

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 Lucienne Lanaz

Grandval, le 29 mai 2011

Questions : Laurence Gogniat

- 1. Début de parcours, Zurich**
- 2. Premiers contacts avec le cinéma**
- 3. *Le bonheur à 70 ans***
- 4. Premières expériences professionnelles dans le milieu du cinéma**
- 5. *Der Stumme* de Gaudenz Meili, et *Stilleben* d'Elisabeth Gujer et Ueli Meier**
- 6. *Menschen im Alltag* et la Télévision alémanique**
- 7. Télévision romande**
- 8. *Ciné-Journal au féminin***
- 9. Jura-Films**
- 10. Politique culturelle**
- 11. *J'ai un droit sur mon corps* : film à débat**
- 12. L'Allemagne de l'Est**
- 13. Réseau d'amis : Isa Hesse et Henri Storck**
- 14. Les femmes et le groupe des « Sorcières »**
- 15. Réseau d'amis (suite) et collaborateurs**
- 16. Conclusion**

1. Début de parcours, Zurich

L. G. *Nous sommes le 29 mai chez vous, Lucienne Lanaz, à Grandval, dans le Jura bernois près de Moutier. On est ici pour parler de tout ce que vous avez fait dans le milieu du cinéma pendant toute votre vie, mais j'aimerais bien qu'on commence par une petite introduction biographique. Vous êtes née à Zurich ?*

Oui, je suis née à Zurich.

L. G. *Mais de parents romands.*

Absolument. Ma mère est du Pont-des-Martels (Les Ponts-de-Martel), Neuchâtel, et mon père du Valais, de Chalais-Réchy. Alors ces deux se sont trouvés – ils étaient déjà assez âgés, ils avaient 37 ans à peu près – et ils sont partis à Zurich pour faire leur vie parce que tous les deux étaient assez pauvres, elle était modiste et lui était garçon de café à l'époque. Ils sont allés à Zurich en pensant qu'ils allaient y faire leur beurre. Je suis née là-bas.

L. G. *Vous avez grandi à Zurich ?*

J'ai grandi à Zurich. J'ai fait mes écoles à Zurich, jusqu'à l'école secondaire. Ensuite j'ai fait un apprentissage d'employée de commerce – alors que je voulais faire tout autre chose. Je voulais devenir artiste [Lucienne Lanaz rit], je voulais faire les beaux-arts pour faire ou de la décoration intérieure ou de la bijouterie. A l'époque, les responsables des métiers m'ont dit : « Non. Pas possible. Vous êtes une fille de pauvres. Ça ne gagne pas sa croûte, les artistes. Vous devez faire un métier – vous êtes assez intelligente – qui rapporte. » En première année d'apprentissage, j'avais déjà 100, 150 francs, donc avec ça, je pouvais m'acheter les jupes, et surtout, ce que je pouvais acheter, c'était le billet de tram et des choses comme ça. Donc on m'a obligée, quasiment, de faire ce métier.

L. G. *Alors ce ne sont pas vos parents qui vous ont obligée ?*

C'est l'orientation professionnelle et mes parents ne s'y sont pas opposés. A cette époque-là, mes parents étaient juste en instance de divorce. Donc c'était très difficile pour tout le monde de vraiment entrer en matière dans mes désirs. Voilà, c'était...

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

Non, je suis fille unique. Et puis quelque part, heureusement, parce qu'il fallait vraiment compter chaque centime, et le divorce, tout ça... je pense que ça n'aurait pas été bien. Moi, j'ai toujours rêvé d'avoir un frère ou une sœur. Eh bien non, après je me suis dit : « C'était mieux comme ça. »

L. G. *Donc vous avez fait l'Ecole de commerce à Zurich...*

Oui.

L. G. *...et ensuite, vous avez exercé votre métier ?*

Effectivement, j'ai gagné ma croûte pendant longtemps et encore jusqu'à la retraite... ce métier-là m'a sauvée la mise. C'est-à-dire, d'abord, je travaillais vraiment, je me disais que c'était le métier que j'allais faire toute ma vie ; et ensuite, quand j'ai vu ce que c'était, au bout de quelques années, et qu'on m'offrait même de monter en échelle, de prendre des cours, de devenir même PDG à la limite parce que j'avais des dons, eh bien c'est là que j'ai dit non. Je me suis rendue compte que ce n'était pas ça qu'il fallait que je fasse. Il fallait que je fasse ça pour gagner ma croûte mais que je trouve autre chose. Alors mon idée, c'était de devenir maman de six enfants. Ça a été mon rêve quand je me suis mariée avec un académicien qui, soit disant, gagnait bien sa croûte. Je voulais faire mon petit jardin d'enfants avec mes enfants. Voilà, c'était un peu ça.

L. G. De Zurich, vous êtes venue en Romandie, dans le canton de Neuchâtel...

Oui, parce que j'ai épousé un étudiant romand, neuchâtelois, qui était à Zurich en études. On s'est fiancé, on a traîné pendant six ans jusqu'à ce qu'on se marie, six-huit ans, et on s'est marié au moment où il y avait un enfant qui était en route. [Lucienne Lanaz rit]

L. G. Dans le canton de Neuchâtel, vous avez également exercé votre profession d'employée de commerce ?

Absolument, j'ai exercé ma profession d'employée de commerce. Il y a même des anecdotes assez rigolotes...

