

## **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 Claude Goretta**

**Genève, le 7 mai 2011**

**Questions : Laurence Gogniat et Marthe Porret**

- 1. Découverte du cinéma**
- 2. Le Ciné-club universitaire**
- 3. L'Angleterre**
- 4. *Nice Time* et Free Cinema**
- 5. *La grève*, Eisenstein**
- 6. Retour en Suisse, entrée à la Télévision**
- 7. *La Grande Dixence***
- 8. *Jean-Luc persécuté***
- 9. *Continents sans visa* et *5 colonnes à la une***
- 10. Groupe 5**
- 11. Rapport aux producteurs, direction d'acteurs**
- 12. Liberté d'expression**

## 1. Découverte du cinéma

L. G. *Nous sommes à Genève le 7 mai 2011 chez vous, Claude Goretta. Quand on a préparé l'entretien, vous m'avez dit que vous n'avez jamais fait d'école de cinéma.*

Oui.

L. G. *Comment vous avez appris ?*

En voyant des bons films. Parce qu'avec Alain, avec Tanner, on allait voir des bons films, ce n'était pas trop difficile à Genève. Même Genève avait la chance de passer des films sous-titrés donc c'était réellement la qualité du film, la qualité originale du film qu'on pouvait voir. Alors on a vu Antonioni, Fellini, surtout l'Italie parce que tout le mouvement du cinéma d'Italie, qui était un mouvement social... Même Visconti, les premiers films de Visconti sont très politiques.

L. G. *Vous avez grandi à Genève ?*

Oui. Je suis de grand-père italien, mais comme les Italiens étaient les premiers à émigrer en Suisse, après les Espagnols... Oui, je suis Carougeois. Parce que Carouge, c'était le port d'arrivée des Italiens qui cherchaient du travail. Bon, aujourd'hui, les gens qui cherchent du travail viennent de l'Est, ou d'Afrique, mais à l'époque c'était tout à fait européen.

L. G. *D'où vient le nom Goretta ?*

Moi je m'appelais Goretta dit Goretta, et je ne sais pas pourquoi... J'ai retrouvé le passeport que j'avais quand j'ai été engagé dans l'armée, c'est marqué « Goretta dit Goretta ». Goretta, c'est le nom d'une sainte, d'une jeune paysanne, sauf erreur de la plaine du Pô, qui était fiancée, et puis en été, comme ça, par une lourde, pesante journée, son fiancé l'a désirée très violemment et elle s'est refusée, il l'a poignardée. Elle est morte donc d'avoir refusé de se livrer à son fiancé, ce qui fait qu'elle a été canonisée, Sainte Maria Goretta. Et aujourd'hui, il y a des groupes qui s'appellent les « gorettaistes ». Ça je l'ai appris par une dame africaine, congolaise, qui me soigne. Parce que ces gorettaistes étaient en grande partie au Congo. J'en ai appris [Claude Goretta rit] ! Je me souviens que, quand je descendais à Villeneuve lez Avignon... j'ouvre un journal français et je vois qu'un écrivain italien a publié un bouquin qui indiquait que c'était un montage de l'Eglise catholique, Maria Goretta, parce que les mœurs avaient tendance à se relâcher, si j'ose dire, et il fallait marquer le coup. Et je me souviens que j'étais surpris et assez heureux qu'on relativise la sainteté de... Parce qu'aujourd'hui, on canonise tout le monde !

L. G. *Ça, c'est pour le côté de votre famille Goretta, et puis votre mère ?*

Ma mère est venue (en Suisse) à l'âge de dix ans. Ma mère, c'était l'aînée de dix enfants. Mon grand-père venait d'Allemagne. Ils ont quitté l'Allemagne en 1910, ma mère était de 1900. Parce que vous savez, c'était les années de crise. 1929, l'année de ma naissance, c'était la Grande Crise, catastrophique, comme celle qui a pris place il y a quelques années ici, enfin j'entends en Europe. Oui, ma mère... Il y avait cinq garçons, cinq filles, chez mon grand-père.

L. G. *Et puis toute cette grande famille est venue en Suisse donc ?*

Oui, mais je pense que les enfants qui sont nés en Suisse... Parce que si ma mère avait dix ans, les autres étaient plus jeunes. Il y a même un de mes oncles qui avait quasiment l'âge de mon frère ! Parce que finalement les enfants de ma grand-mère s'échelonnaient comme ça au long des années. Ils ne connaissaient pas les produits anticonceptionnels, je pense.

L. G. *Ça fait des chevauchements de générations.*

Oui, exactement. Et quand mon père se promenait avec ma mère, après, avec une poussette et un bambin dedans, ils pensaient que c'était un enfant de ma mère alors que c'était son frère cadet.

L. G. *Alors dites-nous dans quel milieu familial vous avez grandi ?*

Alors oui, donc c'était... ils étaient tous des artisans horlogers. Ils sont venus et ils ont vécu au Locle, et ensuite ils sont venus à Genève. C'est comme ça que mon père a pu rencontrer ma mère. Donc c'était la classe ouvrière, c'est-à-dire des gens qui travaillaient sans retraite, femmes et hommes, parce que mes tantes aussi travaillaient dans les fabriques de montres. Mon père, lui, était un des trois enfants de mon grand-père italien qui venait du Piémont. Mon père est entré très jeune comme employé de banque. Il avait fait des études relativement simples mais, comme il a bien travaillé, il est devenu fondé de pouvoir, c'était le responsable du courrier à une banque, une grande banque qui a été absorbée par l'UBS. Et moi j'ai appris comme ça que... il ne parlait pas beaucoup, mais j'ai appris qu'il avait payé, en travaillant à partir de 16 ou de 17 ans dans un bureau, il avait payé les études de sa sœur qui a fait l'école secondaire. Et puis il avait un frère, lui, qui est devenu chauffeur de taxi, et qui, une fois, m'a accompagné [Claude Goretta rit] jusqu'à l'aéroport parce que je partais à l'autre bout du monde, j'allais à la Terre de Feu, et tout d'un coup j'ai dit : « Mais, t'es Marcel ? » Oui, et on s'est rencontré comme ça. J'ai peu rencontré de personnes de la famille de mon père. Il y avait ici un officier de police, qui était son frère, mais il ne le voyait pas. Et puis le directeur de la prison... quand j'étais étudiant en droit, j'avais été voir un procès assez douloureux. Il était témoin et j'ai entendu le président du tribunal dire : « Monsieur Goretta, vous venez à l'avant, j'aimerais que vous témoigniez », etc. Il s'est tourné vers moi, moi je me suis accroupi sur mon siège, parce que comme étudiant en droit, on avait des places relativement bien placées, et j'ai vu un gars arriver vers moi que je n'avais jamais vu. Donc je n'ai pas fréquenté beaucoup ces émigrants-là. Mais mon grand-père, je l'adorais parce qu'il me racontait des histoires incroyables : il mélangeait *Les trois mousquetaires*, *Le vicomte de Bragelonne*, ça faisait des histoires qui n'en finissaient jamais mais qui étaient passionnantes [Claude Goretta rit].

L. G. *Vous aviez un grand frère ?*

Oui, qui a été très important dans ma vie, parce que c'était un aventurier avec un cœur gros comme ça. Il était reporter de radio, au départ. Et il allait partout où ça brûlait : il a couvert la guerre d'Algérie, la guerre du Vietnam, l'invasion de la Tchécoslovaquie.

L. G. *Il a travaillé à la TSR comme journaliste.*

Oui, c'est ça. Et puis après, après moi, si vous voulez... moi, j'étais déjà à la Télévision, parce que c'est Jean-Jacques Lagrange, quand je suis rentré d'Angleterre avec une petite fille

qui était née en Angleterre et qui est rentrée à Genève à l'âge de quatorze jours... Moi je suis resté encore un certain temps en Angleterre pour finir mon contrat que j'avais avec le British Film Institut.

L. G. *Alors peut-être qu'on va y revenir tout à l'heure...*

Oui, d'accord.

L. G. *J'aimerais bien que vous me disiez si vous alliez voir des films ou comment vous avez découvert le cinéma quand vous étiez enfant ?*

Oui, c'est juste, parce que je voulais faire du cinéma à l'âge de huit, dix ans.

L. G. *Mais vous connaissiez le cinéma ? A l'âge de huit ou dix ans ?*

Non mais je l'ai connu par mon père et ma grand-mère parce que ma grand-mère m'a pris pour voir *Charlot soldat* et mon père pour voir *Nanook l'Esquimau*.

L. G. *C'était dans des salles de cinéma à Genève ?*

Des salles de cinéma. Mon père aussi adorait Charlot, on allait voir les courts métrages de Charlot et on était plié de rire. Donc j'ai vu les deux aspects du cinéma : le documentaire et la fiction. Ce qui fait que depuis ce temps-là, je voulais devenir cinéaste. Mais c'était une utopie, un rêve impossible, étant né à Carouge, petite ville annexe de Genève ; c'était le faubourg de Genève.

