

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 Jean-Jacques Lagrange
Collonge-Bellerive, le 14 novembre 2010
Questions : Marthe Porret et Laurence Gogniat

- 1. Climat social et culturel des années 1940 ; formation**
- 2. Les débuts à la Télévision genevoise**
- 3. Les collaborateurs au sein de la Télévision romande**
- 4. Dramatiques et téléfilms**
- 5. L'Association des réalisateurs de films**
- 6. Les films d'Expo 64**
- 7. *Continents sans visa***
- 8. Le congrès de Lyon : cinéma direct et nouvelles technologies**
- 9. Groupe 5**
- 10. Rapports télévision-cinéma**
- 11. Crise à la TSR (1971)**
- 12. Organisation et évolutions au sein de la TSR**
- 13. « Mon film du Groupe 5 » : *Mérette*, et autres projets**
- 14. Formation**

1. Climat social et culturel des années 1940 ; formation

L. G. *Nous sommes le dimanche 14 novembre 2010, à Collonge-Bellerive, chez vous Jean-Jacques Lagrange, dans le canton de Genève. Est-ce que vous pouvez nous rappeler où et quand vous êtes né ?*

Je suis né à Genève en 1929. Donc il y a déjà assez longtemps. [Jean-Jacques Lagrange rit]

L. G. *Quelle a été votre formation ?*

J'ai suivi les écoles à Genève. J'ai fait le Collège. A l'époque il n'y avait qu'un seul Collège qui était le collège Calvin où j'ai fait la section moderne, les langues. Et puis après, à l'Université, une Licence en sociologie, qui était le domaine qui m'intéressait. Le cinéma, c'est venu un peu en parallèle. Mais disons qu'au départ, ce qui m'intéressait, c'était la sociologie, qui en était encore à ses débuts d'enseignement en Suisse à ce moment-là.

L. G. *D'accord. En terminant vos études à l'Université, qu'est-ce qu'il se passe pour vous ?*

Pendant mes études, pour me payer les études, j'ai travaillé à la radio : je collais les étiquettes à la discothèque de Radio-Genève. A la fin de mes études, quand j'ai eu ma Licence, j'ai été engagé comme assistant au Musée d'art et d'histoire à Genève. Mais c'était l'époque où l'équipe de la TV genevoise, créée par Monsieur René Schenker, pour essayer de lancer une télévision à Genève – c'était tous des copains que j'avais connus à la radio – sont venus me relancer en me disant : « Tu devrais venir avec nous, on va lancer la TV ! » Et à ce moment-là, j'ai eu la chance d'être engagé à la radio pour m'occuper du contrôle de la programmation, de la production des émissions. Parallèlement, l'engagement que j'ai pris en même temps, c'était que le soir, les week-ends, j'allais travailler avec l'équipe de la TV genevoise à Mon Repos. C'était le moment où ils ont reçu l'aide de la Ville de Genève pour faire et préparer les premières émissions de la TV.

L. G. *On est en quelle année ?*

Là, on est en 1953, mais eux avaient commencé déjà en 1952 à Genthod. J'étais au courant de leur projet, moi-même je m'intéressais beaucoup au cinéma, c'était une de mes envies possibles. Entre autres, quand Claude Goretta et Alain Tanner ont créé le ciné-club à l'Université, ça a été pour nous la possibilité de voir des films, mais j'étais déjà membre depuis trois ans du premier ciné-club qui s'est créé à Genève aux alentours des années 1947-1948.

L. G. *Vous nous avez parlé, tout à l'heure (hors-caméra), de cette génération dont vous faites partie qui a été adolescente pendant la guerre...*

Oui, je pense que c'est important de se remettre dans le contexte de l'époque pour comprendre pourquoi on avait envie de faire du cinéma et qu'est-ce que ça représentait à l'époque. Aujourd'hui, on vit un monde avec un maelström d'images, de télévision, jour, nuit, sur les téléphones, partout. La publicité nous a envahis d'images aussi, les journaux sont remplis d'images. Mais il faut bien comprendre que dans les années 1945-1950, tout ça n'existe pas, on vit un monde sans images, ou avec très peu d'images. Et c'est pourquoi la

fascination du cinéma est pour nous une chose importante. L'autre chose, c'est que je suis de la génération qui a vécu son adolescence pendant la guerre, donc on était enfermé en Suisse, on ne pouvait pas sortir de Suisse. Et juste à la fin de la guerre, quand enfin on peut commencer de sortir de Suisse, pour ma génération, c'est un peu ce qu'on appellera en 1968 : « Rasez les montagnes, qu'on voie la mer ! », c'est à dire d'aller découvrir les autres gens, le monde, d'autant plus qu'il y avait très peu de documentaires qui nous faisaient connaître les coutumes, la vie des gens ailleurs que chez nous. Donc c'est un peu toutes ces raisons qui font que, au moment où tout s'ouvre, on a envie d'en témoigner. Bon, beaucoup deviennent des journalistes. D'autres, comme Alain Tanner, Claude Goretta... on a envie de faire du cinéma. Et puis se présente pour moi la possibilité de faire des images, c'est à dire de tenir une caméra, et avec la Télévision, je me suis lancé dans cette aventure. Je me souviens encore, quand on m'a donné la première caméra – l'équipe de la TV genevoise s'était achetée... ils s'étaient payés eux-mêmes...

M. P. *C'était quoi, comme caméra ?*

C'était des caméras Paillard à manivelle. On pouvait faire des plans de 25 secondes maximum. Et on m'a donné une caméra, une bobine de 30 mètres de film et on m'a dit : « Tu vas à Yverdon ! Il y a une exposition Rodin et tu vas faire des images. On va faire un reportage sur l'exposition Rodin. » Voilà comment je... Bon, je faisais beaucoup de photo avant, donc je savais ce que c'était qu'un diaphragme, etc. Mais en fait, si vous voulez, je suis un autodidacte du cinéma, j'ai appris dans les livres.

M. P. *Je voulais juste revenir un petit peu en arrière. Quelles ont été vos premières expériences de cinéma, dans le sens « fréquenter une salle de cinéma », et qu'est-ce que vous y voyiez ?*

Alors ce qu'on voyait c'était... D'abord, moi j'habitais à la campagne, donc descendre en ville quand j'étais enfant, c'était une chose très rare. Alors j'avais vu... mon premier film, c'est *Petit Lord Fauntleroy*, qui est un film anglais, et puis des dessins animés, les Walt Disney de l'époque, voilà ce qu'on voyait. Avec le premier ciné-club de Genève, dans les années 1945-1947, là j'ai vu les grands classiques, les grands classiques américains, Griffith, etc. J'ai vu aussi des documentaires, les premiers documentaires qui étaient très formels, très figés à cette époque parce que les moyens techniques ne permettaient pas ce qu'on peut faire aujourd'hui. Après, quand on a fait le ciné-club universitaire, alors les grands films russes, Eisenstein, etc. Et puis les années 1950, c'est le néoréalisme, les films italiens. Ça, ça nous motive encore plus dans ce qu'on avait envie de faire. Puis arrive ce qui est pour nous le summum, ce sont les films de Robert Flaherty, les documentaires de Flaherty, où l'on découvre ce qu'on peut montrer, avec une caméra, de la vie, de la vie des gens. Pour nous, *Louisiana Story*, ça nous motive terriblement dans ce qu'on a envie de faire.

M. P. *Quand vous dites « nous »...*

Claude Goretta, Alain Tanner...

M. P. *Cette équipe-là, que vous connaissiez déjà ?*

Ah oui, on est né la même année, on était au Collège ensemble donc on se connaît, forcément. Et à l'Université, on se retrouve, pas dans les mêmes facultés mais... Et puis après, je sais que Claude Goretta et Alain Tanner partent à Londres, à la London Film School

pour retrouver Lindsay Anderson et Karel Reisz, le mouvement du jeune cinéma anglais, et moi je me lance dans la TV, ici.

M. P. *C'est peut-être une question un peu annexe, mais pourquoi eux sont partis à Londres alors qu'ils auraient très bien pu aussi participer au début de la TV ?*

Parce qu'ils n'avaient pas encore les connexions, et puis eux, ce qui les intéressait, c'était le cinéma. Or on était encore à la notion de deux choses complètement séparées. Et ils savaient qu'à Londres, il y avait cette école très intéressante, très ouverte. Ils ont eu envie d'y aller.

M. P. *Vous n'avez pas eu envie de partir à l'étranger ?*

Pas à ce moment-là, parce que s'est offerte cette opportunité, et pour moi c'était formidable, tout de suite on me donnait une caméra et je pouvais commencer de tourner des films, vous voyez.