L. G. Racontez-nous ça.

J'ai travaillé pour Mikron Haesler et à l'époque, quand il y a eu les premières cartes perforées pour les computers, la fille qui faisait ce travail-là a craqué. Ces cartes se sont empilées, n'ont plus été travaillées, et c'est là que le directeur m'a demandé si je voulais faire ce travail. Pour moi, c'était faire des petits trous. J'ai dit : « Oui, je veux bien faire des petits trous mais je veux savoir à quoi servent ces petits trous. » Alors on m'a envoyée prendre un cours de trois jours, je crois, et quand je suis revenue, il m'a dit : « Alors, vous êtes contente ? » J'ai dit : « Non, je ne suis pas contente parce qu'en fait, on m'a simplement appris à mieux utiliser la machine. Moi, je veux savoir à quoi servent ces trous ! » « Oui mais alors, c'est un cours de programmation que vous voulez faire ? De programmatrice ? » J'ai dit : « Ben si c'est ça, oui. » On m'a envoyée une semaine à Zurich ; j'étais la seule femme, employée de commerce, et tout le reste, c'était des hommes. C'était ou des jeunes gens qui voulaient apprendre leur nouveau joujou, ou bien des messieurs qui voulaient savoir quel computer ils allaient acheter, quel genre de chose il fallait. Moi je suis arrivée là, on me dédaignait. On se disait : « Qu'est-ce qu'elle fiche-là, celle-là ? » Puis on a eu le cours et au bout de trois jours – moi, j'avais noté très sciemment les questions que je voulais poser –, le moniteur a dit : « Bon, écoutez, maintenant on a fait trois jours d'instruction, est-ce que vous avez des questions ? » Evidemment personne ne posait de questions. Moi, c'était la première fois de ma vie que j'allais poser une question en public comme ça. J'étais rouge comme une tomate et je lisais mes trois questions. Le moniteur a dit : « Alors, messieurs, voulez-vous s'il vous plaît – ce sont trois questions pertinentes – répondre à ces trois questions. » Je vous le donne en mille : combien de réponses y a-t-il eu ? Eh bien il y en a eu zéro. A ce moment-là, il a repris mes questions, il les a développées, et depuis ce jour-là, j'ai eu des invitations au café, aux repas, trois offres d'emploi, enfin, j'étais fêtée là-dedans. Quand je suis revenue, j'ai eu mon diplôme, et le directeur m'a dit : « Alors, vous voulez devenir programmatrice ? » J'ai dit : « Non merci, Monsieur. Maintenant, je sais pourquoi je fais des trous, c'est bon. » « Ah

non mais c'est pas possible, vous avez du talent... » J'ai dit : « Peut-être, mais ça ne m'intéresse pas. » Et j'ai fait ça plusieurs fois dans ma vie, dire non. Parce qu'en fait, ce n'était pas le métier que je voulais faire. Et (le fait de vivre à) Neuchâtel m'a donné une autre possibilité : après ces aventures, j'ai toujours pensé que je serais douée pour l'enseignement. Mais comme je n'avais pas (fait) de gymnase, comme je n'avais pas la formation d'une enseignante, je me suis renseignée ; le canton de Neuchâtel, à l'époque, cherchait des professeurs de branches accessoires, en langues, en dessin, en gymnastique, en cuisine, en couture, des choses comme ça. Je me suis dit : « Si je faisais une formation comme ça, je pourrais enseigner. » Seulement ce n'est pas une formation qu'on faisait, c'était « autodidacte » : on vous donne ce que vous devez savoir, et après vous vous présentez. Alors moi, j'ai choisi... j'avais trois possibilités où j'étais bonne : la couture, la cuisine et le sport. Et j'ai dit : « Je vais faire le sport. » Pourquoi j'ai dit que je voulais faire le sport ? Parce que j'aurais des garçons et des filles et que je pourrais sortir, je ne serais pas toujours confinée dans une cuisine ou dans une salle de couture avec des filles. Alors effectivement, je suis devenue prof de gym. J'ai fait mon brevet. Je l'ai passé avec succès, et j'ai enseigné au Cescole à Colombier pendant trois-quatre ans. J'ai fait des stages dans les écoles de Neuchâtel, un peu partout. J'ai beaucoup aimé faire ça. J'étais un peu une exclue (parmi les) enseignants parce qu'à l'époque déjà, j'étais un peu fofolle. J'avais les cheveux rouges et tout bouclés, à la Jimmy Hendrix. D'ailleurs les gamins m'appelaient Jimmy. Et je faisais aller la musique des Beatles, et puis... Alors il y avait des enseignants qui étaient allés chez le directeur ; ils lui avaient dit : « Vous savez quoi ? Madame... » – Huther, je m'appelais à l'époque – « ...elle fait des choses bizarres avec ses élèves. C'est un peu... Vous devriez surveiller ça. » Moi, j'étais allée voir le directeur. J'ai dit : « Ecoutez, on m'a dit que je faisais des danses indécentes, ou bien quoi ? » Il m'a dit : « Ecoutez, ces ragots, je les ai entendus mais vous tenez votre classe mieux que tous les autres... » – parce que j'avais des enfants, des (classes) Terminales, des filles « terminales » difficiles. L'enseignante en cuisine, elle sortait chaque fois en pleurant. Moi, je tenais ma troupe absolument merveilleusement bien, c'est vrai – « ...donc, je ne vais pas intervenir dans quoique ce soit. Vous faites le boulot comme vous voulez. Vous le faites bien. Les enfants vous adorent. Donc il n'y a pas de problème. » Mais c'est pour vous dire que... J'ai fait ça quelques années et après je me suis rendue compte d'une chose, c'est qu'on me poussait à faire des choses pour les enfants, non pas pour leur développement personnel, mais pour les performances sportives. Ça ne me convenait pas du tout et c'est un métier fatiguant. Parce que je n'étais pas un prof qui se met dans un coin, qui siffle et qui dit quelque chose. Je faisais tout avec les enfants. Donc je me fatiguais pas mal.

