Cinéma suisse: regards critiques, 1896-1987*, Zurich, Centre suisse du cinéma, (1987)
- Maria Tortajada, «Le regard urbain dans le nouveau cinéma suisse: Michel Soutter, Fredi Murer, Alain Tanner», dans *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: du cinéma et des restes urbains*, sous la dir. de Charles Perraton et François Jost, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 187-201
- Maria Tortajada, «Image de la Suisse, image du «cinéma suisse»: le stéréotype fondamental de l'identité et le statut du cinéma suisse des années 70», dans *Home stories: neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Margburg, Schüren, 2001, p. 249-264
- Maria Tortajada, «Cinéma suisse: comment échapper au paysage narcissique?», dans *Derrière les images*, sous la dir. de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1998, p. 279-306

créez une Genève virtuelle ...



... [www.FenetresSurVille.ch](http://www.FenetresSurVille.ch)