2. Les débuts à la Télévision genevoise

M. P. *Très vite, quelle a été votre fonction au sein de cette télévision naissante ? Vous avez tout de suite été catapulté réalisateur ?*

Oui, c'est-à-dire que, dans le petit groupe de la Télévision genevoise, la Ville nous avait donné un mandat qui était : « Vous devez préparer des programmes pour un émetteur de télévision que la Ville a commandé aux étudiants de l'Institut de physique. » Donc ce sont les étudiants qui ont construit le premier émetteur, en lisant dans des revues américaines ce qu'est un émetteur de TV et en commandant sur des catalogues les pièces dont ils avaient besoin pour le construire. Ils l'ont construit dans une salle de l'Institut de physique qui était à côté du bâtiment de la radio, et ils ont construit une tour en tubulaire sur le toit de l'Institut de physique pour mettre l'antenne émettrice du premier émetteur de télévision. La Ville de Genève avait obtenu de la Confédération une concession pour émettre, ce qui était un peu en dehors du plan prévu en Suisse pour le développement de la télévision puisque il était prévu qu'il n'y aurait qu'un seul Centre, à Zurich, qui a commencé en 1953. La TV en Suisse romande n'était prévue qu'en 1958 et nous, on s'est dit : « On ne va pas attendre cinq ans ! » C'est la raison pour laquelle on a voulu faire cet émetteur et faire des programmes ici. Donc on tourne des petits documentaires et des reportages qui doivent montrer comment on imagine ce qu'est la TV : on ne sait pas ce que c'est, la TV ! Personne n'en a jamais vu, ça n'existe pas. On a entendu des gens qui en ont vu ailleurs. Moi, j'ai vu ma première émission de TV en Angleterre en 1948 chez des amis de mes parents. Je me souviens encore, c'était un film de Laurel et Hardy, dans un vieux poste TV comme ça, c'était un meuble avec un trou au milieu et puis un écran où on voit une image pas très nette. Mais je suis très impressionné par ça. Donc on fait des documentaires, des actualités en pensant ce que peut être la TV. On est tous des gens de radio, donc on sait ce que c'est qu'un programme radio, on sait que ça commence à telle heure, que c'est structuré, etc. Donc on fait un peu une application de ce qu'est la radio avec des images, voilà ce que c'est.

M. P. *On sait qu'il faut informer, divertir...*

Divertir, oui...

M. P. *On trouve toujours ces trois...*

Oui, oui...

M. P. *Information, éducation, et divertissement.*

Et divertissement. Voilà. Et puis le 24 janvier 1954, on fait notre première émission diffusée par l'émetteur.

M. P. *En direct.*

En direct. Enfin en direct... non, il n'y a pas de direct du tout, on n'a même pas de caméra vidéo. C'est tout du film, des bouts de film mis bout à bout avec des annonces de speakerine qui ont été filmées, postsynchronisées, parce qu'on n'a même pas une caméra sonore, et voilà !

M. P. *C'est déjà du télécinéma ?*

C'est déjà du télécinéma. Monsieur René Schenker, dans l'optique de la diffusion des premières émissions, avait acheté, avait commandé à Paris, un télécinéma Radio Industrie¹ 16 mm, qui permettait de diffuser sur un émetteur de télévision. Et puis à Genève, il y avait peut-être cinq ou six postes de TV, les premières semaines une dizaine, et après une trentaine de gens qui regardaient la TV et qui téléphonaient après pour dire : « Ah, c'était bien aujourd'hui, l'image n'était pas trop mauvaise, etc. »

M. P. *Au niveau par exemple des reportages d'actualité, est-ce que vous vous êtes inspiré de ce que faisait le Ciné-Journal suisse ?*

C'était un peu en parallèle, oui, forcément. C'était montrer la vie à Genève, montrer qu'il y avait une vie sportive, culturelle, etc., vous voyez.

M. P. *Oui.*

L. G. *Est-ce que vous aviez des liens avec Zurich, la Télévision alémanique ?*

Oui. Pas dans cette période initiale. On a donc commencé en janvier 1954, et au mois de novembre 1954, la TV genevoise a été absorbée par la TV suisse. A partir de ce moment-là, on a eu des contacts avec les gens de Zurich. D'autant plus que moi, j'étais responsable de la coordination du programme avec Zurich parce qu'on retransmettait certain de leurs programmes. Tous les quinze jours, j'allais à Zurich pour une séance de programme, et tous les quinze jours, mon homologue de Zurich venait à Genève, donc on avait des contacts et on faisait des émissions en commun.

M. P. *Est-ce que vous pouvez dire comment s'appelait votre homologue zurichois ?*

Ueli Hitzig².

¹ Radio Industrie (R.I.), société dirigée par Henri de France.

² Ulrich Hitzig. Voir : Schweizer Radio und Fernsehen, en ligne :

3. Les collaborateurs au sein de la Télévision romande

L. G. *Quels étaient les premiers réalisateurs, est-ce que vous pouvez nous donner des noms, du côté de Genève ? Vos collègues ?*

Au début, on était trois réalisateurs engagés par la TV : il y avait Jean-Claude Diserens, qui était le seul diplômé de cinéma, il sortait de l'IDHEC. Il y avait un monsieur plus âgé qui s'appelait André Béart, qui avait fait du cinéma documentaire et qui avait géré une salle de cinéma à Lausanne, je crois le Cinéac. Il était également metteur en onde à la radio. Vous voyez, les métiers étaient... et puis moi, qui étais le Genevois de cette équipe. Donc à nous trois, on faisait toutes les émissions. Bon, il n'y en avait pas beaucoup, c'était une heure de programme tous les jours, plus deux jours de relâche, le mardi pour entretenir les équipements techniques et puis le dimanche parce que c'était le jour du Seigneur et que la Confédération avait décidé qu'on ne ferait pas de programme le jour du Seigneur.

L. G. *Est-ce que vous aviez, en tous cas vous trois, des rêves de cinéma ?*

Ah oui, tous les trois, forcément ! Jean-Claude Diserens avait quand même fait l'IDHEC. Son maître révérend était Marcel L'Herbier, un cinéaste [Jean-Jacques Lagrange rit] de cette époque, qui était professeur à l'IDHEC. Bien sûr, mais concrètement, comme il n'y avait pas d'industrie de cinéma en Suisse romande, les possibilités de faire du cinéma, c'était ça : la TV. D'autant plus que dans ce programme de télévision, on avait la possibilité de faire des documentaires, de la musique et ce qu'on appelait des dramatiques, c'est-à-dire des pièces de théâtre – au début, ça s'appelait « télé-théâtre » mais après on appelait ça dramatiques. C'est-à-dire de faire du travail de mise en scène, du travail de direction d'acteurs pour des émissions qui passaient en *live*, en direct, parce qu'il n'y avait aucune possibilité d'enregistrer des images vidéo à cette époque.

L. G. *Est-ce que vous créez aussi le scénario, ou ce sont vraiment des pièces de théâtre ?*

Non, non ! On n'avait pas le temps ! On était trois et Monsieur Tappolet³ voulait chaque semaine une pièce de théâtre, une dramatique. Donc toutes les trois semaines, on se retrouvait au tournus. En trois semaines, on choisissait des pièces – on était totalement libre, c'était la liberté totale – on choisissait une pièce de théâtre qui nous intéressait, on montait une distribution, les comédiens recevaient le texte et devaient l'apprendre par cœur, et on avait trois répétitions au début. Après, ça c'est amélioré. Au début il y avait trois répétitions, un jour avec la caméra en studio et le soir on passait en direct à l'antenne. Après, les temps de répétitions ont été augmentés de plus en plus, les temps de travail avec les caméras aussi. On peut dire qu'il y a environ 200 « télé-théâtres » qui ont passé, comme ça, qui sont perdus dans l'air, dont il n'y a aucune trace, puisque les premiers enregistrements kinéscope sont apparus en 1959. Donc après cinq ans.

http://medienportal.srf.ch/app/mainframe.aspx?public=yes&cat=77422&cattyp=chronik_curent_message&sto=1

³ Frank Tappolet fut directeur de la Télévision romande de novembre 1954 à avril 1957.

4. Dramatiques et téléfilms

L. G. *Quand est-ce qu'on commence à faire ce qu'on appelle aujourd'hui des téléfilms ?*

Ah, beaucoup plus tard ! Beaucoup plus tard parce qu'il n'y a pas les moyens. D'abord il n'y a pas les moyens techniques suffisants et tout est centré sur la vidéo. On dit : « La télévision, c'est la vidéo. » Bon, pas pour le reportage mais en ce qui concerne le style, qu'on a appelé « style Buttes Chaumont », du nom des studios français de la Télévision française où se faisaient des dramatiques énormes. C'est le style qui se faisait en Amérique. Je vous disais que j'avais rencontré, au Festival de Monte Carlo, Sidney Lumet : avant qu'il ne tourne *Douze hommes en colère*, il a travaillé pendant des années à des émissions, des dramatiques en vidéo. Il en a fait plus de 200 dans les studios aux Etats-Unis. C'était le style de « films » [Jean-Jacques Lagrange désigne les guillemets] de télévision. Mais les téléfilms, les premiers qui ont été tournés... moi j'en ai tourné un premier en 1962. C'était l'idée d'avoir des scénarios originaux. On avait déjà viré des pièces de théâtre aux scénarios originaux écrits pour la vidéo, pour le studio, n'est-ce pas. C'est comme ça que des gens comme Walter Weideli, ou plus tard Georges Haldas, se sont mis à écrire pour la TV mais pour écrire des dramatiques en vidéo. Petit à petit, parallèlement, on a eu envie de sortir du studio. Dans le studio, vous êtes coincés avec un certain nombre de possibilités de décors. Mais aller dans la réalité, c'est une ouverture qui est apparue à partir des années 1960.

M. P. *Contrairement aux dramatiques faites en studio, où on tourne avec des grosses caméras vidéo, les téléfilms faits en dehors des studios, en décors naturels, sont tournés en 16 mm ?*

En 16 mm, oui, tout à fait...

M. P. *On se rapproche d'une pratique du cinéma ?*

...et montés comme un film de cinéma, oui.