L. G. *Vous m'aviez dit que vous échangez les bouteilles vides contre des séances de cinéma, vous pouvez nous raconter ça ?*

Oui, c'était pendant la guerre ça, quand il y avait des difficultés de chauffage, on n'allait pas à l'école, on avait congé. Et ma mère qui voyait que j'étais passionné de cinéma me donnait des bouteilles vides. C'était, je crois, 50 centimes les bouteilles vides, ou 30 centimes. Et trois bouteilles vides me permettaient de me payer une place de cinéma. Donc ce n'était pas cher, le cinéma. Ça a un peu changé. J'ai cherché petit à petit, j'ai acheté... j'avais 200 livres et magazines sur le cinéma, alors que l'Université n'en avait qu'une trentaine.

L. G. *Parce qu'il faut dire qu'après votre matu, vous êtes entré à l'Université en Faculté de droit.*

Oui c'est ça, oui. Pour essayer de rejoindre le cinéma, j'avais prévu un travail sur l'influence du cinéma sur la délinquance juvénile. Ce qui est devenu très actuel, je trouve. Il y avait deux pays qui faisaient des études là-dessus, c'était la Grande-Bretagne et puis, je ne me souviens plus si c'est la Tchécoslovaquie, je crois que c'est la Tchécoslovaquie, un des pays de l'Est, qui faisait aussi des productions de films pour enfants, donc qui était très attentif à l'effet du cinéma sur les mentalités. D'ailleurs Lénine avait dit : « Pour nous, le cinéma, c'est l'art le plus important. » Et quand on regarde la production soviétique, il y a des films admirables : il y avait Eisenstein, Poudovkine, *La terre* de Dovjenko qui pour moi était un maître, Dovjenko. Ses films étaient magnifiques et peu connus.

## 2. Le Ciné-club universitaire

L. G. *Avant qu'on parte en Angleterre, j'aimerais encore qu'on discute de la période où vous étiez à l'Université parce que vous avez fondé le Ciné-club universitaire de Genève, dont on fête les soixante ans ces jours. Racontez-nous un petit peu ça.*

Oui, exactement. Parce qu'on payait une taxe de... je ne sais pas, pas très élevée, pour les divertissements ou les choses comme ça. Et finalement les divertissements se...

L. G. *Donc les divertissements à l'Université.*

Oui, ou par l'Université.

L. G. *A travers l'Université.*

Oui, alors il y avait des cours de ski pour les jeunes filles du Smith College aux Etats-Unis, et c'était des gars, des étudiants à l'Université, qui, sachant bien skier, enseignaient ce sport aux jeunes filles. Et je me suis dit : « Mais moi, je paie les mêmes choses, je ne vais pas skier parce que je n'ai pas d'équipement, et j'aimerais bien... Et puis le cinéma, c'est aussi important. Le sport, c'est bien, mais ce n'est pas tout. » Comme on ne parlait pas de cinéma, j'ai écrit un article dans *La Cité Universitaire* en disant : « Voilà ce qu'on fait, voilà ce qu'on ne fait pas. » Et ça a fait bouger l'Uni. Donc avant ça, j'avais fait une étude pour voir quels bons films étaient dans les maisons de distribution en me basant sur un bouquin d'histoire du cinéma de Georges Sadoul, qui était la gauche ; les anthologies de cinéma de droite, il y en avait un qui s'appelait *l'Histoire du cinéma*, qui était entre les mains d'extrême droite, Maurice Bardèche et Robert Brasillach. Brasillach qui était jeune et qui a été fusillé à la fin de la guerre parce qu'il écrivait des textes contre les Juifs qui étaient inacceptables, insupportables. C'est fâcheux parce que c'était un bon écrivain.

L. G. *Alors ces livres, vous les connaissiez ? Vous les lisez ?*

J'avais acheté *l'Histoire du Cinéma* par Maurice Bardèche et Robert Brasillach. Il y a des films où ça ne posait pas de problèmes. Mais d'autres films... Moi, je me suis beaucoup plus basé sur Sadoul, qui était entré dans le groupe surréaliste au départ, qu'il avait quitté pour rejoindre le Parti communiste. C'était plus ouvert, et comme le cinéma d'après-guerre était le néoréalisme italien qui était alimenté par des gens de gauche, inscrits souvent au Parti – la plupart des réalisateurs du néoréalisme étaient au Parti communiste –, les films dont parlait Sadoul, c'était d'une part les films italiens, d'autre part certains films anglais, et des films français comme ceux de Renoir, Grémillon aussi, qui était un cinéaste maudit, qui a fait un ou deux films magnifiques. Et puis aussi des cinéastes que la Nouvelle Vague française a descendu en flamme, comme Le Chanois... enfin, je n'ai pas les noms en tête parce qu'il y en a pas mal, mais qui avaient fait des beaux films, des films honnêtes sur le plan de la thématique. Mais c'était encore le réalisme poétique français, l'image était très léchée. Mais quand on les revoit, on se dit : « C'est beau ! »

L. G. *C'est dans le cadre de l'Université que vous avez rencontré Alain Tanner ?*

Oui, je l'ai rencontré dans le hall d'entrée, parce qu'il est venu vers moi et il m'a dit : « Je m'intéresse aussi au cinéma. »

L. G. *Il avait lu votre article ou bien vous étiez...*

Oui sûrement, et puis ça s'était dit. Vous savez qu'au départ, ça ne s'appelait pas le Ciné-club universitaire, c'était le Cinéma d'essai de l'Université. C'est quand Pierre Barde est venu, je crois, qu'ils ont changé le... Moi, je l'avais fait tout à fait en dehors de ça, avec la prime qu'on devait payer pour les émissions de... bon, n'appelons pas ça divertissement, ce n'est pas un divertissement, c'est aussi de la culture, surtout les films qu'on proposait.

L. G. *Vous avez eu l'appui des autorités universitaires pour créer ce ciné-club ?*

Ecoutez, je ne me souviens absolument pas d'avoir demandé l'autorisation à l'administration de... Mais le responsable du sport était au courant, c'était un homme très sympathique qui était Jean Brechbühl. Il était venu me voir en disant : « Il ne faut pas... J'ai besoin... on a besoin du sport. » J'ai dit : « Oui, bien sûr, on a besoin du sport, mais on a aussi besoin de... C'est un art, c'est le septième art quand même, ça vaut la peine d'en parler. » A partir de là, il a acheté un projecteur 16 mm, et on projetait les films dans l'aula et le dimanche matin au cinéma ABC de Monsieur Eric Chasalle qui nous accueillait. Une partie de ces films étaient en 16 mm. Par exemple, la Centrale d'éducation ouvrière avait de très beaux films, dont *L'homme d'Aran* de Flaherty, sur les pêcheurs des îles d'Aran.

L. G. *C'est vous qui choisissiez les films ?*

Mais oui, parce que je savais qu'ils étaient très beaux parce que j'avais lu des articles. Vous savez quand on a 200 bouquins et qu'on les feuillette régulièrement... Je n'étais pas fasciné par le droit, si ce n'est par le droit pénal parce que j'avais un bon professeur qui s'appelait Philippe Graven, un excellent professeur qui nous a ouvert les yeux sur la peine, sur le délit. J'ai lu pas mal de bouquins sur la répression, que ce soit en religion ou ailleurs. Toutes les monstruosité qui ont été faites au nom du Seigneur par les curés et l'autorité religieuse m'avaient fasciné. Et puis il y avait d'autres choses aussi, sur les colonies, j'ai lu tout ce qui me paraissait mériter une forme de révolte.

L. G. *Dans le cadre de ce ciné-club, vous étiez en contact avec Freddy Buache, de la Cinémathèque ?*

Oui, je lui ai écrit une lettre dans laquelle il y avait une faute de grammaire terrible, tapée à la machine – je ne savais pas taper à la machine, je n'ai jamais su taper à la machine [Claude Goretta rit]. Mais je tapais avec un doigt, comme ça, et puis je ne sais pas pourquoi... je me demande s'il l'a vue cette faute [il rit] qui était ridicule... – pour lui dire que je voulais fonder un ciné-club. L'important, c'était que la Cinémathèque suisse de Freddy Buache puisse profiter de la Cinémathèque française dirigée par Henri Langlois. J'avais trouvé, moi, chez un antiquaire genevois – parce que la Suisse n'ayant pas eu de bombardements aux bombes incendies, il restait dans les greniers les choses d'avant –, j'avais trouvé des thaumatropes. Les thaumatropes, ce sont des disques de carton comme ça [il forme un cercle avec ses mains] sur lesquels il y a une image d'un côté et le complément de cette image de l'autre côté. Si on tourne ça au 25<sup>ème</sup> de seconde, c'est comme le cinéma, les deux images se superposent. J'avais trouvé ça et j'en ai donné un à Langlois, que j'avais vu d'abord à la gare de Genève... Il était venu... C'est Langlois qui envoyait des séries de films pour les séances, documentaires, et tout. J'étais surtout fasciné par le documentaire, par la recherche de la réalité qui nous entoure, ne pas simplement se fier à l'écrit. Moi je voulais avoir mon propre avis et aller à la rencontre de ceux qui n'ont pas... des petites gens si vous voulez. Cette

formule, je ne sais pas de qui elle est mais... « ceux qui n'ont pas rendez-vous avec l'Histoire ». Et finalement tous mes reportages ont quasiment été... reposaient sur la pauvreté ou la difficulté de vivre. Et non pas – ce qu'on voit trop souvent maintenant – les gens qui ont le pouvoir du verbe et qui dirigent comme ça. Il n'y a qu'à voir en France ceux qui dirigent, ce sont des énarques et des gens qui ont... Il y avait un (seul) ministre dans le gouvernement de François Mitterrand qui avait travaillé en usine, c'était Pierre Bérégovoy, qui s'est malheureusement suicidé, sinon c'était tous : « Prenez-les, ils ont des diplômes monumentaux et fondamentaux ! »

L. G. *J'en reviens au ciné-club.*

Oui.