2. Premiers contacts avec le cinéma

Et c'est pendant cette période, pendant les vacances scolaires, que j'ai rencontré Marcel Leiser qui tournait un film et avec lequel je suis entrée dans le cinéma par la petite porte.

L. G. *J'aimerais savoir si avant ça, vous aviez un certain intérêt pour le cinéma ou une culture cinéphile, ou si c'est vraiment arrivé par cette rencontre avec Marcel Leiser ?*

C'est une très bonne question parce que je me la suis posée moi-même [Lucienne Lanaz rit]. Je me la suis posée moi-même et je me suis rendue compte de deux choses, c'est que mon père, ma mère, me prenaient au cinéma jusqu'à l'âge de trois ans tous les samedis soir.

L. G. *A Zurich ?*

Oui. Mon père me mettait dans son manteau quand j'étais bébé et je dormais sur sa poitrine. Je ne bougeais pas pendant toute la séance de cinéma.

L. G. *Ils vous ont raconté ça ?*

C'est ma mère qui me l'a dit. Et à trois ans, il me mettait sous son manteau de pluie. C'est là qu'on l'a chopé et qu'on lui a dit : « Ecoutez, Monsieur, vous n'entrez plus le samedi avec votre gamin. » Et ça a été fini. Mais indirectement, ça a dû avoir des effets sur moi. Ensuite, on allait tous les dimanches à Zurich – il y avait des « ...scopes », comment on appelle ça ? Des « panoscopes », ou bien... (kinéscopes ?), on regarde comme ça dans un appareil [Lucienne Lanaz mime le port de lunettes, elle se penche en avant comme pour regarder dans quelque chose] et il y avait des petits films Charlot, du Mickey Mouse et des choses comme ça.

L. G. *On a peut-être oublié de préciser en quelle année vous êtes née.*

Oh, mon Dieu ! Il faut dire ça ? [Laurence Gogniat rit] Je suis née en 1937.

L. G. *En 1937. Donc c'était dans les années 1940, à Zurich.*

Oui, voilà. Donc il y avait ces appareils et il fallait mettre quatre sous. Mon papa allait chercher son journal – *La Sentinelle*, qui venait de La Chaux-de-Fonds, un journal de gauche si je ne me trompe pas...

L. G. *Oui.*

...et puis il allait chercher ses cigarettes, des *Laurens Filtre*, tous les dimanches. A moi, il me donnait les 20 centimes qu'il mettait dans l'appareil et je regardais ces Mickey Mouse et ces Charlot. Mais tout ça, c'est revenu beaucoup plus tard. Avec la connaissance de l'étudiant que je fréquentais, le Neuchâtelois – lui, il avait, par l'Université, des bons pour aller au cinéma bon marché –, je suis pas mal allée au cinéma à cette époque-là, avec lui. Donc il n'y avait pas une « formation ». Un intérêt pour les images qui bougent a toujours été là. Mais pas conscient. Parce que d'abord, j'ai quand même essayé la poterie, le macramé, la peinture, et chaque petit truc à la maison, et ça n'a jamais été concluant. Donc ces trucs-là, je les ai arrêtés, et j'ai consacré ma deuxième vie professionnelle à la gymnastique. Alors au moment où Marcel Leiser est venu dans ma vie, il tournait un film à La Chaux-de-Fonds avec... – je ne sais plus comment s'appelait le réalisateur – ...eh bien, il m'a demandé si je ne voulais pas venir voir comment ça se faisait. J'ai dit : « Oui, je viens avec toi, volontiers. Je viens voir ça », et à un moment donné, il y avait une scène d'amour dans le lit, et la fille avait froid aux pieds – elle jouait mal d'ailleurs ! Alors j'ai fait une bouillotte. Après, je suis allée chercher du café, des croissants... J'étais là pour le bien-être de l'équipe. Et le troisième jour, il y a le scriptboy qui n'est pas arrivé à la place de travail – tout le monde était bénévole, c'était copain-copain –, alors j'ai pris la place du scriptboy. Je suis devenue scriptgirl.