M. P. *Mais ça demandait effectivement plus de moyens financiers, ou non ?*

Je ne suis pas si sûr que ça, parce que les productions en vidéo coûtaient quand même... il y avait des décors énormes, plus on avançait plus on faisait de grands décors, compliqués, du temps de répétitions, et tout. Mais si vous voulez, il y avait le fait que tout le matériel technique était investi, était payé. C'était un moment où il n'y avait pas une comptabilité analytique mais où on comptait seulement les frais réels, ce qu'on appelait réels. Les autres étaient aussi réels, mais ils entraient dans un autre budget. On nous donnait 50'000, 60'000 francs pour faire une dramatique : payer les comédiens, les décors, les costumes.

M. P. *Mais ça coûtait à peu près la même chose (qu'un téléfilm fait hors studio) ?*

Mais c'était à peu près la même chose. C'est pour ça qu'à un moment donné, on a pu convaincre la TV de dire : « Ça coûte aussi cher, essayons de faire de temps en temps des films en 16 mm. »

M. P. *Sur la masse des fictions produites par la télévision, la part de téléfilms est infime par rapport à la part des dramatiques tournées en studio.*

Oui, parce que dans les années 1960-1970, on tournait et on pouvait tourner un téléfilm par année, à tour de rôle. Un, puis deux, etc. Il n'y a qu'au moment où Maurice Huelin, qui était chef du service dramatique, a commencé d'avoir les connections pour pouvoir faire des coproductions qu'on a pu augmenter. Surtout, disons, la grande époque des téléfilms c'est sous Raymond Vouillamoz et Alain Bloch. A ce moment-là on tournait sept téléfilms par année, dans les belles années.

M. P. *Là, on est déjà carrément dans les années 1980.*

Ah oui, 1980. Oui, les années 1980.

5. L'Association des réalisateurs de films

L. G. *Alors pour revenir à 1964, je crois que vous aviez un projet de faire des films pour l'Expo de Lausanne, c'est juste ?*

Oui, on n'est plus... bon. En 1962, on a créé l'Association des réalisateurs de films.

L. G. *D'accord, vous pouvez un tout petit peu développer ? Je crois que vous êtes le seul réalisateur venant du milieu de la télévision à faire partie de cette association ?*

Oui, c'est-à-dire que, dans les années 1960, on a commencé de parler de la loi sur le cinéma, pour laquelle Alain Tanner a beaucoup œuvré. Et s'est présentée la nécessité que les réalisateurs de toute la Suisse défendent leur position. Donc l'idée est venue de réunir tous les réalisateurs dans une association. Les Suisse allemands ont beaucoup œuvré. Le couple Walter Marti/Reni Mertens a fait le pont avec la Suisse romande. En Suisse romande, Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta et puis moi, on a participé à ces travaux et à la réunion de Morat, où a été décidée, en 1962, la création de ce syndicat, de cette organisation professionnelle...

M. P. *L'impulsion première, elle vient de quelqu'un en particulier ?*

Je ne sais pas...

M. P. *C'est ce groupe-là ?*

Je pense que Goretta, Tanner, en Suisse romande, avaient beaucoup fait pour ça. Mais en Suisse allemande aussi il y avait un certain nombre de réalisateurs importants qui ont... dont je ne me souviens pas très bien.

M. P. *En l'occurrence, vous avez évoqué le couple Reni Mertens/Walter Marti. Eux faisaient déjà des films depuis longtemps, ils étaient leur propre producteur.*

Ils étaient leur propre producteur indépendant. Ils produisaient des documentaires.

M. P. *Donc vous connaissiez leur travail ?*

Oui, je connaissais leurs films. A travers l'association, j'ai surtout fait connaissance plus intimement avec eux, au point même qu'en 1980, on a fait ensemble un film, qui était la *Ballade au pays de l'imagination* sur les Naïfs italiens. Moi, je me suis toujours intéressé à la peinture naïve et Walter Marti m'avait dit : « Ah mais je connais des Italiens, tu devrais voir ! Et Cesare Zavattini ! », qui était le grand instigateur des peintres naïfs dans la plaine du Pô, et qu'il connaissait, parce que Marti avait travaillé à Berlin, avec Brecht, il avait rencontré également Zavattini. Donc on a décidé d'essayer de faire un film. Et comme il ne trouvait pas d'argent chez des producteurs indépendants, moi j'ai obtenu de la TV qu'elle nous finance un documentaire sur les peintres naïfs italiens, qu'on a fait ensemble.

M. P. *Vous avez dit tout à l'heure que Reni Mertens et Walter Marti ont fait le pont entre les réalisateurs suisses romands et les réalisateurs suisses allemands pour se fédérer ?*

Oui parce que Walter Marti connaissait bien la Suisse romande et qu'il était ouvert à cette... Marti a été chef du service du film de la TV de Zurich, au tout début. Après, il s'est disputé avec la direction et il est retourné comme indépendant. Donc il connaissait le milieu de la TV et il a connu Claude Goretta, Alain Tanner, et puis voilà. Je pense qu'ils ont eu un rôle important pour faire comprendre aux Suisses allemands qu'on était aussi intéressé qu'eux à ce que la profession de cinéaste soit défendue.

M. P. *Vous êtes resté au sein de l'ASRF, l'Association suisse des réalisateurs de films, pendant combien de temps ?*

Pardon ?

M. P. *Vous êtes resté plusieurs années au sein de l'ASRF ?*

Oui, moi j'y suis resté. Mais très vite l'opposition entre télévision et cinéma, surtout en Suisse alémanique, est devenue, à mon goût... a commencé d'envahir complètement la discussion. Au lieu de parler des vrais problèmes professionnels, c'était toujours : « Ah mais la TV, c'est pas le cinéma, mais la TV, etc. » Donc à un moment donné, moi j'en ai eu un peu marre et j'ai quitté l'association parce que je trouvais que c'était complètement stérile. J'ai toujours été pour la transversalité entre cinéma et télévision. Bon, ce n'était pas très bien vu à l'époque mais on voit qu'aujourd'hui... C'est clair que la vidéo était méprisée par les cinéastes parce que la qualité était mauvaise, que l'improvisation régnait beaucoup et que les programmes de TV ne sont pas toujours au top de niveau d'intérêt et de qualité. Mais finalement on voit bien qu'aujourd'hui, tout ça est tellement mélangé, les possibilités offertes par le développement technique sont telles que ces disputes entre télévision et cinéma, vues aujourd'hui, sont un peu risibles. Mais notez que ça s'est passé de la même manière partout. Sidney Lumet me racontait qu'en Amérique, c'était exactement la même chose : les gens qui faisaient de la TV n'étaient pas considérés comme de vrais cinéastes. Et tout ça, avec le temps, toutes ces différences disparaissent.

M. P. *La loi sur le cinéma subventionnait les films de cinéma, mais est-ce que les films de TV pouvaient être primés aussi ?*

Non.

M. P. *Les primes à la qualité, les primes d'étude n'ont jamais été décernées au début...*

Non, pas au début. Il est clair que la création du Groupe 5 qui a représenté, en Europe, la première coproduction cinéma/télévision était quelque chose de tout à fait nouveau, parce que certaines barrières étaient renversées. Mais si on regarde, en 1982, mon téléfilm *Mérette* a eu le Prix au Festival du cinéma d'auteur de San Remo. Donc déjà à ce moment-là, ce film a été accepté dans une compétition de cinéma. Mais dans les années 1960-1970, non ce n'était... Donc quand on a créé l'Association des réalisateurs de films, c'était pour financer du cinéma mais pas pour financer de la télévision.

6. Les films d'Expo 64

L. G. *Peut-être avant d'en venir au Groupe 5, revenons juste à ce projet de films pour l'Expo...*

Ah, le projet de films pour l'Expo ! Oui, alors les jeunes cinéastes en Suisse romande – il y avait Yves Yersin, Claude Champion, etc. –, on s'est dit : « Il y a l'Expo à Lausanne, ça vaut la peine de faire du cinéma ! » Donc on a présenté des projets de plusieurs courts métrages qui faisaient un long métrage, des petites histoires qui n'étaient pas des documentaires, qui étaient de la fiction. Et puis ce projet s'est un peu liquéfié et... Alors il y a eu, je crois, si je me souviens bien, le producteur Freddy Landry a financé des films avec trois ou quatre jeunes cinéastes...

M. P. *Ça, c'est après.*

C'est après ?

M. P. Quatre d'entre elles, *ça vient après.*

Mais voilà. La TV a eu une commande de documentaires pour faire des émissions sur la Suisse, puisque l'Exposition était à Lausanne, donc il y a plusieurs réalisateurs – je n'en étais pas – qui ont fait une série de documentaires sur des thèmes concernant la Suisse et qui ont été diffusés au moment de l'Expo. Ils n'ont pas été projetés à l'Expo, mais ils ont été diffusés au moment de l'Expo. Voilà comment la chose s'est un peu... La première idée s'est un peu liquéfiée si vous voulez. Mais il y a quand même eu des films qui ont été tournés par certains cinéastes pour l'Expo, oui. Mais je ne me souviens plus.

M. P. *Il y a les fameux films de Henry Brandt...*

Dont, bien sûr, les fameux films de Henry Brandt ! Oui.