L. G. *Ça a eu du succès ces séances ?*

Eh bien écoutez, l'aula... il y avait des gens assis sur les escaliers, donc ça a marché parce que Langlois nous avait envoyé des films de l'école comique française.

L. G. *Donc vous étiez en contact avec Langlois, vous-même ?*

Oui, ou par...

L. G. *...par Freddy Buache.*

...par Freddy Buache. Et puis quand je suis allé en Angleterre où j'ai travaillé pour le British Film Institute... puisque j'étais employé du BFI grâce à trois étudiants qui sont devenus des grands cinéastes...

L. G. *Alors attendez, on va y venir.*

...mais ça je vous le rappellerai plus tard.

L. G. *Vous allez nous le raconter.*

Mais j'avais également contact avec Langlois.

L. G. *Donc vous avez créé ce ciné-club avec Alain Tanner...*

Oui, mais c'est-à-dire... le ciné-club était créé avant, si vous voulez. Alain est venu parce que... J'entends, moi j'avais réuni tous les éléments qui me permettaient d'obtenir des films de ciné-club. Il y avait à Genève un ciné-club qui avait une séance par mois et qui n'avait pas de séance en été pendant la période de vacances. C'était peu de voir dix films par année.

L. G. *Alors le Ciné-club universitaire, c'était toutes les semaines ?*

Je ne me souviens plus exactement, mais je leur ai montré des films qu'on n'obtenait pas...

L. G. *...si facilement.*

...facilement, oui. C'était quand même une des grandes cinémathèques d'Europe. Et après, il y a eu la Cinémathèque anglaise, qui échangeait des films avec les Soviétiques, et là, bon, on y viendra, parce que j'ai pu voir des films étonnants.

### 3. L'Angleterre

L. G. *Alors on va y venir. Donc vous, vous avez décidé de partir en Angleterre pour...*

Oui, c'est Alain Tanner... Parce que moi, le droit, ce n'était pas ma tasse de thé, sauf le pénal.

L. G. *Par contre vous vouliez partir en Angleterre pour cette histoire de...*

...faire des recherches, et faire un travail après, que j'aurais pu développer sous forme de doctorat, sur l'influence du cinéma sur la délinquance juvénile. Ce qui était important parce qu'à l'époque, on a développé les films pour enfants. A l'Est, il y a eu des films superbes pour enfants, avec des poupées, des marionnettes, et tout, et puis en France, il y a eu Méliès et beaucoup d'autres.

L. G. *Donc c'était votre travail : trouver les films...*

Oui trouver...

L. G. *...à diffuser.*

J'avais préparé tout ça pour ne pas être dépendant totalement des cinémathèques au moment où on doit projeter les films. On avait trouvé chez... – je ne me souviens plus, mais je le savais – chez un marchand de cycles, un grand nombre de films, parce qu'avant d'être marchand de cycles, il allait dans les campagnes projeter des films avec son matériel, et dans les salles communales, ou même à l'extérieur s'il faisait beau. Et là, j'ai trouvé les films de Renoir, des choses comme ça. Pour nous, Renoir, c'était le... – oui, pour les Français aussi, pour la Nouvelle Vague – c'était le patron.

L. G. *La référence.*

Oui, la (pas ?) référence – sauf à la fin de sa vie, où il y a des choses moins bonnes. Mais Grémillon était peu connu, et... Ah oui ! Comment s'appelait le gars qui faisait les films, surtout esthétiques, reposant sur des mouvements artistiques ?

L. G. *René Clair ?*

Oui, moi j'aimais bien René Clair, c'était bien, mais je ne crois pas qu'on l'ait présenté au ciné-club parce qu'il ne passait encore dans les salles. Mais vous voyez, le temps de la guerre... il y a eu tout le mouvement néoréaliste qui est venu et qui nous a enthousiasmé parce que c'était antinazi. Quand on a su... moi j'ai perdu... j'ai vu avec mon père, au Cinébrief, qui était un cinéma de documentaires, j'ai vu l'ouverture des camps de concentration par les Américains. Quand j'ai vu ça, je me suis dit : « Mais il était où, le bon dieu ? Il faisait quoi ? » Quand on dit... Enfin moi, j'entends des sermons maintenant à la



télévision, ils oublient une partie de la réalité historique. Et aujourd'hui quand on dit tout va mieux, ça va mieux... ça dépend ! J'entends, les guerres de religion ont toujours existé. Et c'est aussi destructif qu'avant. Bon, Calvin est venu à la révocation de l'édit de Nantes, ça a donné une série de banquiers genevois ! Si on regarde les banques, elles sont très souvent d'origine française. Mais enfin bon, il y a des banques honnêtes et des banques moins honnêtes [Claude Goretta rit].

L. G. *Il y a quelque chose que je n'ai pas bien compris : c'est vous qui avez entraîné Alain Tanner à vous suivre en Angleterre ou si c'est plutôt le contraire ?*

Non, c'est Alain.

L. G. *C'est lui qui avait l'idée de partir ?*

Oui parce qu'il avait un oncle, je crois, qui dirigeait le service des employés dans un grand magasin de Londres qui était Selfridges, sur Oxford Street.

L. G. *En arrivant en Angleterre, vous avez travaillé justement dans ce grand magasin ?*

Oui, pendant un certain temps. Alain et moi allions au British Film Institute pour consulter les documents, c'était une grande entreprise et il y avait des projections régulièrement. Ça s'appelait le National Film Theater. Et on a rencontré par hasard trois étudiants de Cambridge qui étaient Lindsay Anderson, Karel Reisz et... comment il s'appelait ?

L. G. *Tony Richardson.*

Tony Richardson, merci. Qui voulaient faire du cinéma, qui avaient fait des courts métrages. Nous, Alain et moi, on connaissait bien le cinéma, le cinéma continental. Tandis qu'eux, ils étaient sur une île, il y avait des choses qu'ils ne connaissaient pas. A l'époque, par exemple, c'est Giraudoux qu'on connaissait, mais pas les autres. Donc le fait d'être en contact avec eux... ça leur apprenait un certain nombre de choses.

L. G. *Vous avez partagé des choses, vous leur apportiez...*

Oui, et puis Alain et moi, on dormait chez Lindsay Anderson, on lui louait une chambre. Ils ont été formidables. Lindsay, ça a été un peu notre maître à penser au départ.

#### **4. Nice Time et Free Cinema**

Et un certain jour, le British Film Institute a fait dire que si on voulait faire un film, il y avait une somme qu'on pourrait consacrer à tourner un premier film.

L. G. *C'était combien, vous vous souvenez ?*

C'était très peu. Non, je ne me souviens pas.

L. G. *Et le matériel, il était mis à disposition ?*

Non, non, je vais vous raconter comment ça c'est passé... Il y avait un ami de ces trois cinéastes qui s'appelait John Fletcher, qui était un technicien, un preneur de son et en même temps caméraman. Je crois qu'il avait une caméra Paillard Bolex qu'on remonte, comme ça, mais qui n'avait que 30 secondes de possibilité de tournage. Donc on a pris cette caméra-là, ce qui fait que ce qu'on... Et c'est John qui tournait. Donc le film, *Nice time*, c'est un film tourné avec des moyens limités, avec des pellicules sensibles pour ne pas avoir à éclairer l'extérieur, on n'éclairait pas, on allait tourner près des lumières, que ce soit des vitrines encore allumées, des néons qui s'allument et qui s'éteignent, qui animent l'image, c'est très beau d'ailleurs.

L. G. *Comment vous avez choisi le thème de ce court métrage ?*

Alain et moi, on voulait faire un film sur la fumée, parce que c'est très... il y a le *fog*, et le... Comment est-ce qu'on appelle la brume qui sent très fort l'usine ?

L. G. *Le smog ?*

Le smog, c'est... oui, c'est plus épais.

L. G. *Tu as dit autre chose ?*

S. B. *Mist.*

L. G. *Le mist ?*

Oui, c'est ça. Oui. Et Lindsay Anderson nous a dit : « Mais vous voyez, vous allez tomber dans l'esthétique. Prenez un sujet plus humain, prenez les gens ! »

L. G. *Il ne voulait pas que vous tombiez dans un sujet esthétique ?*

Oui, parce que ça tient mieux. Et on a choisi de montrer, le vendredi, le samedi, les gens qui venaient à Piccadilly Circus parce qu'ils n'avaient pas assez d'argent pour prendre des tickets de spectacle. Les jeunes gens venaient, ils regardaient, se baladaient... C'est le centre de Londres, Piccadilly Circus, avec une statue et un petit... comment ça s'appelle ? Eros ?