L. G. *Vous vous souvenez du titre du film ?*

C'était un film sur... aïe, aïe, aïe, non. Je ne me souviens pas du film parce que je crois qu'il n'a jamais été monté, il n'a jamais été fini¹. Mais il y avait des handicapés dans le film et mon fils, je me souviens, jouait un handicapé dans le train qui regardait par la fenêtre. Enfin, c'était toute une aventure, quoi ! Et c'est par cette porte-là que je suis entrée dans le cinéma. Ce qui m'a intéressée d'abord, dans le cinéma, c'est le travail d'équipe. Avant même de penser à quoi que ce soit, moi, ce que je trouvais intéressant, c'est la psychologie de groupe, faire ensemble et s'adapter l'un à l'autre. Je trouvais que cette dynamique de groupe qui doit finalement être là sinon on se déchire et le film devient mauvais... – quand on commence à se déchirer sur un plateau, c'est l'horreur, j'ai vécu ça plus tard, donc je sais. Le bien-être de tout le monde est une chose primordiale, et ça m'est resté. Quand je tourne, moi, en principe, les gens ne se plaignent jamais. Ils ont toujours beaucoup à manger et à boire et on s'amuse assez pour avoir une atmosphère décontractée. Voilà comment je suis entrée dans le cinéma, parce qu'on a continué, alors oui !

3. Le bonheur à 70 ans

L. G. *En 1974, vous avez coréalisé un film, qui s'appelle Le bonheur à 70 ans, avec Marcel Leiser. Racontez-nous un petit peu comment s'est mis en place ce film-là ?*

Voilà, absolument. Marcel Leiser était encore à l'époque... il allait souvent à Soleure, au Festival de Soleure, et je l'avais accompagné. On avait vu un film sur le troisième âge qui était déprimant ! C'était dans une maison de vieux et... enfin, c'était vraiment déprimant.

L. G. *Je crois que vous m'avez dit que c'était Angèle, le film d'Yves Yersin (sketch de Quatre d'entre elles).*

Je crois que c'était *Angèle*, je ne suis pas très sûre², mais enfin, bref. J'avais trouvé que j'avais, devant moi, un exemple d'une vieille épanouie et heureuse : c'était ma mère. Ma mère a donc divorcé de mon père ; après, elle a vécu avec un monsieur, à Berne, puis ce monsieur est décédé ; à l'âge de 70 ans – d'ailleurs, le film s'appelle *Le bonheur à 70 ans* –, elle a retrouvé un ami d'enfance, qui était aussi devenu veuf et ils se sont mis ensemble. Ce bonheur, que vivaient ces deux, me touchait beaucoup parce que ma mère était très heureuse, épanouie, et j'ai dit à Marcel : « Ecoute, voilà. Moi, ce que j'aimerais, c'est un film sur ma mère et sur son copain, maintenant, c'est super et tout. » Lui a dit : « Oui, bon, d'accord, mais il faut produire, il faut de l'argent, etc. » Donc on a fait ce film ensemble. Lui, il savait tout faire, et moi, j'ai eu l'idée et j'ai amené un petit peu d'argent. Et puis j'ai fait ce qu'on appelle le travail psychologique avec ma mère et son ami.

L. G. *Donc c'est votre mère...*

C'est ma mère qui joue dedans, oui.

¹ « C'était un court métrage de fiction de Charles-André Voser dont l'héroïne, selon mon souvenir, était infirmière dans un Institut pour handicapés trisomiques ; d'où le titre de travail : *Les mongols te regardent*. Le scénario était de Voser et j'en avais écrit les dialogues. Le film fut inachevé. » Ces précisions sont données par Marcel Leiser (mail du 17.08.2011).

² D'après Marcel Leiser (pré-entretien du 2.8.2011), il s'agirait plutôt du court métrage *Murmure* que Marcel Schüpbach a réalisé en 1971 et qui est un portrait de ses grands-parents filmés dans leur propre appartement.

L. G. *C'est un documentaire ?*

C'est un documentaire reconstitué par moments puisqu'on va en arrière dans sa vie, quand elle est encore modiste. On suit un peu son cheminement à travers cette vieillesse, et je trouve que... c'est un film qui a fait une révolution à l'époque, c'était un peu quelque chose... on voyait une femme qui, à 70 ans, se déshabille. On la voit en gaines, enfin, on la voit avec des collants. On les voit les deux au lit ! Ils ont un pyjama mais enfin, ils sont au lit et ils se font des bisous. C'était quelque chose qu'on n'avait jamais vu. Ce film a eu pas mal de prix et il a été très bien reçu partout. Beaucoup de festivals l'ont pris.

L. G. *Vous nous avez dit que vous avez amené un peu d'argent. Vous vous souvenez sinon comment s'est montée la production ?*

Ah, pff ! Avec rien ! On avait 3'000 francs au départ. Et encore, c'est ma mère qui nous les a donnés. [Lucienne Lanaz rit] Non, non, c'était nul !