7. Continents sans visa

L. G. *Est-ce que vous pouvez nous parler de l'émission Continents sans visa, dont vous êtes...*

Je pense que *Continents sans visa*, c'est exactement la prolongation de tout ce qu'on avait envie de faire en documentaire, à la découverte du monde, d'où le titre *Continents sans visa*.

L. G. *Quand est-ce que ça commence ?*

Ça commence en 1959. On nous donne trois émissions à l'essai pour voir ce que c'est, et donc on constitue un comité de rédaction qui est composé de Claude Goretta, Jean-Claude Diserens, Gilbert Bovay – qui est un réalisateur d'origine française, venu à la Télévision romande –, François Bardet et moi. Donc on est les cinq qui déterminons chaque mois les sujets qu'on veut faire, des sujets en Suisse, mais surtout à l'étranger puisque l'idée, à cette époque-là, c'est de découvrir le monde, « qu'est-ce que c'est ? », etc. C'est aussi la première émission qui est sponsorisée par Swissair, qui nous paie des voyages, qui nous paie les billets d'avion. Et donc on commence à explorer l'Europe et le monde, à montrer aux spectateurs suisses comment vivent les hommes et les femmes dans le monde, ce qui est, je trouve, un sujet très intéressant.

L. G. *Alors trois émissions à l'essai et puis une fois par mois...*

Après, comme ça a eu le succès qu'on attendait, on nous a donné le feu vert pour faire l'émission tous les mois, donc dix éditions par année – il y avait les deux mois d'été où on s'arrêtait. C'est là qu'on a pu faire, aussi bien Claude Goretta, Alain Tanner qui en a tourné aussi, puis petit à petit des nouveaux réalisateurs de la TV. Parce qu'à la TV, au départ on était trois, je vous ai dit. Mais très vite on était quatre, cinq, six, le nombre de réalisateurs a augmenté et quand j'ai quitté la TV en 1994, il y avait 55 réalisateurs mensualisés, et autant de réalisateurs indépendants, suisses allemands, français et suisses (romands).

M. P. *Concrètement, une émission, un reportage pour Continents sans visa, c'était combien de semaines de tournages, combien de semaines de montage ?*

En général c'était trois semaines de préparation – mais une à deux semaines sur place – et puis arrivait l'équipe, et on tournait une semaine, deux semaines, ça dépendait ; et montage en trois semaines. Et passage à l'antenne. Mais c'était très flexible parce qu'il y avait des sujets qu'on faisait sans préparation, trois jours de tournage et cinq jours de montage j'entends. Je me souviens que je suis parti au Portugal quand il y a eu la révolution des Œillets et là, sans préparation, je suis parti – donc c'était toujours des équipes à quatre : un journaliste, un réalisateur, un caméraman, un preneur de son –, j'ai tourné pendant une semaine, revenu, monté dix jours, et puis voilà.

M. P. *Votre tout premier Continents sans visa, c'était quoi, quel sujet ?*

Oh ! Je ne me souviens pas très bien. Je sais qu'il y avait des sujets en direct, entre autres. Je me souviens d'un dessinateur qui s'appelle Géa Augsbourg, qui était assez connu et qui rentrait de Chine. Vous pouvez imaginer ce que c'était qu'aller en Chine à cette époque ! Non, vous ne pouvez pas imaginer mais... [Jean-Jacques Lagrange rit] On avait fait une immense bande de papier et il dessinait avec un feutre son voyage en Chine. Mais à côté de ça, il y avait des documentaires, mais alors je ne peux pas vous dire... François Bardet a fait tout un travail d'histoire sur l'histoire de *Continents sans visa*⁴, il a documenté tous les sujets qui ont été faits, qui sont maintenant archivés.

⁴ François Bardet, *Témoins de la Terre – Continents sans visa 1959-1969*, document non-édité.

L. G. *Est-ce que vous pouvez nous parler de l'émission que vous avez réalisée au printemps 1968, La dernière campagne de Robert Kennedy ?*

Oui [Jean-Jacques Lagrange rit]. Ça montre comment il faut s'adapter, si vous voulez. En 1968, en Europe, on ne savait pas ce qu'étaient les *primaries*. Donc l'idée, c'était de faire un reportage pour montrer ce qu'est une *primary* en Amérique. On a décidé qu'on allait suivre un candidat pendant des *primaries*. Peu de temps avant qu'on décide ça, il y avait eu un grand bouleversement en Amérique : Lyndon Johnson, le président, avait annoncé qu'il ne se représentait pas, et Robert Kennedy, qui n'était pas à l'époque candidat, tout d'un coup dit : « Moi, je pose ma candidature pour les *primaries*. » Et donc on a préparé un sujet qui devait expliquer ce qu'étaient ces *primaries* en suivant Kennedy entre autres. Le journaliste, qui était Jean Dumur, a d'abord fait une tournée de préparation de dix jours. Mais pour pouvoir faire ce reportage – ça aussi ça montre... –, il fallait rentabiliser le déplacement d'une équipe en Amérique. Donc la TV a accepté un autre projet que j'avais soumis, qui était de faire trois films sur le mythe du Far West qui était en Europe lancé par les Western, n'est-ce pas ? Aller voir ce qu'était le vrai Far West ! Donc moi je tournais avec le caméraman et le preneur de son en Arizona pendant que Dumur préparait l'émission, et on l'a rejoint en Californie pour suivre la dernière semaine de campagne de Robert Kennedy. On a donc été incorporé au *Press Corps*, parce que c'est super organisé, vous êtes pris en charge complètement par le *Press Corps* du candidat et vous recevez tous les jours le programme, on vous dit : « Aujourd'hui on va à tel endroit, tel endroit. Vous serez dans le bus numéro 1, bus numéro 2. Vous aurez droit à une place dans la voiture qui précède la voiture de Kennedy, ou dans la voiture... » A tour de rôle, on mettait un ou deux ou trois cameramen sur une voiture devant, ou une voiture derrière, et donc à notre tour, on a eu le droit d'aller devant, devant et derrière. Et puis on a suivi cette semaine qui s'est achevée par le jour de la votation et on était allé filmer la fête qui avait lieu pendant qu'on attendait les résultats des votations. Les résultats sont arrivés. Kennedy – Bob – est venu dans la salle faire un petit discours, a disparu derrière une porte parce qu'il passait à travers les cuisines pour aller dans un club où il devait retrouver ses partisans, et c'est là qu'il a été assassiné. Bon, à ce moment-là, quand vous êtes dans une situation comme ça, tout notre reportage, tous nos trucs tombent à terre : « Qu'est-ce qu'on fait ? » Parce que nous, on avait rendez-vous la semaine d'après, on devait aller à Washington faire des interviews avec des sénateurs, on avait un rendez-vous à New-York avec l'agence de publicité qui avait tout monté la campagne Kennedy, et on devait faire une interview de Kennedy, il avait dit : « Je vous donnerai une interview une fois que ce sera fini, pour l'instant je me consacre aux TV américaines. » Parce qu'on était la seule équipe européenne sur place. Donc la question se pose : « Qu'est-ce qu'on fait ? » En fait, la seule chose à faire, c'est rentrer... Parce qu'il faut tenir compte aussi du fait qu'à cette époque, les satellites de transmission n'existent pas donc toutes les actualités qui sont filmées dans le monde sont ramenées par avion pour l'Europe à Londres, elles sont montées, et elles sont envoyées après sur le circuit de l'eurovision, tous les jours. C'est ce qu'on appelle les EVN (Eurovision News Exchange) : les actualités viennent et chaque pays enregistre les images pour son téléjournal. Donc les agences de *news* qui avaient les images d'Amérique ont fait comme moi : ils ont pris l'avion. Arrivée en Europe – moi j'ai pris l'avion, l'équipe est restée sur place pour continuer de suivre ce qu'il se passait. Je suis rentré avec le matériel qu'on avait déjà tourné et le soir... donc l'assassinat a eu lieu dans la nuit du mardi au mercredi, et je suis arrivé à Genève le jeudi matin, et le jeudi soir, qui était le soir de *Continents sans visa*, on a passé, bruts, les rushes les plus forts du moment, quand la foule apprend qu'il y a eu un attentat.

L. G. *Premières images diffusées en Europe ?*

Oui, c'était les premières images. Et puis après, pendant trois jours et trois nuits, avec deux monteuses, on a monté tout le matériel qu'on avait tourné pendant ces huit jours, ce qui a fait un film d'une heure qui a passé le lundi.

L. G. *Et pour lequel vous avez reçu un prix.*

Et après on a fait une version plus « cinéma direct » et plus condensée, qui a été présentée pour l'Emmy Awards, oui.