L. G. *Eros.*

Oui, c'est ça. Et on a dit : « Bon on va prendre ça ! »

L. G. *Vous avez dit que Lindsay Anderson ne voulait pas que vous tombiez trop dans l'esthétisme.*

Oui.

L. G. *Les trois jeunes gens que vous avez rencontrés, que vous avez cités tout à l'heure, ce sont ceux qui ont...*

...fondé le...

L. G. *...fondé le Free Cinema.*

Le Free Cinema, oui.

L. G. *C'était quoi l'idée du cinéma qu'ils avaient eux, c'était quoi qu'ils avaient envie de faire, de mettre en avant ?*

Oui, c'est très intéressant comme question, parce qu'ils voulaient faire un cinéma qui n'était pas le cinéma anglais habituel encore marqué par la guerre. Des films de guerre dans lesquels les ouvriers étaient plutôt rigolos parce qu'ils avaient un accent cockney ; il y en a beaucoup qui faisaient une plaisanterie juste avant de prendre une balle dans le front. Et ils ont réagi là-contre. Ils ont fait de la classe ouvrière des héros. Lindsay a fait un film sur un journal de campagne, et après il a fait un film sur les halles de Paris, qui s'appelait *Every Day Except Christmas*, tous les jours sauf Noël...

L. G. *Donc le côté social était beaucoup mis en avant dans ces films ?*

Oui, avec des idées sociales que la bourgeoisie ne souhaitait pas exprimer largement dans le cinéma. Lindsay Anderson, Tony Richardson et Karel Reisz ont fait un film sur un club de banlieue où jouait une formidable équipe de New Orleans, toute la jeunesse populaire venait là.

L. G. *Expliquez-nous le vôtre, de court métrage, Nice time. Vous avez dit Piccadilly Circus...*

Oui, c'est ça, alors on a filmé. On a choisit dans la foule des gens qui nous permettaient d'exprimer l'éblouissement des... enfin, le spectacle, si vous voulez, des néons, des gens qui attendent... Parce qu'il y a aussi les cinémas et les théâtres près de Piccadilly, et là, il y a des files qui attendent deux heures parce que... Et devant ces files, il y a ce qu'on appelle des *buskers*, des artistes musiciens qui jouent ou qui font des jongleries pour gagner trois ou quatre sous.

L. G. *Alors les gens que vous avez choisis, c'était les gens qui étaient là ?*

Exactement, oui. Tout, tout a été fait avec les personnes, matériel humain si vous voulez, qu'on trouvait à Piccadilly Circus, y compris la prostitution.

L. G. *Comment vous avez monté le film ? Quel a été le travail...*

D'abord il fallait tourner, et ma femme – parce que je m'étais marié, et elle vivait avec moi – était enceinte. Et pour les images délicates, on avait pris un sac, comme ça, long, on avait fait une ouverture d'un côté, pour l'objectif, et puis on lui portait son sac. C'est là qu'on a pu faire des plans de prostitution et...

L. G. *Caméra cachée ?*

Caméra cachée, oui, et c'est là qu'on prenait le grand angle pour être sûr d'avoir les personnages dans le plan. Donc on a eu des choses formidables, et puis les Anglais, c'est des gens qui sont très photogéniques. Par exemple le gars qui... Enfin, ils ne donnent jamais l'impression d'être mal à l'aise : les jeunes ne s'arrêtent pas de parler et ne regardent pas l'objectif comme ça, ils composent avec l'objectif. D'autre part, à Piccadilly Circus, le gars qui vendait le journal à longueur de journée, c'était une gueule cassée, c'était un gars qui n'avait plus de nez et tout. On l'a filmé avec son accord parce que c'était un endroit de

divertissement et au milieu du divertissement, il y avait une victime de la guerre qui était assez monstrueux, c'était vraiment un gars qui était... une sorte de tête de mort.

L. G. *Oui, on le voit dans le film.*

Oui, c'est juste.

L. G. *Dites-nous encore, pour l'Angleterre... Comment vous avez monté le film ?*

Oui.

L. G. *Comment ça c'est passé pour le son ?*

On l'a monté dans ma chambre.

L. G. *Dans votre chambre.*

Oui, avec un... – on ne peut pas appeler ça une machine – comme ça, on tournait à la main. Or tourner à la main ce n'est pas forcément 25 images seconde donc il fallait qu'on contrôle notre montage en projetant le film sur une paroi blanche. Ensuite on l'a montré, je pense, à Lindsay Anderson. Et après, c'était le sonoriser, parce qu'il fallait trouver des choses qui le portent. Alors là, on a cherché des gens qui avaient des petits orchestres. Or, à l'époque, le... c'était pas du... la même musique qu'aujourd'hui. Comment est-ce que ça s'appelle ?

L. G. *Du jazz ?*

Non, ce n'était pas du jazz, ça s'appelait autrement, c'était une musique qui était à la fois folklorique et jazzy. Et donc on a tout enregistré ça dans un cinéma, mais sans filmer, simplement pour avoir le son.

L. G. *Sur quel matériel ?*

Sur du 16 mm. Ensuite, on l'a monté à Pâques, et puis on l'a sonorisé avec une machine comme ça, et un tourne-disque, et tout. C'était complètement...

L. G. *...artisanal ?*

Oui, plus qu'artisanal, c'était vraiment fait avec des moyens incroyables. On montait nous-mêmes, il n'y avait pas de monteuse. Donc quand je suis rentré en Suisse, je pouvais monter mes films.

L. G. *Je préciserais juste encore que l'équipe du Free Cinema faisait des projections et votre court métrage a été...*

...a été présenté dans le deuxième programme. Et là, quand ils l'ont vu, ils l'ont proposé pour le Festival de Venise. Alors Alain est allé au Festival de Venise et on a obtenu le prix du cinéma expérimental.

L. G. *C'était un film expérimental ?*

Eh bien, ils l'ont... oui.

L. G. *Ils l'ont primé dans cette catégorie.*

Ils l'ont primé dans cette catégorie. Ce qui était sympa, je pense. Vous savez, les documentaires, il n'y a qu'à voir combien de temps ils mettent en Suisse pour tourner un documentaire. Ce sont des grosses bastringues et puis ça coûte très cher. Là, le film il a coûté... pff... je ne sais pas... rien, quoi !

L. G. *Rien du tout.*

Le prix de la pellicule.

## **5. La grève, Eisenstein**

L. G. *Qu'est-ce qui vous a ramené en Suisse ?*

Le fait que je ne pouvais plus travailler au British Film Institute parce que je pense qu'ils n'avaient pas le budget pour avoir deux stagiaires, si vous voulez. Mais enfin, on faisait quand même... moi je choisissais les films, j'ai vu des films exceptionnels, j'ai vu *La grève* avant tout le monde, et tous les... j'ai vu ce qu'il y avait de mieux dans la production soviétique.

L. G. *Pourquoi vous dites « avant tout le monde » ?*

Parce que Sadoul parlait de *La grève* en disant : « Il a passé à... » *La grève*, je ne sais pas de quand c'est ? C'est muet...

L. G. *Milieu des années 1920.*

Oui, c'est ça. Et il passait... il est arrivé à Paris et il n'est pas resté longtemps. Et Sadoul a pu le voir, il a dit : « Mais le film a disparu ! » C'est dans l'*Histoire du cinéma* de Sadoul.

L. G. *Il en parlait mais on ne pouvait pas le voir, c'est ça ?*

Il avait disparu, plus personne ne l'avait vu. Et là, le British Film Institute m'envoie... en disant : « On a reçu un envoi d'Angleterre. »

L. G. *De Russie !*

Non, non d'Angleterre.

L. G. *D'Angleterre ?*

Oui, parce que c'était la Cinémathèque... Oui ! Non, non : d'URSS ! Pourquoi je dis Angleterre ? On était en Angleterre.

L. G. *Vous étiez en Angleterre.*

Je suis désolé, la fatigue...

L. G. *Vous aviez reçu un envoi d'URSS...*

...d'URSS, et je me suis mis à regarder les films. Quand j'ai vu *La grève* de Sergueï Eisenstein, je l'ai mis sur le...

L. G. *Le projecteur ?*

Non, pas le projecteur. Le « montage »...

L. G. *La table ?*

...on appuie et puis on peut regarder, on peut arrêter. Et j'ai vu un film incroyable, qui avait des parties complètement surréalistes !

L. G. *Mais ils venaient d'où ces films soviétiques ?*

De Moscou.

L. G. *Pourquoi ils étaient envoyés au British Film Institute ?*

C'est juste ce que vous... Parce que les Anglais envoyaient des films anglais : les premiers Hitchcock, vous voyez, et d'autres films comme ceux du groupe de documentaire de John Grierson qui était fameux, j'entends, qui était formidable et qui a influencé les cinéastes du Free Cinema.

L. G. *Et donc ils faisaient des échanges avec l'URSS ?*

Exactement.