L. G. *C'était tourné avec quel matériel ?*

Je crois que Leiser avait une Bolex à ressorts à l'époque, si je ne me trompe pas. Il a fait du bon travail, un excellent travail.

L. G. *Il avait son propre matériel ?*

Il avait son propre matériel qui n'était pas super pro mais qui était bon, très bon. Et surtout, il savait faire un montage. Moi, j'ai tout appris avec lui en fait, là, sur ce film-là, oui. Après j'ai travaillé avec lui, encore quelques années, sur des films qu'il a fait lui. Il y a eu *La dame de la véranda. Une fille, un fusil*, je n'y ai pas participé, mais j'ai participé à *La dame de la véranda*. Après, il a fait d'autres films mais qui n'ont jamais abouti, et puis il a arrêté. Il est devenu critique de cinéma, il a fait autre chose. Et moi, j'ai continué.

4. Premières expériences professionnelles dans le milieu du cinéma

L. G. *Vous avez continué avec un petit film, Feu, fumée, saucisses, que vous avez, cette fois, réalisé seule. Racontez-nous comment vous avez monté le financement du film parce que je crois que vous avez été soutenue par un producteur qui vous a...*

...fait confiance.

L. G. *...fait confiance.*

Voilà, exact. Comme *Le bonheur à 70 ans* avait bien marché, la production Lang³ de Zurich m'a dit : « Ecoute, si vraiment tu as un bon truc, donne-le-moi, je regarde. » Ils ont regardé mon scénario, et ma proposition leur a plu. Ils se sont engagés financièrement dans ce film, *Feu, fumée, saucisses*, qui était donc un documentaire sur le dernier habitant de la

³ Bernard Lang, propriétaire de la maison de production zurichoise Bernard Lang AG (<http://www.langfilm.ch/>).

maison du Banneret Wisard qui, maintenant, est un petit musée local juste à côté de chez nous.

L. G. *Alors vous avez travaillé avec qui ?*

Avec Corradi – comment il s’appelle... son prénom ? Ah ! Un caméraman assez connu actuellement – (Pio) Corradi qui nous a fait une magnifique image ; j’étais entourée de techniciens très professionnels, une monteuse, aussi, très professionnelle. Donc j’ai vraiment appris le métier à travers ça. J’étais très contente d’avoir une production aussi professionnelle autour de moi pour voir comment ça se passe.

L. G. *Vous vous souvenez comment c’était au niveau... Quand on est la réalisatrice, c’est nous qui donnons les ordres. Et là, vous étiez une femme, on était en 1976 : ça s’est passé comment à ce niveau-là ?*

Je crois que ça s’est très bien passé, pour la bonne raison, en fait, que moi, je ne disais rien concernant la technique. Je me concentrais sur le Père Marti – c’est son nom, Fritz Marti, le protagoniste –, je me concentrais sur lui. J’avais juste dit ce que j’aimerais comme lieux, etc., donc le scénario, quelles sont les choses que j’aimerais qu’il dise et quand il les dise. En fait, c’était extrêmement naturel. Je n’ai pas senti une seule fois que j’étais une femme entourée d’hommes. Ça ne s’est pas passé comme ça pour cette production-là.

L. G. *Est-ce que le film a été diffusé ?*

Oui, le film a été diffusé plusieurs fois sur plusieurs télévisions. Il a eu un prix à Oberhausen... non, à Mannheim... je ne sais plus, il a eu des prix. Il a été montré partout, il a fait beaucoup de festivals. Il a eu un tel succès que ça m’a encouragée de continuer, c’est tout dire. Je veux dire, si on n’a pas de succès avec un ou deux films, on arrête ou on se pose la question : « Est-ce que je suis valable ? Est-ce que ce que je fais est bien ? » Là, ça m’a confirmé que j’avais l’œil et que j’avais surtout aussi peut-être quelque chose qui fait que le protagoniste se confie ; je donne et je reçois. Et dans le documentaire, le but avec les protagonistes qui nous entourent, c’est de recevoir, c’est-à-dire qu’ils nous donnent. Mais quelqu’un vous donne tout ce que vous voulez si vous savez vous aussi donner quelque chose de vous. Je pense que cet échange-là, c’est vraiment mon métier. C’est là que j’ai de la chance d’être comme je suis, c’est là que je reçois le plus : quand je suis bien avec mon protagoniste. J’ai eu fait la caméra, j’ai eu essayé de faire un peu de technique plus tard avec la vidéo, mais je me rends compte que ce n’est pas mon truc. Je perds le contact. C’est comme les Japonais qui font des photos partout et quand ils rentrent, on leur dit : « C’était comment tes vacances ? » « Attends, je dois regarder mes photos, je te dirai après. » Moi, c’est la même chose. Je ne peux pas être en même temps au moulin, au four, et puis faire les petits pains. Ce n’est pas possible. Je suis obligée de me concentrer sur un truc. Et le truc, c’est l’échange avec mes protagonistes ou le sujet.

