

Cinémémoire.ch

Une histoire orale du cinéma suisse

La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960-70),
télévision et réseaux

Entretien avec Simon Edelstein

Genève, le 2 décembre 2011

Questions : Laurence Gogniat

- 1. Milieu familial et premières approches du cinéma**
- 2. Apprentissage : l'école de Vevey et la photographie**
- 3. L'opportunité de la Télévision suisse romande, objectifs et envies professionnels**
- 4. Débuts à la Télévision et rencontres**
- 5. Michel Soutter**
- 6. Francis Reusser et le phénomène du trac chez les jeunes cinéastes**
- 7. *Les vilaines manières*, et réflexions sur les pratiques de la télévision**
- 8. Difficultés à mettre en route un deuxième long métrage**
- 9. *Un homme en fuite*, et réflexion sur la diffusion des films suisses**
- 10. *L'ogre*, adaptation du roman de Jacques Chessex**
- 11. Années 1980, productions TV**
- 12. *Quelques jours avant la nuit* : le manque d'argent pour produire et la critique romande**
- 13. Réflexions conclusives : le cinéma suisse des années 1970 et aujourd'hui**

1. Milieu familial et premières approches du cinéma

L. G. *Simon Edelstein, nous sommes à Genève, le 2 décembre 2011. Vous êtes né ici, à Genève, en 1942 ?*

Exactement.

L. G. *Expliquez-nous pour commencer dans quel milieu familial est-ce que vous avez grandi ?*

Mon père était juge. Avocat d'abord, juge ensuite. Personnage assez rigide. Et une mère conciliante et très affectueuse, ce qui tranchait avec mon père. Donc j'ai vécu une enfance en état de dualité, ou presque, d'une certaine manière conflictuelle. Conflictuelle parce que mon père... c'était une époque où les parents voulaient que leurs enfants reproduisent ce qu'ils étaient, ou ce qu'ils souhaitaient que leur fils devienne. Et pour mon père, que je devienne d'abord photographe, ensuite de ça cinéaste, c'était impensable.

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

Pardon ?

L. G. *Est-ce que vous aviez des frères et sœurs ?*

J'ai une sœur, oui.

L. G. *Vous êtes l'aîné ?*

Je suis l'aîné, oui.

L. G. *Vous avez grandi donc à Genève, fait vos écoles ici ?*

Oui, j'ai fait mes études ici, enfin, des études à vol d'oiseau, dirais-je. Et ensuite de ça, je suis allé à l'École de photographie à Vevey.

L. G. *C'était votre choix, l'école de photo ?*

C'était vraiment mon choix parce que c'est une époque où, d'abord, la télévision commençait... moi, je voulais... En fait, la photographie ne m'intéressait que pour faire autre chose, c'est-à-dire, autre chose c'était de devenir d'abord caméraman, ensuite de ça, cinéaste. Mais à l'époque il n'y avait pas d'école et c'était, disons, la filière habituelle ou normale de faire l'école de photographie quand on pouvait la faire.

L. G. *Dites-nous à partir de quand est-ce que le cinéma est devenu une passion ?*

C'est indéfinissable. C'est une espèce d'alchimie très mystérieuse. A quoi ça tient ? Je ne sais pas. Est-ce que ça tient à une image devant un cinéma qui vous fait un peu rêver ? Est-ce que tout à coup vous avez le sentiment qu'en vous évadant dans les films, vous aurez une vie beaucoup plus exaltante ? Est-ce que c'est le besoin de tout à coup conjuguer des personnages, de créer des personnages, de les façonner ? Moi je pense que c'est une question

d'imaginaire. Peut-être que dans votre tête, vous êtes en train de vous raconter des histoires et à force de vous raconter des histoires, vous avez l'envie de raconter des histoires et... c'est venu. C'est venu très vite, très jeune, et de façon très compulsive, c'est-à-dire que... Moi, j'appartiens encore à cette génération qui découvre les images à travers le cinéma parce qu'il n'y a que le cinéma, et très vite je deviens cinéphile à une époque où être cinéphile est une chose relativement banale. Et puis c'est l'époque où on se déplace pour aller voir des films. Aujourd'hui, on a tout à portée de main, mais à l'époque, je ne sais pas, on me signalait dans un ciné-club perdu dans la campagne vaudoise un film grec, je me disais : « Mon Dieu, un film grec dans un ciné-club à 95 km de Genève ! » Je fonçais. Et après on allait à Paris voir... pour aller au cinéma. On voyait quatre ou cinq films et non des moindres, des films souvent compliqués, en v.o., des films japonais, de trois heures et demi, etc. Ça vient très vite.

L. G. *Est-ce que dans votre milieu familial il y avait un intérêt pour la culture en général ?*

Oui, je venais d'un milieu cultivé mais pas du tout cinématographique. Vous savez, je venais d'un milieu, de par mon père, très conventionnel. C'est-à-dire on fait des études, on reproduit ce qu'on est – ce que je vous disais –, et on ne prend pas de risques. Vous savez, c'est l'époque où, si vous voulez, la notion d'artiste est très controversée parce qu'elle est déstabilisante, on se dit : « Mais mon Dieu, est-ce qu'on peut vivre d'un métier comme celui-ci ? » Voilà, c'est ça. Les parents voient le bien de leurs enfants sans penser, disons, à leur état d'esprit. Pour eux ce qui est important c'est que les enfants s'en sortent. Alors mon père avait le sentiment que si j'étais devenu employé de banque, je m'en serais sorti. En choisissant de devenir photographe d'abord, cinéaste ensuite, c'était une aventure qui me serait fatale. Il me voyait déjà en délinquant derrière les barreaux.

2. Apprentissage : l'école de Vevey et la photographie

L. G. *Est-ce que l'école de cinéma, par exemple l'IDHEC à Paris, a été une éventualité, ou pas ?*

Ecoutez, curieusement, je n'y ai pas pensé. Moi, j'ai fait l'école de photographie – que je n'ai du reste pas terminée – très jeune, à l'âge de 16 ans, 16 ans et demi. Donc si vous voulez, à partir de l'âge de 18, 19 ans j'étais déjà sur le marché du travail.

L. G. *D'accord. A l'école de photo, vous avez côtoyé des gens qui ont travaillé dans le cinéma par la suite ?*

Non. Pas vraiment. Il y a des gens qui sont passés un peu avant moi. Des gens comme Francis Reusser ou Yves Yersin... J'ai croisé Reusser qui devait se faire virer à peu près au moment où j'y entrais.

L. G. *D'accord. Donc vous avez dit que vous n'avez pas terminé l'école, c'est juste ?*

Exactement, oui. Je n'ai pas terminé l'école.

L. G. *Pourquoi ? Pour quelles raisons ?*

Ecoutez, je pense pour des raisons disciplinaires et peut-être aussi parce que je pense que j'étais par nature assez indépendant, j'avais le sentiment d'en avoir fait le tour. J'étais déjà, disons, un homme relativement pressé et je ne comprenais pas... Il y avait plein de choses qu'on m'apprenait que je n'avais pas envie d'apprendre. Comme je n'avais pas envie de photographier des montres, et je sentais que la moitié l'énergie qui était distillée dans cette école consistait à bien photographier des montres, et moi, j'avais envie de voyager, de découvrir le monde, donc je me sentais très éloigné de la philosophie de l'école de photographie de Vevey.

L. G. *Quels ont été vos choix après l'épisode de Vevey ?*

Ecoutez, après j'ai eu passablement de chance parce que j'ai pu très vite travailler, c'est-à-dire que j'ai pu faire un premier livre pour la Guilde du livre. A l'époque, c'était assez coté, ça avait un certain prestige. Et de fil en aiguille, j'ai enchaîné. J'ai travaillé pour l'Atlas des voyages¹. Je ne gagnais pas de sous mais je faisais des choses donc ça me plaisait bien. J'avais le sentiment... d'abord je pouvais voyager, je découvrais plein de choses en même temps. J'avais 20 ans, même pas.

L. G. *Qu'est-ce qu'il vous plaisait de photographier ?*

Les gens... les gens.

L. G. *Et à partir de quand est-ce que vous avez commencé à utiliser la caméra ?*

Ensuite de ça, je suis... c'est-à-dire, si vous voulez, j'ai travaillé comme ça pendant plusieurs années, comme photographe. Je ne gagnais pas d'argent. Je faisais plein de choses mais bon...

L. G. *Vous avez fait de la photo de presse ? Ça, c'était un moyen de gagner...*

Non, j'ai fait des livres de photographies. Après j'ai travaillé un petit peu. J'ai eu de la chance parce que j'ai fait des choses à Paris. J'avais travaillé pour une revue de charme qui était un peu le pendant de *Playboy*, qui s'appelait *Lui*. Et alors, je photographiais des femmes déshabillées et tout, mais moi j'étais très innocent donc ça ne me convenait pas tellement... C'est-à-dire que la photographie de luxe – j'ai aussi travaillé un peu pour *Vogue* –, ce n'était pas dans ma nature. Donc les femmes nues, plus les voitures, plus les mannequins, c'est un monde dans lequel je me sentais très mal à l'aise. Moi j'aimais bien me balader à travers le monde, photographier les gens un peu au gré de mes humeurs, et c'était difficile parce que, à un moment donné, s'est posée quand même la question de gagner sa vie, et là je gagnais très mal ma vie. Et au fond, comme j'avais envie de faire du cinéma, je me suis dit : « Ben je vais poser ma candidature à la Télévision. » C'était l'âge d'or de la Télévision parce que quand je suis arrivé à la Télévision, j'ai été reçu comme Dieu le Père, avec une déférence extrême, une gentillesse infinie, où on me proposait tout ce que je désirais, même ce que je ne désirais pas avec... voilà. Donc je suis entré à la Télévision comme caméraman.