L. G. *C'est comme ça que vous avez vu La grève.*

*La grève*, oui. Donc je me suis souvenu de l'article de Sadoul et je me suis dit : « Bon, je suis un des premiers à avoir vu *La grève* ! » Je l'ai vu l'autre jour, il est passé à la télévision, et le film de la télévision est coupé : il y a des choses... parce que je me souvenais de plans incroyables où les gens sortaient de terre, comme ça, comme des taupes ! Beaucoup de choses comme ça, complètement surréalistes...

L. G. *...qui n'existaient plus dans la version que vous avez vue à la télévision ?*

Non. Et puis je me suis rendu compte que le film était monté extrêmement court, aussi court que *Nice Time*. Alors c'était comme si Eisenstein n'avait pas les moyens, enfin j'entends, pas une caméra qui lui permet de tourner plus longtemps. Il y a un (seul) plan, un panoramique dans le film, sur une foule, lent, comme ça, sinon tout est en plans fixes. Et l'animation est dans le plan. Magnifique d'ailleurs, et des compositions d'images très extraordinaires. Je ne me souvenais pas de ça dans *La grève*. Il faudrait que je revoie d'autres films d'Eisenstein pour savoir s'il montait aussi court que ça.

## 6. Retour en Suisse, entrée à la Télévision

L. G. *Alors arrivé à Genève ...*

Quand j'arrive à Genève, je me rends compte que les Genevois ont parlé de nous.

L. G. *C'est-à-dire ?*

Parce qu'il y a des articles, dans les journaux suisses, du correspondant de Londres, qui était à l'époque Jean Dumur, qui est devenu par la suite directeur des programmes...

L. G. *...à la Télévision.*

...à la Télévision, oui. Il y avait des articles parce qu'on était des nouveaux cinéastes.

L. G. *Ça avait eu un impact, ce film ?*

Un impact, oui. Oui, tout à fait. Et Jean-Jacques Lagrange, qui était un de mes camarades du collège, enfin... je lui ai montré le film *Nice Time*.

L. G. *Vous aviez une copie avec vous ?*

Oui, on nous avait donné une copie, oui.

L. G. *Ramenée d'Angleterre ? D'accord.*

J'en ai une encore maintenant, parce qu'ils m'en ont renvoyée une autre qui est en meilleur état. Vous ne l'avez pas vu, vous ?

L. G. *Oui, je l'ai vu.*

Ah oui ? Et le son était...

L. G. *Je l'ai vu sur DVD.*

Oui, c'est ça, ils ont fait une version DVD, mais en le remasterisant et en retravaillant le son parce que le son est... il y a une maladie du son qui est redoutable : le son disparaît tout d'un coup, une sorte de lèpre du...

L. G. *...de la pellicule ?*

De la pellicule, oui. Et alors...

L. G. *Vous avez montré ce film à Jean-Jacques Lagrange ?*

Oui, et puis moi je cherchais du travail, là. Alors on m'a proposé un... Jean-Jacques m'a dit : « Ecoute, il faut que tu voies le grand directeur. »

L. G. *Parce que Jean-Jacques Lagrange travaillait déjà à la Télévision.*

Oui. Il avait travaillé à la radio parce que son oncle était directeur de la radio, si je me souviens bien, Monsieur René Dovaz...

L. G. *Là, ils étaient en train de créer la Télévision à Genève.*

Oui, c'est ça, c'était un violoniste de l'Orchestre de la Suisse romande, Monsieur...

L. G. *René Schenker.*

René Schenker, voilà, merci, vous avez des nouvelles plus récentes ! Il m'a dit : « Vas à Zurich, parce que vous allez faire peur au directeur de Genève en étant trop intellectuels, parce que les gens qui font du cinéma sont plus intellectuels que ceux qui font de la télé. » Ce qui était une évidence. D'avoir fait de la télé, j'ai vu que c'était méprisé au départ. Il a fallu ma rétrospective pour que les gens qui connaissent le cinéma se disent : « Mais ce film de télévision, il vaut largement un court métrage de cinéma ! »

L. G. *Alors en arrivant à Genève, pour vous, travailler à la télévision, c'était une bonne solution pour pouvoir pratiquer votre métier ?*

Les autres gens pensaient que c'était une voie de garage. Mais enfin, il faut aussi tenir compte d'un tempérament, d'un individu. Moi je ne pouvais pas faire n'importe quoi, je n'aurais pas pu le faire. Donc j'ai été voir le directeur de Zurich et il m'a demandé deux choses : « Est-ce que vous êtes inscrit au Parti communiste ? » J'ai dit : « Non. » « Est-ce que vous êtes homosexuel ? » J'ai dit : « Non. » Alors il m'a engagé. [Claude Goretta rit]

L. G. *C'était les deux questions d'entretien d'embauche ?*

Oui. Il était très bien, mais je pense qu'il avait eu des pépins avec ça et puis la Suisse allemande, enfin, la Suisse, était anticommuniste. Ils voyaient les communistes avec le couteau entre les dents, j'entends. Le Parti du travail n'avait pas le droit d'utiliser le nom de communiste. A Genève, le Parti du Travail ce n'était pas le Parti communiste. Avec des gens formidables... il y avait des avocats qui étaient formidables. Le Parti socialiste aussi était très bien, il y avait des grands tribuns.

L. G. *Vous avez été engagé comme réalisateur ?*

Non, comme assistant. J'étais l'assistant de Lagrange. Et j'ai été l'assistant d'autres personnes pendant six mois, je crois. Je gagnais... il faudrait que je leur demande parce que j'ai perdu la... Je crois que je gagnais 350 ou 450 francs par mois, avec un enfant. Quand j'ai fait *Jean-Luc persécuté*, j'étais moins payé que le caméraman ! Mais je ne voulais pas être au cachet, qu'on me dise : « Ou vous faites ce film-là, ou on le donne à quelqu'un d'autre. » Tandis qu'en ayant un salaire, je pouvais mieux plaider, me dire : « Ce n'est pas pour moi. »

L. G. *Vous aviez plus de liberté en étant salarié ?*

Tout à fait. Et puis les... C'était la liberté complète ! Il y a des films que j'ai faits qui sont très marqués par la gauche. Deux films : *Le fou*, c'est une analyse du système capitaliste qui fait qu'un gars se tue.



L. G. *Mais Le fou, c'est un film que vous avez fait en partie de manière indépendante, c'est le premier film que vous avez fait dans le cadre du Groupe 5 ?*

C'est ça. Oui, c'est celui qui m'a coûté le moins... moins de 100'000 francs. Avec une partie de la Télévision, et un industriel neuchâtelois, 20'000 francs, et puis les Kugler, 20'000 francs, ça fait 40'000 francs, plus 30'000 francs : 70'000 francs. Mais j'ai l'impression que j'ai eu un peu plus, alors je... Mais je n'ai pas eu 100'000 francs. Je ne me suis pas payé. J'enseignais aux stagiaires la direction d'acteurs et tout ça. Je travaillais le soir pour avoir un petit salaire.

L. G. *A vos tout débuts à la Télévision, c'était la fin des années 1950, ça représentait quoi pour vous la télévision ? Vous vous souvenez ?*

Ecoutez, j'avais vu dans un bistrot une pièce... un sketch de Tchekov. J'avais trouvé formidable parce que j'avais dit : « Tiens ! Amener Tchekov dans les familles, ce n'est pas inintéressant ». Et puis le grand directeur de la Télévision qui s'appelait Marcel Bezençon avait dit : « La télévision, à défaut de pouvoir cultiver en profondeur, élargit son travail. » C'est vrai que c'est plus superficiel, mais ça atteint plus de monde. C'est plus en surface. Petit à petit... Moi, quand j'allais tourner dans le Valais, on était tout de suite communiste pour eux. Et puis la Raison, c'était le curé qui l'avait.

L. G. *Quand vous êtes arrivé à la télévision, les moyens techniques qu'avait la Télévision romande, ça ressemblait à ce que vous aviez vu en Angleterre ?*

Oui. C'est-à-dire que... Mais à la télévision, j'ai rencontré surtout des techniciens qui étaient formidables et qui voulaient faire avancer la technique de la prise de vue.

L. G. *Vous vous souvenez qui ?*

Oui, bien sûr. Il y avait André Gazut, à la tête ; il y avait Jean... qui a fait la lumière du *Jour des noces*...

L. G. *Jean Zeller.*

Jean Zeller. Il y avait Rudolph Menthonnex, qui était formidable, qui travaillait à l'épaule. Mais les caméras faisaient du bruit.

L. G. *Ce sont des gens qui avaient appris leur métier comment ?*

Ça, je ne sais pas. Ils ont fait peut-être une école de photo, parce qu'il n'y avait pas d'école de... Il y en a deux, deux de mes camarades, trois, qui sont allés dans une école de cinéma à Paris. Comment ça s'appelait cette école de cinéma ?

L. G. *L'IDHEC ?*

L'IDHEC, oui. C'était un caméraman, Frank Pichard, qui était remarquable ; et deux réalisateurs : François Bardet et Jean-Claude Diserens, qui était sorti, je crois, premier de son année de...

L. G. *...de l'IDHEC.*

...de l'IDHEC, oui.