5. *Der Stumme de Gaudenz Meili, et Stilleben d’Elisabeth Gujer et Ueli Meier*

L. G. *A la même époque, vous avez participé à deux films. Le premier, c’est Der Stumme de Gaudenz Meili. Le second, c’est Stilleben, réalisé, sauf erreur, par Elisabeth Gujer et Ueli Meier, les deux. Quel travail avez-vous fait sur ces tournages-là ?*

Sur ces gros tournages-là...

L. G. *Sur Der Stumme peut-être, oui.*

Oui, c'est un film de fiction d'après un livre d'Otto F. Fischer, je crois (Otto F. Walter). Ce film-là, ça m'a intéressée parce qu'on m'a proposé de faire les costumes et les accessoires.

L. G. *Qui c'est qui vous a proposé ?*

C'est Gaudenz Meili. C'était un ami à moi. Il m'a dit : « Ecoute, ça t'intéresse ? Tu peux gagner ta croûte. Je te propose ça. C'est trois mois de travail quand même en tout, ou même plus. » Moi, j'avais besoin d'argent et je n'avais pas envie de... Comme toujours, quand j'ai besoin d'argent, je vais comme employée de commerce. Là, ça me donnait la possibilité de ne pas être employée de commerce mais d'être dans le cinéma et de vivre une aventure avec un gros truc. Donc on a dû installer trois baraquements dans la forêt pour tourner ça parce que c'est un film qui se tourne dans une carrière essentiellement – enfin, un bon bout –, sur une place de travail d'ouvriers. Là, je devais installer tout ce qu'il fallait pour ces baraques. Et les costumes... alors bon, j'ai eu des idées que peut-être aucune costumière n'a eu jusqu'à présent, je ne sais pas. Je suis allée, par exemple, dans les Caritas. J'ai trouvé trois fois la même chemise rapiécée et des pantalons de l'époque de paysans et j'ai ramassé un peu ces choses-là. J'ai fait (faire) des économies à la production qui, à la fin, n'ont pas pu être décomptées, donc j'ai reçu un bonus [Lucienne Lanaz rit]. C'était génial ! Et j'ai beaucoup aimé faire ça. C'était très intéressant. J'ai fait à peu près la même chose pour l'autre film, *Stilleben*. C'était plutôt... j'ai été assistante de la production.

L. G. *C'est à dire ?*

Quand on est... Il y avait aussi quelque chose, surtout dans...

L. G. *Der Stumme ?*

...*Der Stumme*, c'est que j'étais coach. Coach, pas sur la manière de jouer mais je conduisais les acteurs en voiture, etc. Alors là, j'ai eu une expérience avec le protagoniste masculin qui ne voulait pas d'une femme qui fasse le chauffeur. Sur *Stilleben* également : le protagoniste masculin que je devais amener à Paris après une séance de théâtre à Berne – il avait le bras dans...

L. G. *...le plâtre ?*

...dans le plâtre. Donc il fallait quelqu'un qui le conduise à Paris. Le lendemain, il tournait à Paris. Et on m'a dit : « Bon, ben, c'est toi. » Je suis arrivée comme chauffeur et le type m'a dit : « Vous, vous me conduisez toute la nuit jusqu'à Paris ? Non, non. Ça, ça ne va pas. » J'ai dit : « Ben vous n'avez pas le choix, Monsieur. » Alors il est resté éveillé pour surveiller comment je conduisais et il s'est seulement endormi à mi-chemin entre Berne et Paris quand il a vu vraiment que je savais conduire une voiture et que je le faisais très bien. C'est une petite histoire mais c'est vraiment vrai, ces trucs-là. Dans l'autre film, *Der Stumme*, j'avais Hanna Schygulla, une grande actrice allemande, qui a aussi travaillé pour Fassbinder et d'autres, et qui était venue avec sa costumière et maquilleuse, parce que cette fille, quand elle n'est pas maquillée, elle n'a l'air de rien. Il fallait au moins deux heures pour la mettre en route avec les bigoudis, les machins, et tout ; et moi, je devais les conduire. C'était très

amusant, j'ai beaucoup aimé faire ça parce que Hanna et sa copine se parlaient en chantant [Lucienne Lanaz rit]. Je conduisais la voiture et on se parlait en chantant. Il y avait beaucoup d'aventures. Je l'ai retrouvée deux-trois fois, plus tard, Hanna Schygulla. Oh, elle a eu beaucoup de peines parce qu'elle a passé par des hauts et des bas vraiment très durs. Ces grandes actrices, moi, je les plains plus qu'autre chose parce qu'elles sont quand même mises en avant comme ça, et après, il faut gérer. Il faut gérer le succès. Il faut gérer les transformations perpétuelles, parce qu'alors c'était, pour elle, une transformation à chaque fois.