L. G. *Vous avez dit que vous avez vécu à Paris un petit moment ?*

¹ Collection des Editions Rencontre, Lausanne

Non, non. Moi je n'ai jamais vécu à Paris. Enfin, j'y suis allé souvent mais je n'y ai jamais vécu. Non, non, même quand je faisais ces images, je venais, je les faisais, souvent même je les faisais en Suisse.

3. L'opportunité de la Télévision suisse romande, objectifs et envies professionnels

L. G. *Qui a été votre contact, ou qui ont été vos contacts à la TSR au tout début ? Les premières personnes que vous avez rencontrées ? Et peut-être qui est-ce qui vous a engagé ? Vous vous souvenez ?*

Ecoutez, c'était une époque très singulière. D'abord, tout était très familial, tout était très petit, et c'était une époque où les relations entre les gens étaient, je dirais, presque affectueuses. Au moment où je suis entré à la Télévision – ça peut sembler absolument invraisemblable –, la direction de la Télévision se sentait très honorée que vous puissiez vous intéresser à la Télévision. Oui, ça paraît très abstrait, un peu irréel mais c'était un peu la...

L. G. *C'était en 1966, sauf erreur.*

Voilà, exactement, oui. C'était en été 1966. Ensuite de ça...

L. G. *Alors vous avez eu un entretien d'embauche ?*

J'étais venu avec mes livres de photographies qu'ils ont regardés attentivement. Donc ils se sont sentis, entre guillemets, « relativement honorés » que je veuille bien m'intéresser à une entreprise aussi modeste que la Télévision. Mais je le dis sans ironie, parce qu'aujourd'hui, c'est monstrueux ce que c'est devenu [Simon Edelstein rit].

L. G. *Donc pour vous, la Télévision, c'était un moyen d'entrer dans les métiers du cinéma, à ce moment-là ?*

Ecoutez, moi je dissocie deux choses : ce que je voulais c'était travailler. C'est ce que j'ai fait toute ma vie, et peut-être que j'avais une prémonition dans le sens où je me disais... J'avais compris très vite que faire des films, ce serait très compliqué. Donc c'est vraiment, si vous voulez, un mode d'expression qui est bâti sur la lenteur, et moi je n'aime pas la lenteur. Donc je me disais : « Je vais à la télévision, je travaille. » Et j'avais aussi envie de voyager. A l'époque, j'avais le choix. J'aurais pu entrer à la Télévision directement comme assistant réalisateur, voire même comme réalisateur. J'ai préféré entrer à la Télévision comme caméraman parce que je me suis dit... c'était le prolongement de la photographie. J'avais envie de filmer les gens. J'avais très vite compris que dans le reportage, le rôle prédominant, c'était quand même celui du caméraman, et souvent le réalisateur, bon, le stratège ou l'accompagnant. Mais quand même, vous possédiez quelque chose avec la caméra. Et c'était une façon d'être en phase avec l'actualité, d'être en phase avec la réalité du monde. Tout ça, c'était assez excitant. C'était aussi une époque où les gens ne connaissaient pas le monde. Aujourd'hui les gens connaissent tout sur tout, mais à l'époque vous disiez... les gens regardaient, ils disaient : « Tu as vu ? On nous a montré les images du Viêtnam, de la Chine. » C'était très abstrait. Ça ne racontait rien pour les gens. Les gens découvraient des pays à travers la télévision. Donc ça jouait un autre rôle.

L. G. *Vous avez dit que vous aviez envie de travailler, mais est-ce que vous aviez un rêve à ce moment-là ? Ou un objectif pour plus tard ? C'était quoi, le rêve ?*

Non, je n'avais pas... si vous voulez, je n'avais pas... Oui, j'avais la passion du cinéma, donc je me disais : « Au moment où ça se produira, ça se produira. » Oui, j'avais cette passion-là d'emblée. Et j'ai eu la chance... je pense que je n'ai pas su exploiter la chance qui était la mienne mais... Oui, j'ai eu beaucoup de chance parce que j'ai pu tourner, j'ai pu faire des choses très rapidement. C'était une époque où les choses étaient aussi assez faciles.

L. G. *Pourquoi vous avez dit : « Je n'ai pas exploité la chance que j'avais ? »*

Parce que j'ai eu l'opportunité de faire un premier long métrage et je pense que ce long métrage, qui avait des qualités, avait aussi beaucoup de « faiblesses », entre guillemets, et qu'il est plus facile de faire un premier long métrage qu'un second long métrage. Donc, si vous voulez, ce premier long métrage ne m'a pas aidé à en faire un second parce qu'il a permis aux autres, si vous voulez, de me situer. Est-ce qu'ils m'ont situé positivement ou négativement ? Je n'en sais rien mais c'est vrai que ça a été un peu plus difficile ensuite de ça pour moi de continuer. Non, j'étais dans une situation où je n'arrivais pas... disons, où je n'étais pas véritablement très déterminé dans ce que je voulais faire, voilà. Si, j'ai... Non, j'étais en fait assez déterminé à vouloir devenir cinéaste. Ce qui me faisait peur dans le métier de cinéaste, c'était les attentes, c'est-à-dire... c'est tout ce qu'il faut faire sur le plan administratif, c'est tout ce qu'il faut... c'est l'attente permanente pour mener à terme un projet.

L. G. *Vous en aviez déjà conscience dès les débuts ?*

Oui. Ça, j'en avais... ça, je le pressentais et puis, je me disais : « Faire un film, c'est... il faut... » C'est deux ans de votre vie quand les choses se passent relativement bien. Et je n'avais pas envie, pendant deux ans, de ne rien faire que d'attendre des réponses pour des dossiers, des réponses pour plein de choses – parce que le métier de cinéaste, c'est beaucoup d'attente pour peu de travail, souvent. Il y a ce côté un peu décalé, voilà.

L. G. *A cette époque, au milieu des années 1960, le cinéma suisse, ou le cinéma en Suisse, ça vous disait quoi ?*

C'est une époque de cinéphiles, les années 1960, donc c'est une renaissance. On ne fait plus de films depuis pas mal d'années, ou alors des choses qui sont complètement marginales, donc s'installe un certain nombre de cinéastes qui s'appuient sur leurs connaissances de la télévision pour tourner des films avec des tout petits budgets et très rapidement, mais qui sont des films d'envie et de désir, et qui sont des films d'auteur. Mais à l'époque, faire des films d'auteur... il y a un public pour ça. Il n'est pas très grand mais il y a un public qui sera ensuite de ça appuyé par la critique française qui soutiendra très fortement le cinéma suisse d'expression française. Ça évidemment, ça l'aidera énormément.

L. G. *Vous vous souvenez quel genre de cinéma vous auriez eu envie de faire, ou vous aviez envie de faire ?*

A l'époque, on ne pense pas... si vous voulez, on ne pense pas à la finalité commerciale des films. Bon il y a toujours... Vous savez, faire un film, il y a quelque chose d'un peu à la fois narcissique et égocentrique : on a le sentiment que vos propres idées, que vos propres

envies vont intéresser le monde entier, et vous ne vous projetez pas du tout par rapport au public. Donc le simple fait de devenir cinéaste, d'avoir envie de devenir cinéaste, vous êtes dans un premier temps persuadé que le succès sera là et que les choses s'enchaîneront.

L. G. *Mais par exemple, est-ce que vous aviez un penchant pour la fiction ou pour le documentaire, ou ça, ça n'entraîne pas tellement en ligne de compte ?*

Non moi je préférais... Non alors, si c'était pour faire des films, à l'époque, c'était vraiment des fictions. Le documentaire, c'est quelque chose qui interviendra beaucoup plus tard dans l'histoire du cinéma en Suisse. C'est un phénomène qui s'est développé au début des années 2000, qui aujourd'hui a pris un essor énorme, mais à l'époque non.

L. G. *Mais par exemple, la figure de Henry Brandt en Suisse romande... justement, il avait présenté ses films à l'Expo 64 ; quelques années avant, Quand nous étions petits enfants... Je crois que c'est quand même une figure qui a marqué pas mal de cinéastes de votre génération.*

Je ne sais pas. Parce que c'était des films qui avaient été... c'était une commande, c'était dans le cadre de l'Exposition nationale. Je n'ai pas tellement le souvenir que, personnellement, ça m'avait beaucoup marqué. A vrai dire, le cinéma suisse ne m'avait jamais beaucoup marqué.

4. Débuts à la Télévision et rencontres

L. G. *Alors, revenons à vos débuts à la Télévision. Donc vous avez été engagé comme caméraman ?*

Voilà, exactement.

L. G. *C'est là que vous avez commencé à approcher la caméra ?*

Exactement.