## **7. La Grande Dixence**

L. G. *On ne va pas réussir à passer en revue tous les films que vous avez faits parce qu'il y en a eu beaucoup pour la télévision, mais dans ces premières années, est-ce qu'il y en a quelques-uns que vous aimeriez mettre en avant ?*

Eh bien écoutez, le premier film que j'ai fait, c'est...

L. G. La Grande Dixence ?

Non, non, avant j'en ai fait un sur l'Université...

L. G. Le temps des études ?

...que j'ai là, d'ailleurs. C'est Pierre Barde qui me l'a donné.

L. G. *Je crois que c'est* Le temps des études.

Oui. Et ça, c'est fait uniquement presque en gros plans, sur les gens qui réfléchissent ou qui écrivent. Et dans la salle de lecture, on a piqué des fous rires absolument incroyables parce que les gars se mettaient les doigts dans le nez, et tout. Et Frank Pichard était un caméraman qui pouvait tourner à l'épaule, sauf les « grands télé ». Remarquable et intelligent.

L. G. *C'était un documentaire ?*

C'était un documentaire sur l'Université qui a bien été... On est allé le présenter à... Non, ce n'est pas celui-là qu'on a présenté. Il a été présenté à Genève. Mais le directeur de la télé était content, et après on m'a demandé de faire *La Grande Dixence*. Et là, de nouveau... Jean-Luc Godard avait fait un film sur la Grande Dixence parce que son oncle était président, ou directeur de la Grande Distance... de la Grande Dixence ! La Grande Distance [on rit], c'est beau, oui ? Et il a fait un film avec de la musique classique dessus, montée, c'était... Moi j'ai pris le chemin contraire, opposé, je l'ai fait...

L. G. *Vous l'aviez vu, ce film de Jean-Luc Godard ?*

Oui, oui.

L. G. *Mais vous avez choisi un autre angle.*

Complètement, oui. Je l'ai fait sur le travail, sur les hommes. Il y avait aussi des choses formidables. Il y avait un cirque de... le béton montait de la vallée du Rhône et on voyait les bennes monter, monter, jusque sur les... C'était un barrage poids, donc le... ils mettaient des pierres et du ciment et ils arrivaient avec ces bennes au-dessus du barrage et puis les bennes s'ouvraient et « pfiouff ! », ça tombait. On a filmé, avec Pichard, sous la neige, de nuit sous la neige. Donc c'était à la fois sur le travail difficile et... Pour moi, un visage, c'est impérissable, suivant le moment où on le prend. D'ailleurs, je vois dans les films, les films qui

sont faits avec les acteurs et tout, et non pas des grands effets de... Bon, il y a un gars comme Orson Welles qui a pu traiter de... Mais autrement on s'ennuie vite s'il n'y a qu'une recherche esthétique.

L. G. *Mais alors ce que vous dites aussi c'est que ce que vous aviez découvert en Angleterre, vous l'avez utilisé ici ?*

Complètement, j'étais complètement imprégné de ce que j'avais pu voir, aussi à la Cinémathèque anglaise et ce qu'avaient fait nos camarades qui venaient de Cambridge. La télévision m'a permis de faire de l'improvisation dans la fiction. Il y a deux films où c'est totalement improvisé, c'est *Vivre ici*, avec toute la fin de la soirée avec les Espagnols qui boivent et qui chantent et qui improvisent. Parce que je me souviens qu'il y avait un homme qui ne bougeait pas, qui était là, comme ça, extrêmement sérieux et qui tout d'un coup s'est levé et s'est mis à chanter, à improviser un chant. J'ai demandé ce que ce chant exprimait et ils m'ont dit : « Il y a un gosse, il y a un enfant qui a été écrasé par une voiture devant, et il parle de cette mort. » Vous voyez, donc on allait comme ça, vers quelque chose d'autre... Et pour la Grande Dixence, c'était la même chose.

## **8. Jean-Luc persécuté**

L. G. *Dites-nous quelques mots de Jean-Luc persécuté que vous avez aussi fait...*

Oui, ça c'est mon premier film de fiction réel, je crois que c'est le premier.

L. G. *Qui est-ce qui a eu l'idée de transposer Ramuz à l'écran ? C'est vous ?*

Oui, parce que la Communauté des télévisions francophones voulait faire une série de films avec leurs meilleurs écrivains. Alors on a parlé à... j'avais été demandé dans le bureau de mon directeur qui m'a dit : « Est-ce que vous avez une idée ? » J'ai dit : « Oui, j'aime bien, j'aime beaucoup Ramuz, pour moi c'est un écrivain international. » Et il m'a dit : « Vous avez une idée ? » J'ai dit : « Oui, *Jean-Luc persécuté*. » Pourquoi *Jean-Luc persécuté* ? Parce que c'était plus simple de le faire, il y avait moins de monde à entraîner dans l'aventure et on pouvait dépouiller l'histoire et l'axer plus sur le personnage de Jean-Luc. Et il a dit oui. Et avec Georges Haldas... Ce qui est curieux avec ce film c'est qu'avec Georges, on avait travaillé sur le langage parce que dans les romans de Ramuz, il n'y a pas un langage qui explique les choses, il y a un langage extrêmement peu présent souvent, et dans *Jean-Luc persécuté*, tout ce qu'on pouvait mettre était délicat pour expliquer. On s'est rendu compte, dans un premier travail, que le texte de Ramuz pouvait être dit par les acteurs. J'avais des très bons acteurs, j'avais Maurice Garrel et Frédérique Meininger. Et puis j'avais pris des acteurs suisses, ou franco-suisses. Et on a repris le texte avec Georges.

L. G. *Vous le connaissiez comment ? Parce que vous avez souvent travaillé avec Georges Haldas ?*

Oui, c'est Jo Excoffier qui me l'avait fait rencontrer et j'avais fait un premier film de 30 minutes avec lui sur Jean-Jacques Rousseau. C'est *Rousseau ou l'énergie des rêves* qu'on avait fait là où Rousseau est allé, dont Venise ; j'avais pris un fauteuil à roulette, je me mettais dessus et on me baladait comme ça, ou je mettais le caméraman, et je poussais le caméraman pour des mouvements. On l'a pris pour Venise et on s'est rendu compte que sur la Grande Place, c'était des dalles qui n'étaient pas du tout... [Claude Goretta rit] et que ça faisait

comme ça [des sauts provoqués par les dalles] sans arrêt, ce qui fait qu'on a changé. C'était qui ? C'était Frank Pichard je crois oui, Pichard a pris à l'épaule. Mais ce n'était pas... on ne prenait pas le son. On a pris le son sur certaines choses, mais pas régulièrement, ça a été sonorisé avec un choix de musique, parce que j'ai trouvé une musique d'époque.

L. G. *Pour revenir à Jean-Luc persécuté, c'est un des premiers films à utiliser le plein air, à avoir été tourné en plein air ? A la Télévision (romande), je dis !*

Oui, ça se peut, oui. Oh, il y a quand même des fragments qui ont du être tournés en plein air, des fragments de films policiers...

L. G. *D'accord, oui. Vous aviez du temps pour le tourner ? Ça se passait comment à la télévision ?*

*Jean-Luc persécuté ?* Oui, c'était formidable. C'était extrêmement... J'ai pu filmer à la fin de l'été, au début du printemps si vous voulez, sous un soleil rayonnant...

L. G. *Au début de l'automne.*

Pardon ?

L. G. *Au début de l'automne.*

Oui, mais ils faisaient les foins encore, à La Sage, par exemple. Et quand Jean-Luc met le feu au mazot, c'était rayonnant, et le petit bébé était sous un parapluie que j'avais fait ouvrir pour le protéger du soleil. Et puis elle (l'héroïne du film) ramassait l'herbe haute, il y avait encore de l'herbe, ce n'était pas l'hiver. Maintenant je ne sais pas comment c'est, mais la neige, c'était... On est resté, je ne sais pas, trois semaines à Genève et puis on est remonté pour tous les plans d'hiver. Et, si vous avez vu le film, la neige est haute.

L. G. *Oui. Vous tourniez avec quel matériel à ce moment-là ?*

Avec la Coutant. Oui, parce qu'on enregistrait le son. La scène, la grande scène où ils jouent à cache-cache, avec les pas et les voix, tout ça, c'est du son direct.

L. G. *C'est du son direct ?*

Oui, oui.

## **9. Continents sans visa et 5 colonnes à la une**

L. G. *Vous avez fait des reportages pour Continents sans visa ?*

J'en ai fait... vous n'avez pas ouvert la chose ? [Claude Goretta désigne un catalogue<sup>1</sup>]

L. G. 25.

---

<sup>1</sup> Il s'agit du catalogue de la 58<sup>e</sup> Rencontre Internationale de Cinéma de Pontarlier (mars 2001), consacré à Claude Goretta et dans lequel on trouve sa filmographie.

Non, plus ! 25 par année, oui !

L. G. *Ça, c'était votre occupation principale ?*

Non, mais j'avais une chance énorme, c'est de faire des reportages pour *Continents sans visa* et surtout *5 colonnes à la une* qui nous donnait plus d'argent. Je suis allé aux Etats-Unis en première classe, et puis en Inde aussi, c'était...