L. G. *Et l'a reçu !* [Jean-Jacques Lagrange sourit]

8. Le congrès de Lyon : cinéma direct et nouvelles technologies

M. P. *Quand vous dites plus « cinéma direct », qu'est-ce que vous entendez par là ?*

C'est-à-dire qu'on a enlevé des interviews, des longues interviews en français, qui analysaient, qui expliquaient ce qu'était une *primary*. Parce que toute l'activité des cinéastes de cette époque est marquée par le style qu'on a appelé cinéma direct ou cinéma vérité, qui a un peu découlé du grand congrès de Lyon de 1963, qui a réuni au cours d'un très long week-end tous ceux qui s'intéressaient au documentaire, au reportage, dans le style de ce que faisaient Richard Leacock et les cinéastes canadiens. Ça a été une expérience très intéressante, Monsieur René Schenker nous avait envoyés toute l'équipe de *Continent sans visa*, il y avait également Alain Tanner qui était là, dans cette rencontre où tous ceux qui pratiquaient le cinéma documentaire en prise directe sur la réalité se sont retrouvés : il y avait tous les Canadiens, il y avait Leacock qui était là, il y avait les Anglais du Free Cinema, Mario Ruspoli, Enrico Fulchignoni, Edgar Morin, Jean Rouch et puis tous les gens de télévision, 5 colonnes à la une, tous les cameramen et les techniciens. Mais en plus, le grand intérêt de ce congrès, c'est qu'il y avait les fabricants des appareils. C'est là qu'a été présentée la caméra Coutant et qu'Angénieux a présenté des zooms, les premiers vrais zooms utilisables pour nous. Il y avait Kudelski avec son Nagra et les nouvelles versions. Le dialogue a été : « Vous, cinéastes, de quoi avez-vous besoin ? Qu'est-ce que vous voulez, quel est votre souhait ? » « Ah, c'est des micros-fusils, c'est des caméras légères qu'on n'entend pas, c'est des pellicules pour qu'on n'ait pas besoin de mettre de l'éclairage, etc. », et tout ce qui découlait comme réflexions cinématographiques autour de ce cinéma léger à l'épaule. Alors on a été très stimulé pour continuer dans cette voie, vous voyez ?

M. P. *Là, par exemple, vous avez discuté avec qui ? Vous avez discuté avec Richard Leacock lui-même ?*

Oui, bien sûr, Leacock était venu avec sa caméra, tout le monde voyait comment il avait bricolé sa caméra pour pouvoir la mettre sur l'épaule, etc. Et surtout la grande sensation ce jour-là, ça a été quand Coutant a montré sa caméra légère, silencieuse. Et puis que Kudelski a expliqué ce qu'il allait faire, dans quel sens allaient ses recherches pour du matériel léger, fiable, technique.

M. P. *Il a fallu attendre combien de temps, après 1963, pour que vous soyez équipés de la Coutant, par exemple ?*

Ah ! Bien quelques années, parce qu'il y a eu, à l'intérieur de la TV, une opposition du chef technique, qui était à Zurich, qui trouvait que le matériel français n'était pas fiable, et donc s'opposait. C'était lui qui décidait quel type de caméra on achetait. Ce n'était pas les cameramen qui disaient : « Je voudrais ça. » Non, c'était le chef technique qui décidait. Donc il s'y est opposé, et comme nous on avait convaincu Monsieur René Schenker qu'il nous fallait cet outil pour progresser dans notre recherche, Monsieur Schenker a fait acheter une caméra Coutant par une association qui s'appelait les Amis de la télévision. Après, on louait la caméra à cette association, comme ça on pouvait tourner, faire les expériences, et quand on a fait la preuve de l'utilité de cet outil, les gens à Zurich ont accepté qu'en Suisse romande on s'équipe de ce type de caméra.

M. P. *Et la caméra qui était utilisée alors jusque là ?*

C'était des Arriflex, Arriflex 120 mètres, qui était un appareil d'abord très visible parce que vous aviez la caméra puis vous aviez le chargeur par-dessus, qui n'est pas du tout discret. En plus, la caméra était horriblement bruyante, alors on utilisait des trucs, on mettait des couvertures, on a fait des essais avec des housses en mousse pour atténuer le bruit. Mais dans les interviews de cette époque, si vous allez dans les archives de la TV, vous entendez « brrr », le bruit de moulin à café, de la caméra qui tourne. Alors tout ça c'était une bataille chaque fois pour progresser.

M. P. *Et puis avant que le Nagra ne soit utilisé, qu'est-ce que vous utilisiez comme instrument ?*

Non mais déjà les Nagra... moi j'ai connu, quand je travaillais à la radio... je me souviens de Kudelski quand il est venu présenter son premier Nagra qui était un Nagra avec un moteur de gramophone, donc avec une manivelle et un moteur de gramophone qui permettait de faire trois-quatre minutes et puis on remontait, comme ça. Donc les premières bandes son magnétiques sont arrivées dans les années 1950-1951 quand je travaillais à la radio, 1952. Avant, on enregistrait le son sur disque, gravé, ou bien sur fil de fer magnétique, mais ça n'était pas très bon. Donc dès les débuts de la télévision dans les années 1955-1957, on avait déjà... il y avait Perfectone qui faisait aussi des enregistreurs relativement portables, limités par les batteries, mais j'entends...

9. Groupe 5

M. P. *Maintenant j'aimerais bien qu'on aborde le Groupe 5 et que vous nous racontiez quel a été votre rôle dans la création de ce groupe qui a fait qu'un « nouveau cinéma suisse » soit connu internationalement, c'est ça qu'on retient. Vous, qu'est-ce que vous avez fait ?*

Parallèlement au travail que nous faisons à la TV, on l'a dit, on avait envie de faire des films. On faisait des dramatiques déjà, donc on travaillait avec les comédiens. De temps en temps, toutes les années, un de nous pouvait faire un téléfilm en 16 mm. Mais en fait, l'initiative est venue de l'extérieur. Elle est venue de Michel Soutter. Michel Soutter était l'assistant de Goretta et le mien, puis il est devenu très vite, tout de suite, réalisateur de direct. Comme il adorait le football, il faisait les matchs de foot, mais il faisait aussi des documentaires. Et puis c'est le premier qui a pris l'initiative : avec 25'000 francs il a fait son premier film, qui est sauf erreur, *La lune avec les dents*. Là, dans nos discussions, entre nous, il nous a fait la preuve qu'on pouvait faire un film avec peu d'argent. Donc il y avait deux

idées : une première idée était de se dire : « On va se mettre ensemble pour recevoir de l'argent de la TV », que la TV finance des téléfilms, plus que seulement un par année. Et comme on est tous des réalisateurs plus ou moins reconnus dans la « maison », que ça soit Claude Goretta, que ça soit Jean-Louis Roy, Michel Soutter et moi, et puis Alain Tanner qui avait déjà fait des reportages pour *Continents sans visa*, si on se met ensemble, on fait une proposition à la direction. La proposition était la suivante : sur l'exemple de Michel Soutter – il avait fait son film avec 25'000 ou 50'000 francs, je ne sais plus exactement –, on a dit : « Avec 60'000 francs, on va arriver à faire un film. » Donc on va proposer à la TV, à Monsieur René Schenker, de faire des films pour 120'000 francs. 60'000 francs, c'est notre part de création, écriture du scénario, réalisation, montage, post-production, etc. Ça, c'est notre part, qu'on apporte. Et puis la TV, vous, votre part, c'est 60'000 francs. Le deal, c'est qu'à la fin du film, de la production, quand le film est prêt, pendant une année nous pouvons l'exploiter dans les salles de cinéma. Après une année, la TV peut diffuser le film. Ce qui était quelque chose de tout à fait nouveau parce qu'à l'époque, la censure et les exigences des producteurs faisaient qu'on ne pouvait pas passer à la télévision des films plus récents que quinze ans, après que dix ans, après que cinq ans. Donc de pouvoir dire à la TV : « Vous pourrez passer des films tout nouveaux, qui seront fait par des Suisses, sur des thèmes suisses, en Suisse ! » Voilà, ça c'est l'idée. Et Monsieur Schenker a convaincu la SSR de se lancer dans un premier tour de piste de cinq films. L'accord était que la SSR donnait trois tranches de 20'000 francs, qui étaient, sauf erreur, à la signature du contrat, au début du tournage et à la fin du tournage ou à la fin de la post-production. Dans tous nos calculs, sur l'exemple des films qu'avait faits Michel, avec les 60'000 francs de la TV, on payait tous les frais de production du film. Notre travail étant « bénévole », si on veut, entre guillemets. Voilà comment ça a démarré. Bon, ça a été un peu compliqué, il a fallu qu'on prenne un avocat pour fixer les clauses exactes de ce contrat, qui s'est fait, puis on a lancé la production. C'est Tanner qui a tourné le premier, et moi qui étais sensé faire le deuxième, puis les autres. Après le premier tour de piste, la TV a été d'accord de faire un deuxième tour de piste. Chacun a tourné un deuxième film. Et puis après, je dirais que les personnalités de chacun se sont plus développées et les possibilités de produire des films à l'extérieur, complètement à l'extérieur de la TV, ou en coproduction avec la TV mais avec des producteurs de cinéma, s'est offerte, surtout pour Tanner et Goretta.

M. P. *On sait que dans ce cadre-là, vous vous n'avez finalement pas tourné de film...*

Non, je suis l'exemple des risques que l'on a pris, si vous voulez. C'est-à-dire que bon... j'ai été malade et j'ai dû reporter le tournage de l'automne au printemps. C'était une histoire où il y avait un hockeyeur, et on a tourné deux petites séquences à la patinoire, parce que la patinoire allait fermer, il fallait tourner avant. Je devais tourner le film dans le courant du printemps et je me suis cassé la jambe, ce qui ne facilite pas les choses, mais surtout, à ce moment-là, la TV a dit : « Ah, alors s'il ne fait pas son film, il faut nous rendre l'argent ! » Donc j'ai du rendre les 40'000 francs qui avaient été versés, ou les 20'000 francs, je ne sais plus. Mais tous les frais de débite aux comédiens et aux techniciens, dont certains étaient à la TV, mais d'autres pas, ont été à ma charge. Alors bon, voilà, mes économies y ont passé et puis je n'ai pas eu la possibilité, après, de relancer cette production. Quand j'ai été rétabli – ça a été très long parce que j'ai du avoir une opération –, j'ai dû faire un choix et mon choix a été : « Je reste à la TV, mais je vais faire des téléfilms aussi. », ce que j'ai fait par la suite.