L. G. *Vous avez travaillé avec qui ? Vous étiez stagiaire ? Vous avez travaillé avec quels cameramen ?*

Moi, j'ai... les choses se passaient assez rapidement en fait. Je dirais, c'était un peu empirique, il n'y avait pas de structures véritablement bien établies dans le cadre de la Télévision. Donc on vous forme, on vous met entre les mains de cameramen expérimentés. Je me souviens de Roger Bimpage parce que Roger Bimpage, c'était un garçon qui n'avait aucun sens de la technique mais qui avait une approche comme ça très poétique, il était très décalé. Et c'est une époque où vous faites des rencontres. Donc vous rencontrez des gens qui sont vos aînés mais en même temps, dans lesquels vous vous retrouvez parce qu'ils sont... disons ils ne sont pas conformes aux normes établies donc... J'aimais bien ce personnage qui s'appelait Roger Bimpage. Avec lui, j'ai découvert l'image, et puis l'absence de lumière, le travail comme ça, en lumière naturelle, des choses comme celles-là. Mais très vite j'ai été livré à moi-même. Donc je suis devenu moi-même opérateur. D'abord en faisant des toutes petites choses, puis petit à petit en étant un opérateur, entre guillemets, « comme les autres ».

L. G. *A partir de quand est-ce que vous avez réalisé ?*

Les choses se sont passées progressivement parce que... Moi j'ai fait une rencontre qui a été très déterminante dans ma vie professionnelle, c'est ma rencontre avec Michel Soutter. Et c'est à partir de là... disons, Michel Soutter a été un déclencheur. D'abord, il m'a permis de devenir chef opérateur de cinéma donc c'était... et de façon, de sa part, très généreuse, parce que moi j'avais une formation de caméraman, ça faisait trois ans que je faisais de la caméra, je n'avais pas fait beaucoup d'éclairage, je n'avais pas une grande technique et tout. Un soir il m'a appelé, il m'a dit : « Simon, il faut que je te vois, il faut qu'on parle. » Il m'a engagé comme chef opérateur pour son long métrage suivant. C'était des longs métrages qui se tournaient en trois semaines, avec trois décors, trois lampes, trois sandwiches à déjeuner, trois techniciens, trois comédiens, et trois francs six sous pour le budget. Mais c'était un film. Alors je me souviens que j'avais engagé un électricien qui n'était pas du tout électricien mais il fallait... alors bon, lui, il branchait des lampes en tâtonnant parce qu'il avait beaucoup de mal à trouver où étaient les prises. Mais le film se faisait. Donc c'est vrai que... C'était l'âge d'or en plus de ça, donc voilà, je me suis retrouvé chef opérateur.

5. Michel Soutter

L. G. *Justement j'aimerais bien qu'on s'attarde un tout petit peu sur les films de Michel Soutter. Est-ce que vous pouvez évoquer sa figure et nous dire plus concrètement quel était le travail qu'il faisait, auquel vous avez participé ? Assez concrètement.*

Vous voulez que je vous définisse un peu Michel Soutter ?

L. G. *Volontiers, oui.*

Michel Soutter, c'était un garçon qui avait beaucoup de charme, il le savait. C'était un joli garçon, il avait beaucoup de charme, il était assez paresseux, il était très sympathique, il avait l'art de perdre du temps. Il n'était jamais pressé. Je veux dire, s'il tournait un film, qu'un journaliste venait, il arrêtait le tournage, parlait avec le journaliste, allait boire un café... Ce n'était pas quelqu'un qui était véritablement excité. Il faisait des fixations sur des détails sans importance au détriment de choses importantes. Il était très paradoxal. Mais il était généreux et quand il avait l'amitié pour les gens... il avait le sens de l'amitié. Moi je crois qu'il était... par rapport à d'autres cinéastes que j'ai rencontrés plus tard qui étaient quand même beaucoup plus durs, moins préoccupés des autres, il avait cette espèce de tendresse. Il savait... il avait une façon de vous regarder et de dire : « Comment vas-tu ? » et quand il vous disait : « Comment vas-tu ? » c'est qu'il avait vraiment envie de savoir comment vous alliez et pas seulement de dire : « Bon ben voilà... » Donc ça c'était sa grande force. Mais je pense que Michel Soutter était avant tout un homme d'écriture, dans le sens d'écrire, plutôt qu'un homme de cinéma parce que je crois que la mise en scène est une chose qui ne l'intéressait pas énormément. Ce qui l'intéressait c'était les histoires que lui avait envie de raconter. Il avait une vision très décalée, très poétique de raconter des histoires, en décalage absolu avec tout ce qui se faisait. Les gens regardaient ça absolument terrifiés pour la plupart, en n'osant rien dire, en disant : « Oui, Michel, c'est tout à fait intéressant... » Mais on sentait que visiblement, ils s'étaient emmerdés, ils n'avaient rien compris à l'univers assez particulier et assez singulier de Michel Soutter. Michel Soutter était, évidemment, très à cheval sur les mots, et ça il s'y était très accroché. Sur la mise en scène, c'était assez paresseux. Il avait un peu tendance à installer un couple autour d'une table et puis à laisser tourner la caméra

pendant dix minutes ; éventuellement faire un deuxième plan au cas où le seul plan de dix minutes, il faudrait le couper. Donc ce n'était pas... c'était un petit peu ce qu'on pouvait lui reprocher, voilà.

L. G. *Sauf erreur, La Pomme, James ou pas et Les arpenteurs², les trois en tout cas, ont connu un certain succès dans les festivals...*

Oui.

L. G. *Ça, ça apporte quelque chose au chef opérateur ? Ça vous lance ? Ou est-ce que ça n'a pas tellement de conséquences ?*

Je sais que *Les arpenteurs*, qui était le dernier film en noir et blanc 16 mm que j'avais fait avec Michel Soutter, oui ça... c'est un film qui avait obtenu du succès. Ce film était allé à Cannes, il avait été vu en sélection officielle – c'est une chose absolument invraisemblable aujourd'hui, mais c'était la réalité. Oui, indirectement... oui, ça vous donne, entre guillemets, « une certaine reconnaissance », donc les gens vous sollicitent. Vous savez les gens vous sollicitent toujours à travers un réalisateur. Les gens aiment bien dire : « Oui, je travaille avec l'opérateur de Bergman » – ça fait très chic. On ne donne pas le nom de l'opérateur. Donc à un moment donné quand un metteur en scène a une certaine notoriété on s'empare par substitution, je dirais, de manière indirecte de ce réalisateur. Donc on prend son chef opérateur et on dit : « Tu sais je travaille avec le chef opérateur de Soutter, celui qui a fait *Les arpenteurs*. » Voilà, c'est ce genre de choses mais bon, c'est un phénomène de mode qui ne veut rien dire, quoi.

6. Francis Reusser et le phénomène du trac chez les jeunes cinéastes

L. G. *Parmi les cinéastes romands avec qui vous avez travaillé, il y a aussi eu Francis Reusser pour qui vous avez été assistant caméra sur son premier long métrage, Vive la mort. C'était alors Renato Berta, le chef opérateur...*

J'étais cadreur. Je faisais le cadre de son film. Oui, c'était son premier long métrage.

L. G. *Est-ce que vous voulez aussi un petit peu évoquer son travail ?*

Ecoutez, moi j'avais moins de relations... j'ai eu moins de relations avec Reusser qu'avec Michel Soutter. Je veux dire, Soutter, c'était un ami. Reusser, je dirais que c'était difficile d'être véritablement ami avec lui, pour plein de raisons, et... Non, ce dont je me souviens du film, c'était la peur. C'était la peur qui animait Reusser à l'idée de tourner son premier long métrage et... Oui, la peur existe chez les cinéastes. Vous savez, il y a la peur... on parle souvent de la peur du voyage mais il y a aussi la peur de tourner. Surtout quand vous êtes au début de votre carrière ou lorsque vous avez vraiment de très fortes responsabilités, la peur existe et...

L. G. *Mais peur de se confronter au public ou peur...*

² Les trois films de Michel Soutter sur lesquels Simon Edelstein a été chef opérateur.

Non, c'est la peur de se retrouver sur un tournage avec des techniciens à qui il faut raconter des choses tous les jours, à tous les moments, diriger des comédiens, donner le sentiment que l'on sait ce qu'on va faire alors que vous ne savez absolument pas ce que vous allez faire. Et l'image que je conserve, la première image que je conserve de *Vive la mort* – sur lequel j'ai un souvenir assez flou, c'était il y a longtemps –, c'est Francis Reusser à la fenêtre de son appartement, attendant des camions qui devaient venir d'Italie et qui ne venaient pas. Des camions avec des techniciens, parce qu'il y avait des techniciens italiens, je pense, je ne sais pas, des machino, des électro, et qui devaient conduire un énorme camion – je pense qu'il n'y en avait qu'un parce qu'on n'était quand même pas dans une super production –, et le camion n'arrivait pas. Et plus ça tardait, et plus je sentais Reusser soulagé en disant : « Ah ! Si ce camion n'arrive pas, on ne pourra pas tourner. » C'est-à-dire, il avait le sentiment... il avait à la fois le désir de tourner et la crainte de tourner. Ce que je comprends.

L. G. *Cette peur dont vous parlez, est-ce que vous l'avez aussi ressentie sur votre premier long métrage ?*

Oui, tout à fait. Mais je pense que c'est un état général. Quand vous commencez quelque chose, vous êtes très craintif. D'abord parce que vous êtes confronté à des gens qui eux, ont de l'expérience. Vous tournez avec des comédiens, ce n'est pas leur premier film. Vous tournez avec des techniciens, ce n'est pas leur premier film. Et si vous vous mettez à trop douter, vous déstabilisez en fait tout le monde. Donc parfois, il faut dire plein de conneries mais de manière très affirmée pour avoir le sentiment d'être crédible tout en vous interrogeant intérieurement : « Mon Dieu, n'ai-je pas dit une connerie ? » Et vous êtes... oui, vous êtes rongé par le doute parce que vous êtes intimidé, tout vous intimide. La caméra vous intimide. Le son vous intimide. Les comédiens vous intimident. Non, c'est des moments à la fois exaltants et terriblement angoissants, oui.