L. G. *Parce qu'il y avait des échanges entre 5 colonnes à la une, Continents sans visa...*

C'est-à-dire qu'ils prenaient mon film et eux pouvaient vraisemblablement placer le film, je ne sais pas exactement comment c'était. Mais les Suisses payaient une partie, je ne sais pas si ce sont eux qui payaient mon salaire, mais ils payaient une partie.

L. G. *En tout cas, ça vous a permis de faire des contacts avec la France ?*

Mais oui, parce que c'est la France qui est venue me chercher, c'est Pierre Desgraupes qui a vu des reportages que je faisais pour *Continents sans visa* et qui m'a demandé de venir travailler pour eux. Et là... bon, c'était mon maître à penser aussi, Desgraupes, c'était un gars magnifique, qu'ils ont licencié trop tôt, je pense à 60, 60 et quelques années, et il est mort de ne plus faire ce métier. C'était un passionné de télévision.

## 10. Groupe 5

Moi j'avais une chance énorme, c'est que je faisais des fictions pour la télévision. Les Ramuz, tout ça, c'était fait en dehors (en extérieur) et dans des conditions magnifiques, j'entends, j'avais des très bons chefs opérateurs, un matériel qui s'est amélioré sans arrêt, sous la pression de personnes comme André Gazut et d'autres. Et à un certain moment, quand on a vu que Michel Soutter avait fait un premier film avec des moyens dérisoires et le passait en salles, j'entends... – pour autant qu'on aille les voir parce que ces films étaient plutôt décriés. Je parle de ces films : c-e-s. Donc on a vu... c'était *La pomme*, je crois, le premier.

L. G. *Ou La lune avec les dents, le tout premier ?*

Oui, c'est vrai. Eh bien on s'est dit : « On va former, on va... » C'était pour demander de l'argent à la télévision, pour pouvoir gonfler le 16 mm en 35 mm et pour passer dans les salles. Alors on a formé ça (le Groupe 5), on a été parler au directeur, René Schenker, et ensuite on est passé dans une banque pour faire un comité, on a donné 250 francs. Je ne sais pas si je peux aller les chercher maintenant [on rit], ou s'ils les ont récupérés eux-mêmes... Ce qui fait que, là, on écrivait nous même les scénarii. Je me suis un peu basé sur le métier de mon père ; il m'avait fait voir son bureau, donc dans *L'invitation*, le bureau, c'est le même que mon père : il était dans une sorte de tabernacle en verre. Il y a une photo de lui, je ne sais pas où elle est, on le voit comme ça, et derrière on voit tout le bureau, c'est absolument... c'est le même plan, mais vu d'ailleurs que celui qui est dans le... C'était lequel déjà ?

L. G. *L'invitation.*

*L'invitation*, oui.

L. G. *Alors j'ai une question un petit peu provocatrice, mais, puisque vous nous avez dit que les conditions à la télévision étaient bonnes, que vous aviez une grande liberté, c'était quoi qui vous poussait à vouloir faire des films grand écran ? C'était justement le fait de les passer en 35 mm ?*

Mais la liberté c'était de pouvoir les gonfler en 35 mm ! Et puis c'était de pouvoir les projeter ailleurs que dans une salle communale, avec un projecteur mobile. Et le son est moins bon. Les films qui ont été faits pour la télévision, ils sont bons quand ils passent sur les appareils de la télévision. Avec René Schenker, on est allé après Lausanne, je ne sais pas, rencontrer des banquiers producteurs de *La Grande Dixence* avec un technicien qui n'a pas réussi à mettre en marche l'appareil de projection ! On est parti avec Schenker sans avoir pu montrer le film, là. Après, ça c'est amélioré. Mais pas exemple le *Rousseau*, ça a eu un succès considérable. Sauf ici, à Genève. A la télévision, ça a bien marché, mais je crois que ça n'a pas passé dans les écoles. Or c'est le produit type pour éclairer l'adolescence. Je l'ai présenté à Pontarlier (Rencontre internationale de cinéma, 2001) et il y avait Jean-Marie Drot (de la Scam<sup>2</sup>) et Marcel Bluwal qui étaient là. Drot a fait les meilleurs reportages sur l'art, c'est un spécialiste qui a pu interroger les plus grands artistes. Il m'a dit : « Mais pourquoi tu ne le mets pas sur DVD ? Il faut le mettre sur DVD le film ! » Ça coûte cher de mettre un film sur DVD. C'est vrai qu'on peut le ressortir quand on veut, il n'a pas pris... Et puis l'image a été faite par un gars qui est devenu, qui a eu le... comment c'est, le grand prix aux Etats-Unis ?

L. G. *Les oscars ?*

Les oscars. Qui a eu l'oscar de la photographie (Philippe Rousselot).

L. G. *Vous vous souvenez quels droits vous aviez sur vos films faits à la télévision ?*

Moi j'ai eu des droits très tard parce que je n'avais pas voulu avoir un agent. Parce que les agents ont tendance à... Par exemple, il y a un agent que j'aimais bien mais qui me proposait toujours des copains homosexuels pour des rôles de gars qui n'étaient pas homosexuels et qui devaient interpréter des scènes... qui devaient être fermes, quoi !

## **11. Rapport aux producteurs, direction d'acteurs**

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

Le rôle d'un producteur, c'est de nous faire confiance. Moi je n'ai jamais eu de problèmes. Si on prend les derniers films, le *Sartre* : le producteur, il venait regarder, il était ravi. Mais si vous faites du bon travail, on vous recherche. Moi, si je ne travaille plus, c'est que je ne peux plus marcher. Mais quand ils voient comment je dirige les acteurs... – parce qu'il y en a qui ne dirigent pas les acteurs. D'ailleurs Alain Tanner ne dirige pas les acteurs, il a dit : « La mise en scène ça sert à rien ! » Ce qui est de nouveau un peu une blague sérieuse, si vous voulez. Mais tout est dans la... On ne va pas choisir un gars qui est proche du rôle. On va le faire entrer dans le rôle et utiliser des choses qu'il n'a pas toujours mises au service d'un autre film, c'est ça qui importe. Il n'y en a qu'un seul qui est venu – c'est Beaume, l'agent d'Isabelle Huppert – quand je visionnais à Cabourg, dans un grand cinéma, les rushes de *La*

---

<sup>2</sup> Scam : Société civile des auteurs multimedia

*dentellière*. Il m'a dit : « Mais vous ne faites pas de gros plans ? » Et j'ai dit : « Oui, je fais des gros plans, je fais les plans qu'il faut, quoi ! » Donc je n'ai pas tenu compte de quoi que ce soit. Et personne ne m'a fait de reproches là-dessus. Pour moi un gros plan au cinéma, il part de là [Claude Goretta montre sa taille], pas simplement... Maintenant, ils ne font que des gros plans parce que, vous avez remarqué, dans les feuilletons américains, le fond c'est un cyclo éclairé ? Et le décor s'arrête avant le fond. Ils font monter un peu de fumée et ils l'éclairent par derrière, ce qui fait que les fonds sont lumineux. Regardez, dans tous... même dans *Les Experts*, qui sont en général bien réalisés, c'est comme ça. Parce que faire des gros plans, ça coûte beaucoup moins cher ! Vous pouvez faire un gros plan de... je ne sais pas, de l'Opéra de Paris, ici, quoi, dans la salle de bain ! [On rit]

L. G. *Claude Goretta, dans vos personnages, comme par exemple la dentellière, il y en a plusieurs qui n'ont pas les moyens de s'exprimer par la parole. Moi j'aimerais bien savoir si vous, vous avez trouvé les moyens de vous exprimer dans le cinéma malgré toutes les difficultés qu'on sait inhérentes au cinéma suisse ?*

Au début, quand je dirigeais, je dirigeais plus avec les mains qu'avec la voix, et petit à petit, j'ai développé le sens de la voix, et j'ai pu expliquer exactement. Bon maintenant, je suis vieux et je perds un peu la mémoire des mots. Mais par exemple, j'ai fait un film avec un premier assistant qui avait travaillé avec Gérard Oury, je crois, sur des grands films, et qui est venu dans un film – ça devait être un Simenon, je pense – et qui s'est dit : « Qu'est-ce que c'est la télévision ? C'est... » Et là, j'expliquais tout. J'expliquais tout, tous les mouvements, et tout, à la voix, et il s'est dit : « C'est formidable ! » Parce que... prendre des grands acteurs qui ont déjà joué des personnages proches de celui que je mets en scène... Si je prends un *Maigret*, eh bien on retrouve des personnages, mais je n'ai pas envie que ce soit interprété de la même manière qu'avant, il faut un changement, il faut que le spectateur soit surpris. Alors je vais au-delà. Je l'ai fait par exemple pour le premier Simenon, *La grande perche*, et c'était Michael Lonsdale qui jouait un des personnages les plus importants, odieux, qui tuait une femme, je crois, ou est-ce que c'est sa mère ? En tout cas, il voulait (la mort de cette femme)... Et on a discuté avec Lonsdale, et j'ai dit : « Ecoutez, Michael, il faut qu'on aille plus profondément et montrer pourquoi ce gars est devenu aussi inacceptable, aussi insupportable. » Et on a travaillé là-dessus, sur la source même du conflit et du délit, du meurtre. Il a compris parfaitement ça et dans sa première intervention, c'était émouvant. Moi j'étais complètement ému, parce que ce gars qui était insupportable à la lecture, devenait non pas un copain-copain, mais on comprenait son itinéraire jusque-là. On a passé le film ici, à Genève, et j'ai reçu une lettre de l'évêque de Sion, non, l'évêque de Fribourg, et une lettre du président du Parti socialiste qui m'ont dit : « Vous avez... » – après il y avait une discussion – « Vous avez parlé du délit de façon extrêmement intéressante et dans votre film, il n'y avait pas ce qui se présente maintenant, une sorte de haine de celui qui a détruit une vie, vous avez essayé de comprendre que lui aussi souffrait de ça. » Et il faut dire que Simenon écrivait ses romans, je crois, en neuf jours, jamais plus. Il s'enfermait et il écrivait ça d'une traite. Donc il n'avait peut-être pas le temps de placer ça dans ces romans policiers, pour que l'intrigue soit plus claire.