M. P. *Et vous avez dit : « Ok, je cède ma place à quelqu'un d'autre... »*

Quand on a vu que c'était définitif, j'ai donné ma place à Yves Yersin, qui finalement n'a pas fait de film dans ce cadre-là. Puis tout a explosé après. J'entends, la production des films de cinéma est quand même devenue possible en Suisse romande. Mais ça a été un mouvement lancé par cette expérience, ça c'est certain.

10. Rapports télévision-cinéma

M. P. *Pourquoi avoir proposé à Yves Yersin ? Il n'était pas du tout collaborateur à la Télévision suisse romande ?*

Si, si. Parce qu'à la TV, il n'y avait pas seulement les réalisateurs mensualisés. Moi, j'étais responsable des réalisateurs et mon but était de faire venir, d'ouvrir aux maximum pour faire venir des réalisateurs indépendants, qu'ils découvrent la TV mais surtout qu'ils aient la possibilité de tourner : cinéaste indépendant, c'est une vie très dure, vous mettez des années à récolter l'argent pour... Or à la TV, l'avantage, c'est que vous tournez ! On tourne des films sans arrêt, peut-être trop, on enchaîne trop, mais on tourne. Donc ce qui était intéressant, c'était d'offrir cette possibilité à des cinéastes indépendants mais aussi d'amener des regards extérieurs, autres, renouveler le regard sur la production de films pour la TV.

M. P. *Est-ce que là, vous pouvez me citer des noms de réalisateurs indépendants que vous avez fait venir ?*

Ah oui, il y a eu Walter Marti, il y a eu Peter Ammann, il y a eu d'autres réalisateurs suisses alémaniques, et puis il y a eu Claude Champion...

M. P. *Est-ce qu'il y avait des gens comme Francis Reusser, de la génération suivante ? Reusser, Jean-François Amiguet, Marcel Schüpbach, des gens comme ça ?*

Oui, Marcel Schüpbach, oui. Mais il y en avait aussi qui n'avaient pas envie. On respectait ça. Ce n'était non plus pas une obligation pour obtenir une coproduction sur une production indépendante d'avoir accepté de venir faire des films à la TV. Il y a des cinéastes indépendants qui ont eu l'aide de la TV sans y avoir travaillé, c'est évident.

M. P. *Pour revenir à cet accord, vous avez l'air de dire que c'était la première fois que la TV est devenue coproductrice de cinéma...*

C'était une idée nouvelle, oui.

M. P. *...mais à ce moment-là les relations entre monde de la télévision et monde du cinéma étaient telles que c'était mal vu pour la télévision de produire des films de cinéma ?*

Oui, ce n'était pas très encouragé. J'entends, les producteurs de cinéma, dans tous les pays du monde ont eu peur de la TV à un moment donné. Que la TV tue dans l'œuf leur métier, leurs possibilités, envahissent tellement le terrain que... Alors peut-être que c'est bien ce qui s'est passé, ça c'est toute une discussion qu'on peut avoir sur ce que sont devenus l'image, la TV, le cinéma aujourd'hui. Mais à une époque où les choses étaient quand même très séparées techniquement... la TV, c'était la technique ; le cinéma, c'était l'art. Voilà un petit peu la vision qu'il y avait dans ces années-là.

M. P. *Et comment expliquez-vous que le Groupe 5 n'ait pas essaimé en Suisse allemande ? Parce que c'était un truc qui avait vraiment bien marché !*

Pour deux raisons. Il y avait une hostilité très nette entre les milieux du cinéma, les cinéastes, et la TV, dont les causes, à mon avis, sont réparties entre les deux parties. D'une part, l'équipe qui a créé la TV en Suisse allemande pour toute la Suisse en 1953, a toujours dit dès le départ : « Ah nous, on ne fait pas du cinéma ! » Et puis, dans le milieu zurichois, cinéma, producteurs, cinéastes, la TV a été vue comme un danger terrible : « Ils vont nous prendre nos... » Vous voyez ? Donc il y avait une hostilité et qui s'est retrouvée à l'intérieur de l'Association des réalisateurs de films où vraiment on n'était pas très bien vu, mais en même temps, où obsessivement, les séances se passaient à discuter : « Ah, la TV, gnagna, la TV machin... », et on ne parlait pas des vrais problèmes, de nos problèmes professionnels, esthétiques, théoriques, tout ce qu'on veut, de quel cinéma on veut faire, etc. Il y avait une espèce de fixation, comme ça. Voilà, ça c'est mon interprétation. Peut-être qu'un Suisse allemand aurait une autre vision. Mais je reste très camarade avec des cinéastes... Fredi M. Murer et d'autres, que je vois de temps en temps, parce qu'ils ont fait un travail formidable. Mais il y avait une industrie du cinéma à Zurich, qui s'est sentie menacée par l'arrivée de la TV, voilà.

M. P. *En revanche, qu'est-ce qui fait que ce modèle de coproduction n'a pas perduré au sein de la TSR ? Il n'y a pas eu des gens qui venaient après vous, qui ont dit : « On va faire la même chose, on va proposer aussi de la coproduction, et on va faire des films cinéma. »*

Je pense que... il n'y a peut-être pas eu une génération qui est venue derrière avec autant de désirs que nous. Il me semble.

M. P. *Parce qu'il y avait la place ?*

Ah, la place...

M. P. *Vous n'étiez pas en train de dire...*

Ah non. Je dirais que c'est plus le Groupe 5 qui a éclaté, qu'on a refusé d'avoir des nouveaux. Qui a éclaté parce que les intérêts étaient trop divergents à un moment donné, les intérêts personnels, la personnalité de chacun des cinéastes, et puis des parcours de vie aussi.

11. Crise à la TSR (1971)

M. P. *On peut avancer un peu dans la chronologie de l'histoire de la télévision. On a souvent parlé de cette fameuse grève et cette fameuse crise qu'il y a eu en 1971.*

Oui... [Jean-Jacques Lagrange rit]

M. P. *Est-ce que vous auriez quelque chose à nous... votre version des faits, ou quelque chose à nous raconter à propos de cette fameuse étape dans l'histoire de la Télévision suisse romande ?*

C'est une crise qui est tombée au moment où... c'est une suite de Mai 68, si on veut d'une part, d'autre part, à l'intérieur de la TV, une crise entre les administrateurs et les

« créateurs » [Jean-Jacques Lagrange désigne les guillemets], entre les gens qui faisaient les programmes et l'administration. Pour des tas de raisons, il y a eu des restructurations à l'intérieur de la SSR et l'administration a pris un poids très grand. Les gens qui faisaient les programmes ont rencontré de plus en plus de difficultés pour amener des nouvelles idées, les faire passer. Il y avait un malaise au niveau de la production : comment étaient réparties les équipes, les possibilités qui étaient données de travailler plutôt avec certains qu'avec d'autres, etc. Une lourdeur du système de production qui a commencé d'exaspérer tout le monde.

M. P. *Vous y compris ?*

Ah oui, oui, tout à fait, oui, bien sûr. Et pour surmonter ce malaise, le directeur adjoint, Monsieur Jean-Jacques Demartines, a demandé à un « vieux sage » [Jean-Jacques Lagrange désigne les guillemets] de la TV, en l'occurrence Jean-Claude Diserens, qui était un des trois premiers réalisateurs, de faire un audit, un rapport. Quand ce rapport est sorti, il a été très mal pris par la direction, par Monsieur René Schenker. Ce rapport avait été distribué pour une séance des cadres de la Télévision, et Monsieur Schenker, quand il en a pris connaissance, l'a retiré, a retiré tous les exemplaires et l'affaire a été étouffée, écrasée. C'était le moment où, à Genève, il y avait une ébullition politique avec des milieux d'extrême gauche très actifs. Et un certain nombre de collaborateurs de la maison, de réalisateurs, journalistes, ont soutenu la diffusion clandestine de ce rapport.

M. P. *Au sein de la Télévision ?*

Oui, au sein de la Télévision. Et tout d'un coup, tout le monde a reçu le rapport. Il est évident que la direction a fait une enquête pour savoir ce qui s'était passé. Le fait que le rapport avait été interdit, avait fait monter la sauce, l'énervement et la tension. Ce mouvement a abouti à un jour de grève, un jour d'arrêt de travail des gens de programme. Ce qui ne s'était jamais vu en Suisse à cette époque ! Pris dans le contexte politique en Suisse, révolutionnaire, etc., c'était aussi le temps des fiches, donc il y a eu une crainte jusqu'au plus haut niveau de la SSR, et même plus haut, qu'une révolution se préparait à Genève.

L.G. *Comment vous situiez-vous ? Vous avez fait la grève, vous-même ?*

On a tous fait la grève, oui. Moi, malheureusement, je n'étais pas à Genève à ce moment-là parce que je travaillais en dehors, j'étais à l'étranger. Mais il y a eu la grève. Alors le conseiller d'Etat chargé de Justice et Police a transmis un dossier à Monsieur Schenker avec les noms de ces collaborateurs. C'était le résultat des écoutes téléphoniques clandestines qui se faisaient à l'époque⁵.