7. Les vilaines manières, et réflexions sur les pratiques de la télévision

L. G. *Je n'ai pas tellement compris si en 1973, quand vous avez mis en route Les vilaines manières, vous aviez déjà fait de la réalisation mais pour des émissions TV ?*

Non, pas du tout. Pas du tout. Non, j'arrive de manière très brutale. J'arrive de nulle part. Et ça s'organise comme ça, très facilement et relativement rapidement.

L. G. *Au niveau de la production, vous pouvez nous expliquer comment ça s'est organisé ?*

[Simon Edelstein réfléchit] Michel Soutter joue un rôle très déterminant dans ma vie professionnelle parce que, si vous voulez, il y a une relation de travail qui est doublée d'une relation d'amitié. Et Michel Soutter est un homme tendre donc quand il se prend de passion pour les gens, ils les aident. Quand ils les aiment, il a envie de les aider et il reste très attentif. Donc je tourne trois longs métrages de Michel Soutter et le jour où j'ai envie de tourner, où je lui exprime, comme ça, mes désirs et tout, je sens un ami qui est derrière moi, qui m'aide, qui me porte, c'est important. Et donc Michel Soutter joue un peu le rôle de mon pygmalion. En plus de ça, je connais bien Jean-Luc Bideau, c'est un ami d'enfance, on a grandi dans la même maison, il a le vent en poupe. Donc si vous voulez, ça aide aussi. Et puis il y a ce phénomène de mode, on vit toujours dans des cycles de modes, où quand vous êtes dans la

bonne mouvance, tout est relativement facile. Donc à un moment donné, moi j'interviens après Michel Soutter, après Claude Goretta, après Alain Tanner, je suis la génération qui suit, et on part du principe que tous les cinéastes suisses ont du talent. Voilà. C'est aussi simple que ça. Je suis suisse, donc j'ai du talent.

L. G. *Dans la bonne vague...*

Voilà, c'est ça. Vous savez, en général, on a toujours le sentiment qu'on n'est jamais là au bon moment. Eh bien là, je suis au bon moment, au bon endroit, et ça me facilite la tâche. Donc ce film se fait avec un tout petit budget, quand même, ce n'est pas extravagant, il faut faire attention à tout, mais je tourne.

L. G. *Et en 35 mm, directement ?*

Je tourne en 35 mm, noir et blanc.

L. G. *Vous avez dit que Michel Soutter vous a aidé : aussi par le lien qu'il a peut-être fait avec les producteurs ? Yves Peyrot ?*

Oui. Alors les producteurs, oui, certainement, parce que *Les arpenteurs* marquent le début dans la production d'Yves Gasser et... Yves Gasser effectivement s'installe dans la production à travers Michel Soutter, le prolonge avec d'autres, dont avec moi. C'est l'époque où Yves Gasser, est jeune producteur, relativement crédible, connaissant la production à Paris, arrive à monter une coproduction sans trop de difficultés.

L. G. *Donc plutôt Yves Gasser que son associé Yves Peyrot, en ce qui concerne ce film-là, d'après vos souvenirs ?*

Oui. Moi j'ai le sentiment que c'est quand même Yves Gasser avec lequel je négocie, oui.

L. G. *Donc vous aviez des producteurs derrière vous. Ça, j'imagine que ça faisait déjà bien démarrer le film. Mais est-ce que vous êtes aussi allé frapper à Berne, à la Télévision ?*

Non, mais c'est... Si vous voulez, c'est le seul film que j'ai fait où je ne me suis pas occupé de production. Donc le film s'est fait avec des petits moyens mais j'ai été dispensé de ce souci-là. Ce qui ne sera plus le cas après pour moi.

L. G. *Mais enfin, est-ce que vous avez reçu un soutien financier de Berne ou de la Télévision ? C'est les producteurs...*

Non, il n'y a aucun financement ni de Berne ni de la Télévision. C'est...

L. G. *Alors que vous étiez quand même réalisateur (à la Télévision)...*

Oui, mais vous savez, disons, la... Non, non, la Télévision n'est pas du tout intervenue dans le... financièrement, n'est pas du tout intervenue dans le projet. Absolument pas.

L. G. *Pourtant, c'était très peu après les films du Groupe 5. C'est assez étonnant, je trouve, que la Télévision n'ait pas soutenu ce long métrage-là ?*

Mais il y a plein d'ambiguïtés à la Télévision. Et puis, vous savez, c'est... Alors parfois on en est les bénéficiaires, des fois on en est un peu les « victimes », entre guillemets. Je veux dire, toutes ces institutions sont des associations de copains et de coquins. Alors on peut être au bon moment pour certaines choses et au mauvais moment pour d'autres. Et puis, on est dans un monde relativement corporatiste, il faut savoir. Quand je tourne *Les vilaines manières*, je suis caméraman à la Télévision et un caméraman qui veut faire un long métrage, ça ne se fait pas.

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

Oui, je vous raconte... – ça, c'est *off the record*, mais je vous raconte ça, parce qu'on parlait de Peter Ammann (hors-caméra) tout à l'heure. J'avais eu un projet qui était une adaptation de *La confession du pasteur Burg*, d'après le roman de Jacques Chessex et j'avais fait intervenir un personnage qui n'existe pas dans le roman de Chessex. C'était une bonne, et la bonne jouait du violoncelle. Et une des raisons qui avait fait que je n'avais pas reçu l'argent de Berne, parmi les éléments, si vous voulez, qui avaient été mis en avant pour (justifier que) je n'avais pas obtenu l'argent, c'est qu'on m'avait dit : « Une bonne ne joue pas du violoncelle. » On parlait du principe que ça ne se fait pas, vous voyez. Parce qu'effectivement si tout à coup, la bonne qui... la femme de ménage qui est là, tout à coup arrive avec son violoncelle et se met à jouer, ce serait impensable, voilà. Donc il y a des schémas.

Bon, le scénario (des *Vilaines manières*) m'a été directement inspiré, disons, d'une émission de télévision à laquelle j'avais participé, qui m'avait marqué. Ce qui m'avait marqué c'était... en fait, j'avais filmé une émission de radio qui était à l'époque très populaire, qui consistait, si vous voulez, à présenter des gens en les valorisant. Donc des gens qui étaient d'origine modeste. La radio s'emparait d'eux et pendant une heure, faisait d'eux une espèce de... faisait, entre guillemets, « comme une espèce de star ». Puis ensuite de ça, on les rejetait. Alors ce qui m'avait marqué, c'est... on voyait arriver des petites gens, ils étaient là, assis dans un coin. Tout à coup le présentateur arrivait et les interviewait comme si c'était des stars. Alors tout à coup ces gens se mettaient à exister. Ils avaient une espèce de bonheur, ils avaient un moment de bonheur absolument extraordinaire, puis ensuite de ça, l'émission terminée, c'est à peine si on leur serrait la main et ils se retrouvaient tels qu'ils étaient. J'avais vu une espèce de très fort désappointement : les gens, comme ça, livrés à eux-mêmes, un peu perdus, qui avaient rêvé pendant une heure, et c'était un petit peu, si vous voulez, ce que je ressentais à travers mon métier. Donc c'est vrai que ce film était très autobiographique d'une certaine manière, parce que je trouvais très douloureux, si vous voulez, la manière dont on traitait les gens. On arrivait chez les gens, on commençait... d'abord on s'intéressait à eux... Alors c'est toujours très troublant, si vous voulez, de vous retrouver face à des gens auxquels personne ne s'intéresse jamais. Parce qu'il y a plein de gens qui n'intéressent personne. Vous arrivez près d'eux et vous leur posez plein de questions, vous manifestez une espèce de grande empathie, et puis tout ça, évidemment, est très opportuniste. C'est vrai que j'avais été assistant sur une émission qu'avait fait Claude Goretta, où j'avais trouvé, j'ose le dire, la caricature de tout ça, c'est-à-dire... on tournait, je me souviens toujours, c'est une émission qui était très populaire, qui s'appelait *Les femmes aussi*, et c'est une émission qui était... si vous voulez, c'était une famille qui avait tout, qui incarnait la misère et la tristesse infinies : ils habitaient dans un HLM pourri, dans une zone pourrie de Paris. Lui avait eu un accident, donc il était handicapé. Elle, elle avait eu sept enfants avec le même mec, et ils habitaient à dix dans un appartement qui devait faire deux pièces et demi. C'était effroyable, c'était effrayant, c'était désespérant. Et Goretta, avec sa démagogie et son paternalisme qui lui étaient propres, nous avait obligés, en plus de ça, à habiter dans ce coin pourri, dans un hôtel merdeux – alors qu'on ne rêvait que

d'aller à Paris – parce qu'il fallait qu'on soit, si vous voulez, en symbiose et en fusion avec ces gens-là, et tout. Donc pendant trois semaines, on était là, à nous intéresser à ces gens. Lui faisait de la pêche donc il fallait qu'on s'intéresse à la pêche, tout ce qu'il disait, il fallait qu'on le regarde béatement, et tout. Puis à la fin du tournage, eh bien, ils nous ont invités à manger, mais comme c'était tellement petit chez eux et qu'on était tellement nombreux, le repas était disséminé sur deux ou trois pièces et les techniciens se sont retrouvés entre eux, tout le monde disant : « Bon alors qu'est-ce que tu vas faire après ? Quels sont tes projets ? », en ayant plus rien à foutre, si vous voulez, des gens avec lesquels on avait passé trois semaines. Et je voyais sur leurs visages une espèce d'infinie tristesse parce qu'au fond, ils avaient été livrés en pâture à une chaîne de télévision qui s'était nourrie d'eux pour faire comme ça, je veux dire, un reportage de la misère au quotidien. Et c'est vrai que ça, ça m'avait beaucoup choqué, vous voyez. Alors doublé entre cette émission à laquelle je faisais référence et ça, tout ça m'avait beaucoup inspiré, ça m'avait nourri. Donc je pense que déjà à cette époque-là, je me suis mis à profondément détester la télévision.