L. G. *J'insiste un tout petit peu sur les liens que vous aviez avec, par exemple, le réalisateur, Gaudenz Meili. Vous m'avez dit que c'était un ami. Vous vous souvenez comment vous vous êtes rencontrés ?*

Oui, Gaudenz était à Zurich à l'époque et je crois qu'on s'est rencontré durant un festival. C'est toujours un peu... les rencontres se font toujours par affinités à un festival, on boit un verre, on se raconte les histoires et on sent « la même famille », comme je dis toujours. Les rencontres dans le cinéma, en tout cas pour moi, ne se font pas par intérêts, elles se font par liens affectifs quelque part. Si je sens quelqu'un qui est proche de moi, dans mes idées, dans ma façon d'être, qui m'accepte comme je suis aussi, parce que, bon, je ne suis pas une personne très facile non plus... Il faut qu'il y ait une réciprocité et à ce moment-là, c'est assez naturel qu'on se rapproche. C'est comme Daniel Schmid, c'est quelqu'un qui... ce que j'appelle une affinité... oui, c'est une famille un peu.

L. G. *Vous l'avez bien connu, Daniel Schmid ?*

Assez bien. Il m'a toujours dit : « Viens une fois me voir où j'habite ! » Et je n'y suis jamais allée... On se rencontrait plutôt à des festivals.

L. G. *Mais vous n'avez pas travaillé ensemble ?*

Non, nous n'avons pas travaillé ensemble. Par contre, j'ai fait la traduction simultanée de ses films à Soleure.

L. G. *Oui, parce qu'on n'a pas précisé que vous êtes évidemment parfaitement bilingue...*

Oui, je parle le suisse allemand, le bon allemand très bien, et le français. J'ai eu fait des traductions de l'anglais en français mais... et même de l'italien en français ou en allemand... mais pas dans les langues. Je parle quand même plusieurs langues assez couramment et ça m'a bien rendu service souvent.

L. G. *C'est ce que j'allais demander, oui.*

Oui, ça m'a rendu service énormément et c'est le commerce qui m'a amené ça. Sauf l'italien, une langue que mes parents parlaient ensemble quand il ne fallait pas que je comprenne ce qu'ils se disaient. Ma mère, étant née en Italie et ayant passé les huit premières années de sa vie – huit-dix premières années – en Italie, était parfaitement bilingue, et mon père, ayant voyagé beaucoup, étant polyglotte, c'était son don... alors l'italien est « entré » comme ça, comme une musique. Plus tard quand j'allais en Italie, au bout d'une semaine, je comprenais tout. L'espagnol, c'est un peu pareil, je suis allée à Cuba, et au bout d'un moment,

je comprends ce qui se dit et je barjaque un peu, quoi. Je n'ai pas de complexe alors j'y vais ! Je dis des bêtises ! Quand je parle espagnol, je parle espagnol, comme on dit... comme une vache espagnole ! [Lucienne Lanaz rit] Ça fait rire tout le monde mais tout le monde me comprend. Je n'ai pas de complexe dans ce sens-là.

6. *Menschen im Alltag* et la Télévision alémanique

L. G. *J'aimerais bien qu'on évoque un court métrage que vous avez fait en 1978, Menschen im Alltag, pour la Télévision suisse alémanique, sauf erreur.*

Ah ça, c'est une grande aventure, oui. Vu que j'avais déjà fait deux-trois films, la Télévision suisse alémanique s'est approchée de moi pour me dire : « Mais vous, vous êtes Valaisanne, vous comprenez le haut-valaisan. » C'est un dialecte suisse allemand assez particulier. Et j'ai dit : « Oui, je le comprends mais ce n'est pas... enfin, oui. Je connais le Valais, oui. » Mais mon père n'est pas du Haut-Valais, il est du Bas-Valais, donc c'est la langue française. Mais c'est vrai que je comprenais ce qui se disait, j'ai dit oui. Alors ils m'ont expliqué que c'était une série de portraits de gens au quotidien : *Menschen im Alltag* ça veut dire « les gens au quotidien ». Pour cette série, il manquait quelqu'un du Valais, du « Valais germanique » puisque c'est la Télévision suisse allemande. Et j'ai dit : « Bon, qu'est-ce que vous voulez ? » « Tu vas rechercher, tu vas voir... une vendeuse, par exemple. » Alors je suis allée faire mes recherches. Et j'ai trouvé une vendeuse effectivement qui était d'accord d'être filmée et de raconter un peu sa vie, etc. Seulement, c'était la première fois que je ne travaillais pas avec mes techniciens. Alors j'avais tout un staff, trois personnes – ingénieur du son, lumière, et caméraman – qui venaient de la Télévision suisse alémanique.

L. G. *J'ai de nouveau la même question qu'avant : comment s'étaient faits les contacts avec la Télévision alémanique ?*

Oh, alors ça, ce n'est pas un vrai contact. « On » a vu des films à Soleure, « on » a vu des films qui ont été projetés à la télé, et « on » s'est dit : « Cette nana, pourquoi pas elle ? Elle pourrait faire quelque chose pour nous. »

L. G. *On vous l'a proposé ?*

Voilà. Non alors là, ce n'était pas du tout un contact personnel. Le monsieur en question, qui m'a recrutée, était producteur à la Télévision suisse alémanique et il m'avait vue à Soleure aussi.

L. G. *Vous vous souvenez qui c'était ?*

Oui, Monsieur Picard⁴. Ce monsieur trouvait ce que je faisais bien, et moi, je me suis dit...