M. P. *Les fameuses fiches.*

Et donc ces cinq collaborateurs ont été convoqués et ont été licenciés sur le champ.

⁵ Précisons que les 5 collaborateurs en question n'avaient pas été mis expressément sous écoute par ordre de la Direction de la TSR ou parce qu'appartenant à celle-ci, mais qu'ils avaient été « écoutés par hasard » par la police lors de certains contacts téléphoniques qu'ils entretenaient avec un groupe d'extrême gauche (dont les activistes étaient, eux, sous écoute). Comme des milliers de citoyens en Suisse à l'époque, ces personnes étaient donc constamment écoutées, suivies et fichées par la police à cause de leur activité politique privée. (Ces précisions sont données par Jean-Jacques Lagrange dans un mail du 18.08.2011)

L. G. *Qui étaient-ils ? Vous vous souvenez ?*

Il y avait des réalisateurs, Jean-Claude Deschamps, Pierre Nicole, il y avait... comment est-ce qu'elle s'appelle ?

M. P. *Nathalie Nath?*

Pardon ?

M. P. *Nathalie Nath ?*

Nathalie Nath, elle a payé un peu pour... [Jean-Jacques Lagrange rit]. Non, la Lausannoise, qui était une...

M. P. *Quelque chose en « -poulos » ?*

Non, non. Et puis il y avait Michel Boujut...

M. P. *Belilos ?*

Belilos, voilà ! Marlène Belilos, et Michel Boujut, qui était journaliste, qui a fait après une brillante carrière à la télévision française en histoire du cinéma, etc. Bon, ils ont été virés. Le personnel finalement n'a pas réagit. Aurait dû réagir mais n'a pas réagit. Et donc il y a eu un procès, parce que les cinq licenciés ont déposé plainte. Il y a eu un procès, et c'est là que les choses se sont gâtées parce que, quand Monsieur Schenker, qui devait présenter les preuves, a demandé ces preuves à la police, enfin, au Conseil d'Etat, on lui a dit : « Mais il s'agit de quoi ? » Et il n'a pas pu présenter les preuves et les cinq, sauf erreur, ont été acquittés. Donc c'est plus un contexte politique extra-télévision qui s'est greffé sur une crise certaine, un malaise certain, à l'intérieur de la TV⁶. Comme il y en a eu quelques autres dans l'histoire de cette maison.

12. Organisation et évolutions au sein de la TSR

M. P. *On va peut-être encore avancer un peu au niveau de la chronologie. Vous avez eu un rôle central : pendant, je ne sais pas combien, trois décennies, vous avez été responsable, comme vous l'avez dit, des réalisateurs...*

Oui.

M. P. *Qu'est-ce que ça impliquait comme responsabilités ?*

⁶ Pour plus d'informations, voir aussi *Guerre froide à la TSR*, réalisé pour l'émission *Histoire vivante* et diffusé le 29.04.2009 sur la TSR. Voir également Jaton, Murielle, *Canal 18/25 : Les limites de la liberté d'expression à la Télévision suisse romande (1969-1970)*, Mémoire de master sous la dir. de François Vallotton, Unil, Section d'histoire, 2008. Ce travail donne un éclairage sur les événements de 1971 et présente notamment, en annexe, une transcription d'entretiens menés avec Nathalie Nath, Pierre Nicole et Raymond Vouillamoz. Chaque témoin apporte un point de vue personnel à l'épisode des licenciements.

Ça impliquait... la planification des gens. Entre les différentes émissions, les producteurs, les réalisateurs et les journalistes émettaient des souhaits : « J'aimerais travailler pour *Temps présent*, pour telle ou telle émission... » Et après il fallait les répartir entre... Parce qu'en télévision, vous enchaînez sans arrêt, vous faites une émission – préparation, tournage, montage –, et le surlendemain vous repartez dans une autre production. Donc il s'agissait de planifier. On planifiait tous les six mois, pour les six mois à venir. D'autre part, il fallait surtout organiser la formation parce que l'évolution technique était telle que tous les six mois il y avait des nouvelles possibilités, des nouvelles techniques, donc il fallait que les gens soient formés. Et puis recruter des candidats : ça, ça a été une chose assez difficile à faire comprendre à la direction, à l'entreprise, que les gens vieillissent et qu'il faut préparer l'avenir. A un moment donné, j'ai fait un rapport où j'ai dû montrer comment, dans les dix prochaines années, tous les réalisateurs qui faisaient les émissions principales allaient arriver à l'âge de la retraite, puisqu'à la TV, à 65 ans, on vous met dehors. Vous ne pouvez pas, si vous avez envie de continuer, continuer. Moi, comme tout le monde, à 65 ans, j'ai dû m'arrêter. J'ai continué autrement, mais à la TV, on vous met... Donc si on voulait assurer un roulement et assurer que des gens soient formés, il fallait pré-engager des gens comme assistants. Il a fallu planifier cette recherche, cette ouverture de candidats. Ça a beaucoup changé quand les premières écoles de cinéma ont sorti des volées, mais dans les années 1940-1950-1960, à part l'IDHEC, mais qui était quelque chose d'inatteignable, et puis un petit peu en Belgique l'INSAS, pour les jeunes Suisses qui avaient envie de faire du cinéma, il n'y avait pas d'école possible. On peut discuter s'il faut une école ou pas, mais ça c'est un autre problème. Donc il fallait les former à l'intérieur, recruter des gens. Il y a beaucoup de gens qui disent qu'ils veulent faire du cinéma, mais trouver ceux qui pouvaient... Alors on a instauré tout un nombre d'épreuves, de sélections, et chaque fois, il y avait environ 200 candidats, pour tout d'un coup deux postes, trois postes. Et puis une série d'épreuves qui permettaient d'essayer, de trouver ceux qui allaient apporter le plus à la TV. C'était intéressant, mais des fois difficile parce qu'on avait de très bons candidats et il fallait choisir.

M. P. *Ça voulait dire aussi que vous deviez vous tenir informé de toutes les évolutions techniques, tout le temps ? Vous deviez être aussi vous-même à jour ?*

Ah alors ça... on a créé un service pour faire cette formation permanente. Et puis il y avait toujours le grand problème en télévision qui était d'apprendre aux gens à faire du direct, quelque chose de très difficile. Il y a des gens qui sont doués pour ça et il y en a qui ne le sont pas. Donc il fallait aussi voir qui étaient ceux qui étaient doués, qui pouvaient être plus poussés du côté du *live* et ceux qui allaient du côté du film. Après est arrivée la vidéo légère, alors il fallait apprendre la vidéo légère ; après est arrivé le montage par ordinateur, apprendre à tous les réalisateurs à travailler, disons à gérer un ordinateur, à travailler sur un ordinateur ; après à faire le montage, et puis le son synchrone, et puis la couleur, et puis je ne sais pas, quoi, bref ! Il y avait sans arrêt une évolution à suivre pour pouvoir tenir son rang. J'ai organisé les cours pour tous les réalisateurs et j'ai été le dernier à m'y mettre. Mais pour le reste... la vidéo légère, j'ai fait les premiers essais et c'était un combat difficile. Par exemple parce que tous les cameramen/films et tous ceux qui travaillaient dans le film étaient complètement opposés à l'arrivée de la vidéo légère. C'était un peu la guerre des modernes et des classiques. Je me souviendrai toujours la première présentation que j'ai faite : j'étais allé aux Etats-Unis puis en Angleterre voir les premières expériences de vidéo légère qu'on faisait dans ces pays, et quand j'ai présenté ça ici, c'était une levée de boucliers, « qu'on allait américaniser la TV et que, sur le plan de la qualité, c'était une catastrophe ! » C'est vrai que ce n'était pas très bon mais c'était un cheminement inévitable. La grande révolution, ça a été

quand même l'introduction du montage vidéo, du montage numérique. Pour les monteurs/film, ça a été une révolution terrible d'abandonner la matérialité, toucher le film, et de le remplacer par un ordinateur qui fait toc-toc, et puis... vous voyez ? C'était une chose très difficile. Par exemple, simplement le fait que quand vous montez en film, vous montez en avant puis vous revenez en arrière en grande vitesse mais vous voyez les images, on les revoit, dans l'autre sens mais on les revoit. Or quand on a abordé le montage virtuel, vous êtes sur un ordinateur, vous faites votre montage et puis : « Ah, j'aimerais revoir ! Tac ! » Et ça repart au début. Il n'y a pas ce moment où vous pouvez un peu revoir vos images et réfléchir. C'est instantané, on repart. Des choses comme ça, c'était une révolution, c'était un changement professionnel énorme, et il a fallu organiser des cours vraiment très poussés pour former les gens, qu'ils passent du montage film au montage virtuel.

L. G. *Est-ce qu'on peut dire, en quelque sorte, que la TV romande a été une école pour des jeunes cinéastes, école qui n'existait pas ?*

Oui, certainement. Dans les années 1950-1960, c'était une possibilité, pour des gens, de faire du... oui. Après, il y a eu des écoles de cinéma qui se sont créées : Yves Yersin a créé l'ECAL, et à Genève... Et puis il y a eu beaucoup de jeunes Suisses qui sont partis à l'étranger faire des écoles en Angleterre, en Belgique et aux Etats-Unis. Et on l'a vu quand on a fait nos concours pour trouver des assistants réalisateurs : sont arrivés ces jeunes Suisses qui étaient allés dans des écoles de cinéma et qui, forcément, prenaient les premières places des stages chez nous parce qu'ils étaient vraiment plus doués que les autres, plus formés et aussi peut-être plus motivés. Alors voilà.