L. G. *Quelle diffusion a connu ce film (Les vilaines manières) ? Il est sorti en salles, en Suisse ?*

Oui, oui, il est sorti... Ecoutez en France, il est sorti en salle, les critiques étaient bonnes. Il y a eu pas mal de spectateurs. Il est sorti aussi dans quelques villes de province. Tout ça, c'est vieux donc j'ai des souvenirs assez diffus. Je crois qu'en Suisse, il est sorti normalement ; je crois qu'il n'a pas marché... Autant les critiques étaient bonnes en France, autant elles étaient mitigées en Suisse. Plus, je ne sais pas.

8. Difficultés à mettre en route un deuxième long métrage

L. G. *Qu'est-ce qui se passe entre 1973, à la fin de ce premier long métrage, et 1980, lorsque sort le second ? Qu'est-ce qui se passe pour vous à ce moment-là ?*

Je continue. Je reprends mon travail...

L. G. *A la Télévision...*

A la Télévision. Je continue d'être opérateur et je travaille... je travaille sur des projets mais un peu en dilettante ou... Mais il est plus difficile de faire un second film qu'un premier film. Parce que vous faites un premier film, les gens se disent : « C'est peut-être quelqu'un de génial ! » Quand vous faites un second film, vous dites : « Il a déjà fait un premier film, nous l'avons vu. » Donc vous êtes situé. Disons, il y a peut-être des préjugés qui peuvent s'installer. Le film marche moyennement, il est moyennement réalisé, il est moyennement joué, donc à force d'être moyen, personne ne se bat pour vous proposer autre chose. Je pense que là, si vous voulez, je tourne ce... j'ai beaucoup de chance de tourner un premier long métrage, je suis assez innocent mais pas suffisamment aguerri, ou alors pas suffisamment talentueux. Ouais je pense que je ne suis pas... je pense qu'à ce moment-là, ou même plus tard, je ne suis pas suffisamment talentueux. Ce n'est pas un film... c'est un film pas mal, ce n'est pas un film très talentueux et quand même, les gens sentent ce genre de choses. C'est un film personnel mais ce n'est pas un film très talentueux ou pas suffisamment talentueux pour qu'on ait envie de vous dire : « Bon alors il faut tout de suite faire un film ! On va te donner de l'argent. » Vous devez repartir, c'est-à-dire il faut écrire un projet, il faut remonter une production, et puis tout ça est long.

L. G. *Mais c'est ce que vous avez fait, dans ces années-là ?*

Oui, j'ai essayé de monter des projets. Je pense... j'avais tout le temps des projets. De temps en temps, je mets de l'ordre dans le grenier, je découvre toujours des scénars que j'ai écrits, que j'ai complètement oublié, c'est effrayant tout ce qu'on produit dans le vide. Pff !

L. G. *Donc vous alliez toquer aux portes habituelles : Berne...*

Oui, non, j'ai dû effectivement avoir un ou deux projets qui ont capoté, oui. Ou des projets... Oui je me souviens que j'avais dû travailler sur un projet de Jacques Chessex, je crois *La confession du pasteur Burg*, qui est un projet qui n'a pas abouti.

L. G. *Alors si on n'a pas un producteur fort derrière soi pour mener un projet d'une certaine envergure, à ce moment-là, sans Berne, sans la Télévision, ce n'était pas possible de monter quelque chose ?*

En principe non... Et puis c'est rassurant, je veux dire, d'avoir un producteur, d'avoir un peu d'argent pour tourner. Sachant que même si vous avez un peu d'argent, vous n'aurez jamais que le quart du dixième de ce que vous espérez. Et parfois, vous travaillez pendant six mois sur un projet, vous le relisez, puis à un moment donné, vous dites : « Ouais, ce n'est pas terrible, je crois qu'il faut passer à autre chose. »

9. Un homme en fuite, et réflexion sur la diffusion des films suisses

L. G. *Alors 1980, là vous avez tourné votre second long métrage, Un homme en fuite, 35 mm couleur cette fois, et pour celui-là, vous avez eu le soutien du DFI.*

Oui.

L. G. *Racontez-nous un tout petit peu l'historique de production et peut-être à nouveau la genèse de ce film ?*

Sur le plan de la production, c'est un film assez singulier. J'ai obtenu de l'argent par à-coup que j'ai dû gérer en sollicitant, si vous voulez des reports. Je m'explique : j'ai reçu l'argent de Berne, mais je n'étais pas en mesure de tourner le film donc j'ai demandé à ce que l'argent soit conservé l'année suivante. J'avais obtenu aussi un peu d'argent de la Télévision et ça traînait. Ça traînait, comme tous les projets. D'ailleurs, entre le moment où j'aurais pu tourner et le moment où j'ai tourné, il s'est encore écoulé 18 mois, donc si vous voulez, déjà le côté passion s'estompe un peu. C'est ce que je vous dis, tout va très lentement et parfois, la lenteur, c'est très pervers parce que c'est un frein à l'enthousiasme, c'est un frein à la création, et ce qui guette souvent, si vous voulez, les cinéastes en général c'est l'usure du désir par rapport à la lenteur. Donc là, ça joue... En plus, et curieusement, c'est un projet qui aurait pu être autre, puisque ce film je devais le faire avec Serge Gainsbourg et tout était réglé. Gainsbourg avait été d'une grande élégance, il m'avait dit [imitant la voix de Gainsbourg] : « J'accepte toutes vos conditions mais il faut que vous sachiez que le 15 octobre je pars pour faire un disque en... » – je ne sais plus, il allait en Jamaïque. Donc il m'avait donné une deadline et moi, comme un con, je n'ai pas été foutu de tourner dans les dates imparties. En plus, il m'avait posé la question, il m'avait dit : « Alors petit, vous me payez combien ? » Et

je me souviens très bien de ce que je lui avais dit. Je lui avais dit : « Ecoutez, pff, c'est un petit budget. » Il m'avait dit : « C'est quoi, un petit budget ? » Je lui ai dit : « 20'000 francs. » Il m'avait dit : « 20'000 francs, c'est parfait pour mes cigarettes. » Il n'en avait rien à foutre : l'histoire lui plaisait, il avait envie de faire un film. Il gagnait beaucoup de fric. Il a toujours gagné beaucoup d'argent. Il était très généreux, ça le... il s'en balançait. En plus, il écrivait la musique. Donc déjà, si vous voulez, j'avais une certaine amertume parce que... j'aurais pu me dire... on aurait pu dire : « Edelstein ? Mais ouais, c'est le type qui a fait un film avec Gainsbourg ! »

L. G. *Je serais curieuse de savoir comment vous aviez eu le contact avec Serge Gainsbourg ?*

Gainsbourg, je le connaissais, j'avais été stagiaire sur une comédie musicale, qui s'appelle *Anna*, dont il existe un très beau disque, qui s'appelle *Anna*, Anna étant Anna Karina qui jouait avec Jean-Claude Brialy. C'était une comédie musicale destinée à la télévision – télévision française –, et qui était réalisée par Pierre Koralnik. Pierre Koralnik, parce que j'étais un cancre, était mon professeur de latin. Il me donnait des cours à domicile, de latin. C'est comme ça que je l'ai rencontré. Koralnik est un réalisateur suisse qui était monté à Paris, avait très vite réussi, et l'ORTF lui avait confié le tournage de cette comédie musicale qui devait marquer les débuts de la couleur sur France 2. Donc c'est comme ça que j'ai rencontré Gainsbourg. Et comme j'étais assez lié à l'époque avec Koralnik, quand j'ai voulu solliciter Gainsbourg, c'était très facile de le retrouver.