## 12. Liberté d'expression

L. G. *Dans un sens un tout petit peu général, je vous ai demandé si vous aviez pu vous « exprimer » : est-ce que vous avez pu vivre à satisfaction de votre métier de cinéaste, d'une manière générale ?*

Ecoutez, à partir du moment où vous n'avez pas de censure qui vous empêche de créer... Moi, j'ai des camarades qui étaient au Parti communiste en France et qui se sont arrêtés de tourner, des gens incroyablement talentueux ! Il y en a qui sont venus faire des films à Genève.

L. G. *Mais vous même ?*

Eh bien, en France...

L. G. *Vous-même vous n'avez pas ressenti de censure venant de...*

Non, parce que je trouvais qu'on pouvait s'exprimer sans blesser les gens. Oui, ils m'ont censuré dans le film que j'ai fait sur les anciens bagnards, *Les vieux blancs* (pour *5 colonnes à la une*). A un certain moment, le bagnard qui gardait le coffre fort de la poste a dit : « Voyez, il m'a traité d'enculé alors c'était le dernier mot avant la mort. » Il n'a pas accepté le juron et l'insulte, et il a poignardé le... Et là, ils ont coupé « enculé », ce qui fait : « Il m'a traité de bleblebleble, c'était le dernier mot avant la mort. » Or maintenant c'est devenu tellement... Vous regardez une séance de jeu, c'est vraiment au-dessous de la ceinture, l'inspiration. Il faut toujours qu'ils attirent tout ça... C'est décourageant. Non, sinon, le sens des... Oui, je vais vous dire : il y a deux films qui sont restés une année ou deux dans les cartons de *5 colonnes à la une*, c'était *Etre pèlerin à Lourdes* et l'autre c'était *Naples, La ville qui parle aux morts*. Et quand Olivier Todd a rejoint la télévision et qu'il est devenu responsable des productions de reportage, il a trouvé ça et il a dit : « Mais pourquoi c'est là ? » Et il les a passés.

L. G. *Mais pourquoi c'était là, pourquoi ça n'avait pas été diffusé ?*

Parce qu'ils n'osaient pas, vis-à-vis du catholicisme, représenter ça. Les catholiques ont râlé parce que (dans) *Lourdes*, j'ai montré ce qu'était Lourdes. Avec des choses pas possibles : on avait pris le train et il y avait des gosses qui bougeaient sans arrêt, comme ça, ou des gosses qui étaient atteints de maladies, avec des gestes... comme les autistes qui ont tout à coup des gestes... Et puis ils chantaient : « Seigneur, Toi qui fais des miracles ! » Bon, le contrepoint est curieux, mais c'était comme ça. Et puis j'ai filmé dans la cour, devant, tout le pèlerinage qui posait devant un photographe qui était monté sur une échelle avec un vélum noir dessus, et qui avait le bras comme ça. Alors il y avait des gars qui étaient complètement paralysés sur des brancards, d'autres qui avaient des mouvements qu'ils ne pouvaient pas interrompre, et il leur disait : « Attention, on ne bouge plus ! » Alors bon, moi je garde ça quand même, parce que c'est la réalité. D'ailleurs ça montre qu'on peut échapper à la censure.

L. G. *Ils ont été diffusés finalement, ces deux films ?*

Oui.

L. G. *Lourdes et puis...*

Oui, absolument.

L. G. *Eh bien Naples, finalement, vous m'en aviez parlé et je l'ai vu sur le site internet des archives de la TSR ; il y est, on peut le voir et il est magnifique, vraiment.*



C'est un beau film, oui. Et le commentaire est superbe. J'ai travaillé avec un... Vous savez pourquoi j'ai fait *Naples* ? Parce qu'il y avait un bouquin à Lausanne... comment ça s'appelait, cet éditeur, qui a arrêté d'éditer ? Qui éditait tout : toute l'œuvre de Tchekov... (Charles-Henri Favrod, directeur et cofondateur des Editions Rencontre<sup>3</sup>) Il avait fait une série de bouquins sur les villes, alors il y avait un bouquin sur Naples... En le lisant, j'ai vu qu'il y avait un article sur la mort qui avait 20 pages ou plus. Ce bouquin était écrit par Philippe Daudy dont la femme était psychanalyste en Italie. Je lui ai demandé de collaborer. Il l'a fait, c'était formidable. Parce que Naples, maintenant, c'est devenu la tuerie et la religion, mêlées. On avait pu filmer avec ce journaliste ; on a filmé les prostituées de nuit, qui s'alignaient le long des routes et des rues, et puis à un certain moment, il y a un gars qui venait leur prendre... prendre une d'entre elles... son sac, pour contrôler son revenu du soir. Et on a tourné aussi des choses dans les cryptes d'églises, c'était des rites complètement éloignés du christianisme : ils achetaient, je ne sais pas, un franc une ampoule, et ils l'a mettaient au-dessus de petits tabernacles de verre dans lesquels il y avait des ossements.

L. G. *Oui, ça on voit dans le...*

Vous le voyez ?

L. G. *Il me semble qu'il y a une image de ça, en tout cas des...*

Oui, ça se peut.

L. G. *Il me semble.*

Et ça c'est parce qu'ils leur demandent de gagner au Sport-Toto et d'être heureux en amour. Et le commentaire de Philippe Daudy indiquait cela. Alors là, ils ont interdit ça en France. Ils pourraient interdire beaucoup plus de choses ! Par contre, j'ai vu des saints : on a canonisé la dame de Calcutta... Mère Teresa.

L. G. *Ah ! Mère Teresa.*

Mère Teresa. Et j'ai filmé, là. Je ne sais pas si je suis le premier à avoir filmé là, mais j'étais... je travaillais avec un journaliste anglo-saxon qui avait été dans l'armée quand l'armée anglaise occupait l'Inde et on a pu... Mais ce qui est curieux, c'est qu'il y a une plaque sur laquelle il est gravé : *Home for Dying Destitutes*. C'est-à-dire : « Hospice pour personnes en train de mourir ». Et il faut qu'ils meurent dans un temps donné sinon on les remet à la rue.

L. G. *Oui. Ce n'est pas très encourageant.*

Oui, enfin, j'entends, ils ne peuvent pas faire autrement, parce que ce n'est pas monumental, le refuge de ces gens. Et puis moi j'ai filmé dans la rue, où les pauvres dorment enroulés dans leur... comment ça s'appelle ? Sari, je crois ?

L. G. *Sari, oui.*

---

<sup>3</sup> Voir le Dictionnaire historique de la Suisse, article « Charles-Henri Favrod ».

Il y en a qui ne se relèvent pas le matin et qui sont morts, voyez. Moi j'ai enjambé une dame en allant chercher quelque chose, une dame qui était allongée en travers du trottoir, qui ne bougeait plus. Je me suis penché pour voir s'il y avait de la vie dans ses yeux et il y avait une sorte de vibration dans l'œil, mais elle était en train de mourir et personne ne s'arrêtait. Et quand je suis revenu de cette course, elle n'était plus là, il n'y avait plus qu'une chaussure. C'est dur de rencontrer la pauvreté comme ça.

L. G. *Oui, c'est dur.*

On a filmé avec l'équipe une centaine de pauvres, enfants, femmes et vieillards, à qui des riches marchands donnaient à manger une soupe de pois chiches au curry, que les pauvres venaient prendre dans des feuilles, ou dans des boîtes de conserve rouillées. Quand on a vu ça, on a raté la première séance, on a dû revenir. Et à ce moment-là, il y a des gars qui sont venus vers nous en disant : « Mais vous filmez la pauvreté ? » Et je crois que c'est Edward Behr, le journaliste, qui a dit : « Non, non, on ne filme pas la pauvreté, on filme la charité ! » C'était des prêtres, avec des grands bâtons, et quand ils venaient là, ils faisaient (régner) l'ordre<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Cet épisode est également rapporté par François Bardet dans son ouvrage consacré à Continents sans visa : François Bardet, *Témoins de la Terre – Continents sans visa 1959-1969*, document non-édité, p. 97