M. P. *Cela dit, vous vous êtes occupé de cette formation, jusqu'à la fin ?*

Oui, parallèlement à mon travail de...

L. G. *Jusqu'en 1994.*

Oui, jusqu'en 1994.

M. P. *Pendant 30 ans ?*

Pendant 40 ans, oui [Jean-Jacques Lagrange rit]. Mais c'était intéressant parce que c'était... d'abord c'était intéressant de transmettre son expérience, mais d'autre part c'était intéressant de trouver les gens qui allaient être les futurs cinéastes. On s'est peut-être des fois trompé, dans un sens comme dans l'autre, en ne prenant pas les bons candidats, je ne sais pas, mais disons, je crois que dans l'ensemble, dans ces années-là, 1980-1990, on ne s'est pas trop mal trompé.

M. P. *Je trouve que c'est assez extraordinaire, on sent que vous aviez l'envie que la Télévision continue. Enfin, il y avait ce souci qu'elle soit pérenne et qu'elle se développe dans le bon sens...*

Oui, parce que c'était un peu mon enfant. [Jean-Jacques Lagrange rit]

M. P. *C'est vraiment l'impression que ça donne, oui.*

Oui, parce que c'était quand même un tournant incroyable de la société, l'arrivée de la TV et ce que c'est devenu. C'est un peu effrayant aujourd'hui. Ça, c'est un autre problème. Mais d'avoir participé à cette révolution-là, je trouve que c'était intéressant. D'autant plus que sur le plan technique, l'évolution est incroyable entre nos petites caméras 16 mm à ressorts et les caméras d'aujourd'hui qui permettent de faire ce dont on rêvait il y a 50 ans !

13. « Mon film du Groupe 5 » : *Mérette*, et autres projets

L. G. *Le fait d'avoir passé 40 ans dans la « maison », comme vous dites... vous n'avez jamais eu de regrets de n'avoir pas fait un cinéma indépendant, c'est pas quelque chose qui...*

Non parce que j'ai eu le privilège, en tout cas, de beaucoup pouvoir produire et créer. Je pense que c'est assez frustrant, d'un certain côté, de devoir tellement lutter pour arriver à faire une seule chose. D'un autre côté, on y met peut-être plus de soi-même, ça c'est possible. Mais j'estime que moi, je n'ai pas fait de film pour le Groupe 5, mais *Mérette*, c'est « mon Groupe 5 » ! C'est mon film du Groupe 5.

L. G. *Alors parlons-en, de Mérette, un tout petit peu.*

Oui, c'est un film qui est très important pour plusieurs choses, parce qu'il concerne un thème qui m'est très cher, qui est la liberté individuelle et la création, à travers une histoire qui est... et du rapport à la religion. C'est un thème sur lequel j'ai pu travailler longtemps avec le scénariste (Jean-Louis Roncoroni), avec qui j'ai fait le scénario de beaucoup d'autres films auparavant. Donc il y avait une grande complicité entre nous. D'autre part, j'ai été servi par d'admirables techniciens, que ce soit le chef opérateur Pavel Korinek, le cadreur Jacques Mahrer, ou le décorateur Serge Etter, pour pouvoir réaliser au plus près ce que j'avais envie de faire. Je crois qu'on n'a pas trop mal réussi, disons. Avec des comédiens merveilleux, c'est une très belle aventure !

L. G. *Qu'est-ce qui se passe, dès 1995, pour Jean-Jacques Lagrange ?*

Il se passe des choses tragiques et des choses plus agréables. Le tragique, c'est que mon épouse est décédée dans un voyage qu'on faisait en Chine. J'ai eu une expérience personnelle très intéressante, très dramatique, mais aussi une expérience humaine liée à la manière dont les Chinois se sont comportés, à ce qu'ils m'ont apporté dans ce drame. Après, comme je ne pouvais plus travailler à la TV et qu'il fallait que je travaille, donc j'ai travaillé en indépendant. J'ai encore pu faire un certain nombre de choses, soit écrire des scénarios pour la ville de Sion pour les Jeux Olympiques [Jean-Jacques Lagrange rit], soit faire deux émissions que j'avais très envie de faire, que je n'ai jamais pu faire à la TV, d'ordre musical, avec *Piano Seven* et avec un groupe musical qui s'appelle *Jael*, qui étaient des recherches sur le plan de la lumière, en vidéo. C'était des coproductions que j'ai faites avec un producteur indépendant et la TV. J'ai travaillé comme ça, pendant cinq-six ans, et après je pense qu'il faut laisser la place aux jeunes [il rit]. Alors voilà, mais je m'occupe beaucoup, je suis très attentivement ce qui se passe, l'évolution technique, même si des fois j'ai un peu de la peine à suivre.

M. P. *Il me semble que vous êtes aussi très sollicité par le département archives (de la TSR), non ? Tout ce travail...*

Oui, c'est-à-dire que, pour les 50 ans de la TV, Raymond Vouillamoz m'a demandé de diriger une équipe : il voulait faire un DVD d'archives, « les 50 ans d'archives de la TV ». Choisir les archives. J'ai constitué un groupe avec Jo Excoffier, qui était un ancien collègue des tout débuts de la TV genevoise, et puis une génération plus jeune de réalisateurs et de journalistes, Michel Dami et Valérie Burgy. On a attaqué le problème et très vite je me suis rendu compte qu'un DVD, ce n'était pas possible. Alors après j'ai proposé cinq DVD et on m'a dit : « Ah non ! Ce n'est pas possible, on n'a pas l'argent ! » Puis j'ai proposé d'en faire trois, et pour finir on en a quand même fait cinq qui donnent, je crois, un bon panorama de ce qu'a été, dans différents thèmes, l'apport ou la création à la TV. C'était un travail très intéressant. D'autant plus intéressant que j'ai pu travailler avec deux jeunes, sur le plan technique, pratique : comment faire des DVD et manipuler les appareils que moi je ne sais plus manipuler pour le montage. Donc c'était eux qui étaient chargés de faire ça, et c'était une très belle expérience qui m'a permis de revoir un peu tout ce que j'avais vécu pendant 50 ans. Après, on m'a encore demandé d'écrire le site internet de l'Histoire de la télévision, alors avec ça, je crois que la boucle était bouclée. [Jean-Jacques Lagrange rit]

14. Formation

L. G. *Avant de conclure, faisons un dernier saut dans les années 1950, parce que vous avez-là deux livres avec vous...*

Ah, mon dieu ! Oui !

L. G. *...qui sont directement...*

Oui, qui sont liés à toute cette aventure. Comme je vous ai dit, j'étais un autodidacte. Il a bien fallu que j'apprenne quelque part, et Monsieur René Schenker, qui était allé suivre un cours de réalisation... enfin, la BBC organisait dans les années 1950, en 1952 exactement, un cours pour former des metteurs en onde de radio pour qu'ils deviennent des réalisateurs de télévision. Les hasards de la vie ! C'est amusant, mais c'est intéressant : Monsieur Schenker habitait Montreux – il faisait du violon – et il avait rencontré dans un bistrot de Montreux pendant la guerre, un pilote de la Royal Air Force dont l'avion avait été abattu sur le lac, et qui avait été interné en Suisse. Il le rencontrait régulièrement, ils parlaient – il pouvait parler anglais –, et ce monsieur lui dit : « Ah oui, moi je suis ingénieur en télévision à la BBC, et si ça vous intéresse, une fois, vous pouvez venir ! » Et quand Monsieur Schenker a eu l'idée de créer une équipe de télévision ici, il a contacté ce monsieur pour lui dire : « J'aimerais bien avoir des... est-ce que je pourrais venir une fois voir... », etc. Et il lui dit : « Ah, mais venez ! Très bien. On organise un cours pour des metteurs en onde. Je m'organise, vous pouvez le suivre, ce cours. » Donc pendant un mois et demi, à ses frais, parce que la direction de la radio avait refusé de lui payer ce déplacement, il a été suivre ce cours. Et il a ramené deux livres, qui sont là, et au retour, il a fait une conférence au personnel de la radio, pour expliquer ce qu'était la TV, et ce qu'il avait vu. C'est là que trois jeunes sont venus et lui on dit : « Nous, on veut faire de la TV. Qu'est-ce qu'on peut faire ? » Voilà, c'est comme ça que la suite a démarré. Donc les deux livres qu'il avait ramenés, c'était... il n'y avait aucune littérature en français qui existait à cette époque sur le cinéma, la technique, comment on fait des films, et tout. Donc il avait ramené ces deux livres : un qui s'appelle *Television Techniques* et l'autre *Movies for TV*. Et c'est dans ces deux livres que j'ai appris ce qu'est un cadrage – bon, ce que je connaissais un peu en tant que membre du ciné-club –, mais disons, la pratique même, c'est là. Comment on fait un storyboard, que je fais depuis, et qu'est-ce que

c'est les différents types de caméra, toute la technique, comment on éclaire, et tout, comment on écrit un scénario, tous les trucs professionnels qu'on apprend dans une école de cinéma. Voilà, moi je les ai appris là ! [Jean-Jacques Lagrange rit]

M. P. *Je crois que la boucle est bouclée, aussi pour nous.*

L. G. *Merci beaucoup, Jean-Jacques Lagrange.*

Je vous en prie.