L. G. *Ce film, Un homme en fuite, est une coproduction française. A partir de 1978, il y a des accords de coproduction qui avaient été signés entre la France et la Suisse, ça veut dire que vous avez certainement pu obtenir de l'argent du CNC pour ce film-là ?*

Ecoutez c'est une... je ne sais pas si nous avons obtenu de l'argent du CNC. Ce n'est pas certain. Ce dont je me souviens, et c'était assez amusant... Yves Peyrot, Yves Gasser, c'est leur grande époque, sont de grands producteurs suisses installés à Paris qui produisent les plus grands. Ils produisent Maurice Pialat et ils sont coproducteurs du film de **Federico Fellini**, *La cité des femmes*. Et dans *La cité des femmes*, pour des raisons de coproduction, Fellini doit avoir des techniciens français. Mais ces techniciens français, il n'en veut pas. Donc les producteurs sont obligés de payer des techniciens français qui doivent figurer sur les accords de coproduction pour ne rien faire. Alors plutôt que de ne rien faire, comme je tourne au même moment, ils me les offrent. Donc du coup, si vous voulez, je me retrouve avec une armée de techniciens français payés par une production, et moi, enfin je veux dire nous, enfin Claude Richardet, son travail, disons, son intervention financière, c'est de les défrayer. Voilà, donc ça, c'est une chose. Ensuite de ça, pour la pellicule, le labo, Yves Peyrot, Yves Gasser m'arrange encore les trucs parce que comme ils font un film – je crois *Loulou* – avec Pialat, ils me disent : « De toute façon, Pialat, il bouffe tellement de pellicule et tout... » Donc ils me refilent de la pellicule en douce, bref on s'arrange. C'est un film qui est fait, encore une fois, de bric et de broc.

L. G. *D'accord, oui. Ce film est sorti en Suisse et notamment à Zurich, au cinéma Nord-Süd...*

Oui.

L. G. *Est-ce que vous pouvez nous en dire quelque chose ? C'est un cinéma un tout petit peu particulier, c'est un cinéma d'art et d'essai à l'époque.*

Oui, ça a été un cinéma d'art et d'essai. Il y en avait beaucoup à l'époque. C'est encore une époque où il y a beaucoup de cinémas, où le cinéma, disons de manière urbaine, est bien implanté. Les salles sont encore des salles uniques. C'est un peu la période qui précède les multiplexes. C'est une période où les gens vont voir les films suisses. C'est une période où les gens sont encore cinéphiles. Donc sur le plan national, les films suisses ont une espérance de vie qui est beaucoup plus forte qu'aujourd'hui. Et disons, avec un intérêt qui est beaucoup plus marqué aussi.

L. G. *Les films romands ont une espérance de vie à Zurich ?*

A ce moment-là, disons, il y a une curiosité. Il y a une curiosité suisse alémanique à l'égard du cinéma romand qui aujourd'hui n'existe plus, oui. Aujourd'hui disons ce qui... enfin, je peux me tromper mais disons, ce qui a changé, c'est la cinéphilie, c'est-à-dire qu'il y a une absence de curiosité. Le cinéma ne fascine plus les gens comme il pouvait intéresser les gens auparavant. Et les gens sont moins curieux. D'abord bon, parce que les images, elles sont partout. On les voit constamment. On a tellement d'accès pour voir les films alors évidemment, tout ça s'est un peu émoussé. Il y a une transformation qui s'est faite. Ça c'est évident. Et puis...

L. G. *Peut-être par rapport aux distributeurs ? Est-ce qu'ils avaient un intérêt un peu plus fort à l'époque ?*

Aujourd'hui, il y a moins de salles de cinéma. Il y a autant d'écrans mais ce sont généralement des multiplexes. Les multiplexes ne sont pas... je veux dire, il y a deux ou trois grands groupes qui aujourd'hui se partagent le marché cinématographique, qui est un marché quand même en diminution constante sur le plan de la fréquentation. Les gens veulent des films qui potentiellement peuvent marcher. Donc les films suisses, si vous voulez, ont moins d'accès aux salles et les gens... Bon les distributeurs, s'ils sentent que le film a un potentiel commercial, ils le sortiront. S'ils sentent que le film n'a qu'un potentiel très réduit, bon, ils le sortiront discrètement ou à la sauvette. Disons pour résumer, on avait le sentiment, il y a 20 ou 30 ans en arrière, qu'un film, un film suisse de surcroît, c'était un événement. Aujourd'hui, c'est presque une malédiction.

10. *L'ogre*, adaptation du roman de Jacques Chessex

L. G. *Alors le projet suivant c'est L'ogre – enfin, je ne sais pas si c'est le projet suivant, en tout cas c'est celui qui s'est fait –, d'après un roman de Jacques Chessex. Dans ce que je vois ici, dans le Dictionnaire du cinéma (suisse), Chessex n'a pas participé au scénario, c'est juste ?*

Absolument.

L. G. *Il vous avait cédé ses droits ? Comment ça se passe, à ce niveau-là ?*

Moi je connaissais Chessex... En fait, Chessex très gentiment m'avait, entre guillemets, « offert » *L'ogre*. Il avait pris contact avec moi, il m'avait envoyé un mot, il m'avait dit :

« Voilà, si tu as envie de tourner *L'ogre*, ce sera avec grand plaisir et je ferai en sorte que tu puisses avoir les droits pour trois fois rien. »

L. G. *D'accord oui. Donc à partir de là, vous avez...*

Donc à partir de là, j'ai travaillé sur le projet et Chessex a tenu ses engagements. Et Chessex a été très clair, il m'a dit : « *L'ogre* est un roman de Jacques Chessex et un film de Simon Edelstein. » Donc il m'avait dit... entre autres, il m'a dit : « Ecoute, la seule chose que je te demande, c'est de ne pas faire de Jean Calmet, instituteur vaudois, un joueur de football. » Voulant dire par là : « Fais ce que tu veux, mais respecte quand même le fond de mon récit. »

L. G. *Chessex, Prix Goncourt 1973, j'imagine, mais ce n'est peut-être pas le cas, que ça aide à monter la production d'un film tiré de ce roman ?*

Oui et non. On dit souvent : « Ce n'est pas avec les bons livres qu'on fait les bons scénarii. » Et c'est un peu vrai. Je dirais, *L'ogre* est un livre important en littérature, surtout en littérature suisse. Pas forcément un livre, d'abord, extrêmement cinématographique. Et puis il y a d'autres paramètres qui interviennent. Chessex, c'est l'auteur du livre, mais ce qui prévaut c'est le réalisateur. Donc le réalisateur, c'est Simon Edelstein. Est-ce que Simon Edelstein, sur le marché du film, c'est une valeur importante ? Non, ce n'est pas une valeur importante. Donc il faut repartir à zéro avec peut-être un peu de suspicion, un peu de préjugés, et ça, de manière un peu négative, et tout. Donc dans un premier temps, je travaille sur le projet. Le projet aboutit, en tout cas disons, dans sa phase d'écriture, et la production ne se monte pas. Donc je laisse le projet de côté et puis je l'oublie. Je repasse à autre chose. A ce moment-là, je suis réalisateur, je fais des documentaires pour la télévision. Et un jour, Raymond Vouillamoz me téléphone en me disant : « Oui, tu sais, il y a un producteur, Jean-Marc Henchoz, il est très intéressé. Il a envie de monter *L'ogre*, il trouve l'histoire formidable, etc., et tout... » Moi j'étais un peu sidéré de, tout à coup, cette espèce de résurgence d'intérêt pour un projet comme celui-ci qui à l'époque, de la part du même Vouillamoz, avait suscité une réaction extrêmement mitigée. On était passé en 18 mois, si vous voulez, d'un état de... oui, d'indifférence, à tout à coup un élan de passion absolue, quoi. Alors tout à coup, dix minutes plus tard, Jean-Marc Henchoz, qui devait être dans le bureau de Vouillamoz, m'appelle [imitant la voix de Jean-Marc Henchoz] : « Oui, tu sais, alors j'ai lu, c'est formidable. Il faut que tu viennes me voir à Paris » – etc., et tout. Alors le film s'est monté, effectivement, à partir de ce moment-là, très facilement. Les raisons profondes n'étaient pas d'une très grande noblesse, mais comme j'en ai été le grand bénéficiaire, je ne m'en plaindrai pas.

L. G. *Est-ce que vous voulez évoquer la figure de Jean-Marc Henchoz puisqu'il a disparu dernièrement ?*

Oui... Ecoutez, plein de gens ont rendu hommage à Jean-Marc Henchoz. Moi, ce que j'aimais chez Jean-Marc Henchoz, c'était son côté insupportable parce que c'était un voyou. Ce n'était pas... en tout cas à l'époque, ce n'était pas un mec bien, quoi. Moi je ne me suis pas entendu avec Henchoz parce que je n'aimais pas ce qu'il me racontait et je n'aimais pas la façon dont il se comportait, voilà.

L. G. *Enfin ce sont quand même les productions JMH (Jean-Marc Henchoz) qui ont porté ce film ?*

Non, ils n'ont pas porté le film, parce que, pour des raisons qui sont des... des raisons assez confidentielles, Raymond Vouillamoz avait besoin de faire ce film pour sauver la face de Jean-Marc Henchoz. Donc ce n'était pas du tout... ce n'était pas pour me faire plaisir, ce n'était pas par désir, mais c'était par opportunité. Car Vouillamoz avait commis une très lourde maladresse à l'égard de Jean-Marc Henchoz, et il fallait faire un film tout de suite avec la garantie d'avoir l'argent de Berne. Et effectivement là, on ne pouvait pas refuser, si vous voulez, de soutenir... Berne était dans une position difficile pour soutenir un projet comme celui-ci, parce que Prix Goncourt, avec l'agrément de Jacques Chessex, et Jacques Chessex avait écrit une lettre très belle en disant combien il avait trouvé l'adaptation intéressante, ô combien il me faisait confiance, ô combien il me trouvait talentueux, doublé si vous voulez, d'une lettre de Raymond Vouillamoz, à l'époque chef de la fiction, qui disait : « Nous adorons ce projet à la Télévision, nous allons le soutenir, nous ferons en sorte de donner tous les moyens » – etc., et tout. Vous comprenez, il y avait tellement de gens qui avaient envie que ce film se fasse que Berne ne pouvait pas dire non. Mais le fond de l'histoire était beaucoup plus scabreux parce qu'il fallait absolument que Jean-Marc Henchoz puisse récupérer du fric d'une maladresse de Vouillamoz, donc si vous voulez entre l'argent qu'il y avait pour faire le film, et l'argent qu'il y a eu pour faire le film, disons qu'il y a eu un petit trou.

L. G. *Donc la Télévision ne vous a pas donné « tous les moyens » ?*

Non, il fallait... simplement, c'est que... il fallait que Jean-Marc Henchoz puisse récupérer du fric qu'il avait perdu par une connerie de Vouillamoz sur un film précédent. Donc si vous voulez, il fallait surproduire *L'ogre* pour pouvoir récupérer de l'argent. Donc c'était du genre : « Ouais bon, ce truc, là, on va pas mettre deux jours. Tu le fais en un jour. » Voilà quoi, c'était un peu ça.

L. G. *Ça c'est le genre de choses qui se passent dans le cinéma suisse ?*

Non, ça s'est passé. Oui, vous me posez des questions... Moi, je veux dire, aujourd'hui, il y a amnistie et je dis les choses. Mais moi ce que je retiens, c'est que le film, je l'ai tourné, je l'ai fait, donc je ne vais pas me plaindre. Je suis très content de l'avoir tourné, et tout. Mais c'est vrai que sur le mode de la production, c'est... ça s'est passé comme ça, quoi.

11. Années 1980, productions TV

Si vous voulez, la période qui suit *L'ogre*, sur le plan professionnel à la Télévision, c'est une très belle époque pour moi. *L'ogre* fait une carrière assez... oui, moyenne, modeste, enfin bon, moi j'ai de toute façon... je n'ai jamais fait de succès, donc... pour reprendre la phrase de Godard que j'aimais bien : « Mes films ont fait plus de sorties que d'entrées. » Mais... Bon, *L'ogre* sort. Il est allé à Cannes. Il a fait une carrière, pff... il a fait une carrière très modeste, à l'étranger, enfin bon, il ne s'est rien passé de très particulier. Et là, si vous voulez, c'est... je rentre dans une phase de lucidité. Je me dis : « Bon, j'ai fait *L'ogre*. C'est pas mal. C'est pas génial. » Mais je me redis toujours la même chose : « C'est beaucoup d'énergie. C'est beaucoup de travail. Et pis bon, à l'arrivée, c'est... » Je ne sais pas, je me dis toujours : « Est-ce que toute cette énergie dépensée pour pouvoir faire un film mérite ça ? » Voilà. Donc la période qui suit, je fais de la télévision... Je suis très heureux à ce moment-là, d'abord parce que je vis plein de choses à travers la télévision, donc je fais des reportages qui me séduisent, sur des thèmes qui me conviennent, et puis on en revient toujours à la même chose,

c'est-à-dire, si vous voulez, c'est le décalage entre la lenteur et la rapidité. Entre le moment où vous rêvez de faire un film et le moment où vous faites le film, pour autant que vous le fassiez, il s'écoule des années. Vous avez un projet, une envie en télévision, vous avez rendez-vous à 14h, à 14h30 la décision est prise, à 15h vous êtes déjà en train de travailler. Et ça c'est extraordinaire. Et pour ça, je remercie quand même la télévision d'avoir pu faire ça, d'avoir pu travailler. Moi j'avais besoin de travailler. J'aimais travailler. C'est-à-dire j'aimais bien... je m'en foutais, aussi modeste soit le travail que je pouvais faire, j'aimais bien me lever le matin en me disant : « Aujourd'hui, je tourne. » Et je n'ai jamais pu me dire, je n'ai jamais pu me résoudre ou me résigner, à me dire en me levant : « Aujourd'hui, je fais un dossier. » L'idée de remplir des dossiers, de passer sa vie à remplir des dossiers, de faire des budgets, de faire 350 téléphones pour vaguement intéresser une personne et demie et tout, ça avait quelque chose de désespérant. Se lever le matin en disant : « Je tourne », génial.

L. G. *Est-ce que dans la centaine d'émissions que vous avez faites, des Viva, des Temps présent, etc., est-ce qu'il y en a une en particulier que vous aimeriez rappeler ici ? Qui vous aurait particulièrement...*

Je ne sais pas. Moi je n'ai pas une très bonne mémoire et j'oublie. Je garde plutôt, si vous voulez, des ambiances. J'ai travaillé pour un magazine culturel qui s'appelait *Viva*, qui n'existe plus aujourd'hui. Avec le recul, je me dis, c'est vraiment dommage parce que c'était une belle émission, 50 minutes pour parler d'un thème culturel ; aujourd'hui, ça devient impensable. J'ai dû en faire, je ne sais pas, 25 ou 30. Et je garde un souvenir lumineux de ces quelques années où j'ai pu faire ça, même si parfois il fallait se confronter à des producteurs, même si parfois on vous disait : « Quand même, le taux d'écoute, etc. », et tout. Mais de me dire que j'ai pu faire une émission sur le cinéma muet, une réflexion sur le cinéma suisse à travers le livre d'Hervé Dumont, ou des choses comme celles-là, je me dis : « C'est quand même génial. » Ou sur le cinéma ambulancier, plein de trucs comme ça, je me dis : « C'est une chance merveilleuse. » Parler du cinéma muet à la télévision ! Aujourd'hui les gens ne savent même pas que le cinéma un jour a été muet !

12. Quelques jours avant la nuit : le manque d'argent pour produire et la critique romande

L. G. *Alors je passe un peu vite sur les années 1990 et début des années 2000. J'aimerais bien qu'on s'arrête encore un moment, si vous le voulez, sur votre dernier long métrage, Quelques jours avant la nuit. Est-ce que c'est parti de la rencontre avec le producteur Olivier Talpain, ou est-ce parti d'un projet que vous aviez ?*

Non, Olivier Talpain a joué un rôle important parce qu'il a soutenu le projet...

L. G. *Est-ce que vous pouvez nous dire un peu qui c'est ?*

Pardon ?

L. G. *Est-ce que vous pouvez nous situer le personnage ?*

Olivier Talpain, c'était... Bon d'abord il vient dans la production... non, il vient de Fonction : Cinéma. Il produit des courts métrages, il n'a pas, disons, une grande connaissance de la production, il n'a pas produit de long métrage, ce sera son premier long métrage. Donc

si vous voulez, il va, comment dire ? Entre guillemets, « on va grandir ensemble ». Il va découvrir plein de choses. Il est très idéaliste. Il est très pur, beaucoup trop pur pour un monde comme celui-ci. Il pense que les gens sont honnêtes et sincères et pleins de bons sentiments. Alors si vous voulez, cette innocence, dans la vie, elle est très belle, mais dans un métier comme celui-ci, elle est terrible. Parce que dans un monde comme celui-ci, il faut être un peu retors, il faut être un peu pervers, il faut être un peu démagogique, il faut avoir plein de défauts pas sympathiques pour pouvoir s'en sortir, avec peut-être aussi plein de qualités mais lui, il a des qualités qui passent mal dans ce métier-là parce qu'il est trop idéaliste, il est trop confiant.

L. G. *C'est lui qui s'est occupé de monter la production de ce film ?*

C'est lui qui s'est occupé de monter la production de ce film, oui.

L. G. *Comment est-ce que ça s'est passé à ce niveau-là ?*

[Simon Edelstein rit] Ouais, c'est...

L. G. *Rempli d'embûches ?*

Non, c'est une aventure singulière parce qu'il n'y avait pas de fric pour le faire. Donc la question qui s'était posée, c'était : « Est-ce qu'il faut renoncer ou est-ce qu'il faut tourner sans argent ? » Alors vous savez, parfois il y a des films qui peuvent être faits sans argent, mais ça, c'était quand même un film qui nécessitait une forme d'académisme, une esthétique extrêmement académique, très cadrée, un peu comme dans les films hollywoodiens des années 1950, c'était une image très léchée, et tout. Et il n'y avait pas les moyens de faire ça. Moi je le remercie d'avoir pris le risque, d'avoir fait ce film avec trois francs six sous. Après, la question que je me suis posée : « Est-ce que j'aurais dû, ou pas, faire le film ? » Je ne sais pas. Mais là, il n'y avait pas l'argent. C'est vrai que c'était assez extravagant.

L. G. *Alors comment vous vous êtes débrouillés ? Comment on fait dans ces cas-là ?*

Eh ben vous avez faim. C'est comme quand vous dites : « J'ai faim, je vais aller manger », et que vous ne pouvez pas aller manger, mais vous continuez de vivre quand même. Le lendemain matin, vous vous réveillez, vous avez encore plus faim, mais vous n'avez toujours pas d'argent, mais vous vous levez quand même, vous êtes un peu plus faible. Il y avait un peu de ça dans le film. Et je pense qu'il y avait cette très forte envie du producteur de faire le film, qu'on fasse ce film. On l'a porté pendant des années, on a beaucoup travaillé sur le scénario, etc. Et puis après, vous êtes dans une position un peu délicate parce que vous demandez beaucoup aux autres quand même, parce qu'un film, aussi modeste soit-il, reste un art collectif. Donc les comédiens travaillent pour deux francs six sous, les techniciens pareil... Donc vous n'êtes pas toujours très bien parce que vous demandez beaucoup aux gens, puis en contrepartie, vous ne leur offrez pas forcément beaucoup non plus.

L. G. *Bon concrètement, Berne n'a pas soutenu la réalisation du film, mais la Ville de Genève en revanche. Ce qui était assez inhabituelle, je crois, parce que généralement ils entrent plutôt...*

Non, la production du film a été assez paradoxale parce que le seul argent qu'on ait reçu c'était l'argent de la Ville de Genève. Or, la Ville de Genève n'est qu'un partenaire, et n'intervient dans une production que pour autant qu'il y ait d'autres producteurs associés. Et

en l'occurrence, il n'y avait personne. C'est-à-dire il n'y avait pas Berne, il n'y avait pas la Télévision, on avait l'aide et le soutien d'absolument personne et le producteur est arrivé à convaincre la Ville de Genève à être le seul producteur d'un film comme celui-ci. C'est-à-dire qu'en fait la Ville de Genève n'aurait jamais dû donner l'argent qu'elle a consenti à donner, et avec cet argent on a pu tourner le film. Mais bon c'était trois fois rien. Alors après, on a eu encore un peu d'argent de la Loterie romande, mais c'était... ouais, ça a été... ce n'était pas Brico-loisirs, c'était « brico, sans loisirs ». Je pourrais peut-être vous dire d'autres choses si vous voulez par rapport à ce film. C'est... si vous voulez, les décisions, c'est plus lié au... c'est-à-dire, c'est plus lié au niveau du désir, de l'envie. Tout à coup, il y a un désir, une envie qui est très forte et vous dites, quoi quoi qu'il se passe, vous avez envie de tourner. Même si vous sentez que derrière vous, les intervenants financiers ne vous suivent pas. Vous dites : « Bon ben tant pis. Je m'en fous. Je suis tellement confiant. Je crois tellement en ce scénario. Je crois tellement à cette histoire que quoi qu'il se passe, même si je n'ai pas l'argent, j'irai jusqu'au bout. » Mais à un moment donné, en cours de tournage, vous vous rendez compte que ce type de film, si vous n'avez pas le minimum de l'argent, vous n'arrivez pas à tourner. Alors c'est vrai qu'il y a une espèce d'amertume qui se dégage parce que tous les jours vous devez couper des séquences, qu'ensuite de ça, vous devez bâcler votre mise en scène parce que ça prend du temps. Donc vous regardez, vous dites : « Aujourd'hui j'avais prévu de tourner douze séquences », donc vous n'en tournez que sept. Après sur les sept séquences, vous dites : « J'en soigne une ou deux pis les autres, je les expédie parce que j'en ai besoin, et tout. » Et effectivement tout à coup, vous vous rendez compte que le cinéma c'est quand même un peu compliqué quand vous n'avez pas l'argent parce que vous êtes tributaire à la fois de l'argent, de la disponibilité des gens, et ça c'est une servitude cinématographique. Mais moi, je répète, si vous êtes quelqu'un de très talentueux, même si vous n'avez pas de fric, vous vous en sortez, voilà. Donc c'est quand même les autres qui vous jugent et le jugement des autres, quand il n'est pas malveillant, vous devez l'accepter, voilà. Alors là, si vous me posez la question par rapport à la critique, moi j'ai été très choqué disons par une certaine critique romande qui a mélangé, si vous voulez, sa fonction première qui est de critiquer un film, avec la volonté d'humilier, de mépriser et d'offenser son auteur, alors que ce sont des gens que je ne connaissais même pas. Cette volonté de faire mal, de blesser les gens... Je ne suis pas la seule victime, il y a en a d'autres, mais disons, j'ai trouvé, si vous voulez, à travers l'accueil critique, ici en Suisse romande, de certains, une méchanceté, un mépris que je ne connaissais pas. Je ne savais pas que ça existait. Voilà, j'ai découvert ça, j'ai été assez choqué, assez stupéfait, et je n'étais pas le seul du reste.

13. Réflexions conclusives : le cinéma suisse des années 1970 et aujourd'hui

L. G. Pour conclure, j'aimerais bien connaître... vous qui avez commencé à travailler à la fin des années 1960 et, on l'a vu, jusqu'à très récemment, connaître votre regard sur le cinéma suisse, disons dans les années 1970 par rapport à aujourd'hui. Quelle réflexion vous faites par rapport aux... peut-être aux modes de productions qui ont certainement changé ?

Eh bien justement pas. Moi je trouve que... non, justement, ce qui me frappe, c'est qu'en fait, je trouve que rien n'a changé. Que le discours des gens d'aujourd'hui, c'était le discours d'hier. Que les difficultés de production, c'était les difficultés de production d'hier, et tout. Vous comprenez, l'histoire du cinéma en Suisse, c'est un phénomène qui est un phénomène d'ordre marginal. Donc ça a toujours été très compliqué. Il n'y a pas une application, si vous voulez, comme en France, économique. En France, on doit produire des films parce que c'est une industrie. Il y a des dizaines et des dizaines de milliers de personnes

qui vivent, qui dépendent du cinéma. Donc on doit véritablement produire. Ici, on a le sentiment que ça a toujours été comme... oui, comme une espèce de jeu. Ce n'est pas véritablement une industrie. Donc les gens se sont toujours retrouvés, si vous voulez, confrontés aux mêmes difficultés. En plus, c'est un pays compliqué la Suisse. On y parle trois langues avec des sensibilités très différentes. Je ne vous apprends rien en vous disant qu'en Suisse allemande on ne raisonne pas comme en Suisse romande et inversement. Donc ce qui marche pour un certain public ne marche pas pour l'autre. Et ça rend les choses relativement compliquées. Et puis il n'y a pas le financement pour permettre... d'abord, en Suisse vous n'avez pas de stars, donc quand on fait des films, on fait toujours des films avec des petits budgets dans une économie qui, aujourd'hui ne s'accommode plus des petits budgets. Alors on a eu cette volonté de faire des films comme les autres mais en n'ayant pas les moyens de le faire comme les autres. Donc, si vous voulez, ça donne des résultats hybrides. Et moi je... disons, je dirais que la force du cinéma suisse, c'est dans sa singularité, ça doit être dans le cinéma d'auteur ; de rester un cinéma d'auteur dans un monde où il est vrai qu'on est moins sensible au cinéma d'auteur qu'on ne l'était auparavant.

L. G. *Quel épisode dans votre parcours vous a apporté le plus de satisfaction ?*

[Simon Edelstein réfléchit]... Au niveau du cinéma, j'ai eu plein de désirs, j'ai eu plein d'envies... Oui, je crois que j'ai rêvé une vie de cinéaste que je n'ai pas connue. Donc, avec le recul, je me dis : « Je me suis peut-être un peu trompé, ouais. » J'ai plus de... disons des... j'ai plus de bons souvenirs d'émissions de télévision parce que c'était facile à faire. Il n'y avait pas tous ces intermédiaires, toutes ces difficultés, toutes ces chicanes qui rongeaient le désir de faire un film. Moi j'aimais... je me répète, j'aime que les choses se fassent vite. Sans attente. Attendre, c'est effrayant.

L. G. *Vous avez continué à photographier jusqu'à aujourd'hui ?*

Aujourd'hui, je fais de la photographie, absolument, oui.

L. G. *Alors vous avez recommencé : vous n'avez jamais arrêté ?*

J'ai passé de nombreuses années à photographier ma fille jusqu'au jour où elle en avait marre donc là j'ai dû arrêter. Non j'ai... en fait je me suis rendu compte... oui, je fais des photographies. Je photographie des salles de cinéma.

L. G. *Il y a ce très beau livre qui vient de sortir sur les salles de cinéma en Suisse³ : vous faites un petit peu comme nous, un travail de « ciné-mémoire » ?*

Oui, exactement. Oui, parce que ce sont des choses qui disparaissent. Les lieux disparaissent. Les lieux n'ont jamais été véritablement protégés. C'est-à-dire, je me dis toujours : « Bon le cinéma ne disparaîtra pas. Les salles de cinéma – j'ose l'espérer – ne disparaîtront pas... », mais elles disparaîtront si vous voulez du... elles n'auront plus aucune visibilité urbaine, voilà. Parce que les salles de cinéma disparaissent des villes, elles sont relayées en banlieue, elles sont cachées dans des sous-sols, dans des malls, au dix-huitième étage, peu importe, mais dans les villes on voit de moins en moins de salles de cinéma. Parfois je revois des films, ou je vois des documentaires, et je vois des salles de cinéma

³ Simon Edelstein, *Lux, Rex et Corso : les salles de cinéma en Suisse*, Genève, Ed. d'Autre part, 2011.

partout. Et maintenant, il n'y en a plus. Et ça, je pense qu'il faut le consigner, il faut le marquer, il faut au moins qu'il en reste une trace.

L. G. Est-ce que le cinéma peut continuer d'exister sans salle ?

Non, il continuera d'exister mais avec des multiplexes en périphérie, vous voyez. Il y aura, bon, trois ou quatre multiplexes par grandes villes qui auront chacune 20 ou 30 salles. Donc il y aura autant d'écrans qu'il y en avait auparavant mais ce sera une façon différente d'aller au cinéma. Il n'y aura plus le faste, la salle unique où on entre, le hall, les moulures au plafond, enfin des lieux de rêve...

L. G. Simon Edelstein, merci beaucoup.

Merci à vous.