L. G. *Il vous a contacté.*

⁴ Lucienne Lanaz ne se rappelle plus des prénoms de Monsieur Picard et Monbaron (ci-dessous). On ne trouve pas non plus ces précisions sur le site internet de la *Schweizer Fernsehen*, rubrique *Archives*.

...voilà. Le problème à la télévision à l'époque – je ne sais pas si c'est toujours comme ça – c'est que les gens qui sont des techniciens là-bas... il y a un panneau et de temps en temps, les gens – surtout ceux qui font des trucs courts, tout le temps, comme le téléjournal – peuvent s'inscrire pour des tournages un peu plus longs. Alors une ou deux fois par année, pour sortir de leur machin à la minute, ils peuvent s'inscrire pour faire un moyen, un petit métrage, une semaine de tournage au lieu d'un jour ou un demi-jour. Alors il y a trois personnes qui se sont inscrites. Des gens que je ne connaissais pas, je ne savais pas qui c'était. On m'a dit : « Ah mais Monbaron... » – paix à son âme, il est décédé – « ...il est super, c'est un excellent caméraman. » Et les deux autres, je ne sais même plus leurs noms. Et j'ai dit : « Bon, je suis obligée de faire avec puisqu'on me les donne ! » Moi j'avais travaillé... le travail de préparation s'était fait exactement comme je fais d'habitude, pour moi. C'est un travail de préparation précis. Parce que le 16 mm à l'époque, pour moi, ça coûtait cher. Donc on n'allait pas faire n'importe quoi, tourner n'importe comment. J'avais un plan de tournage : chaque jour numéroté, et je savais très bien ce que je voulais. J'avais tout recherché. J'avais fait mon plan de tournage, j'avais mon scénario, tout était préparé. Et je me souviendrai toute ma vie : on est arrivé dans un hôtel où on s'était donné rendez-vous, ces trois gaillards sont venus – on était assis sur des chaises de bar – et je leur ai dit : « Bonjour », on s'est présenté. Puis j'ai dit : « Voilà, alors je vous donne mon travail préparatoire. Vous avez la feuille. Et voilà ce qu'en une semaine, nous devons mettre en boîte. » Ils m'ont regardée, tous les trois, et ils m'ont dit : « Ah, ben tu peux rentrer à la maison maintenant, on sait ce qu'on doit faire. On ne travaille pas comme ça. » J'ai dit : « Ah bon, vous travaillez comment ? » « Ah mais nous, on filme. Tu dis sur place ce que tu veux. » J'ai dit : « Non, pas avec moi. Moi, j'ai un film en tête. C'est une structure et je veux que tout soit en boîte tel quel. Et je ne veux pas « de l'art ». » Alors, le caméraman... le premier truc que j'ai vu, c'était des flous artistiques dans un bistrot. Je me suis... j'ai dit : « Non, attends, ce n'est pas ça. Je ne peux pas utiliser ça. Je ne veux pas ça. Moi, je veux des plans documentaires. Je ne veux pas des trucs... Ce n'est pas moi. Moi, je veux mon film. Je ne veux pas le vôtre. » Alors on a commencé à se bagarrer. En plus de ça, Monsieur Monbaron – paix à son âme – arrivait le matin, il était comme ça [Lucienne Lanaz mime ce qu'elle raconte], il lui fallait d'abord trois bières le matin pour qu'il ait la main tranquille. L'ingénieur du son, lui, il dormait en prenant les interviews : pouf ! La tête qui tombait ! Pourquoi ? Parce qu'il avait trouvé à Sion... non, à Brigue – on était à Brigue... ils étaient allés dans un cabaret après le tournage, il avait trouvé une *Tingel-Tangel*-pianiste et il restait avec elle la nuit. Je ne sais pas ce qu'ils faisaient, mais enfin, il passait la nuit avec. Il arrivait au tournage... [Elle l'imita, dormant] J'ai évidemment gueulé. J'ai dû faire des pieds et des mains. Monbaron commençait à draguer la protagoniste qui avait un mari, on devait tourner (filmer) le mari aussi, hein ! Alors il voulait la prendre au lit. Et le tout dernier, le petit, l'éclairagiste, il était adorable, eh bien, j'ai fait la grande erreur de faire amitié avec. Ces trois gaillards... Ah oui ! Celui qui avait la *Tingel-Tangel*-pianiste buvait un litre de thé par jour parce que c'était aussi un alcoolo. Non ! Attends ! J'avais affaire à trois gaillards complètement foutus. J'aurais dû avoir, pour faire bien mon tournage, une nurse, une enseignante, une policière ou un policier, j'aurais dû avoir une armada pour tenir ce groupe, un psy ! J'aurais dû avoir un psy ! Moi, j'arrivais dans un truc que je ne connaissais pas. Ce n'était pas du tout moi, je n'avais jamais travaillé comme ça. Je n'ai jamais eu de problèmes avec mes techniciens. Mes techniciens me connaissaient. Il y avait un échange. Là, c'était toujours rebelle, rebelle. Toujours. Tout ce que moi je voulais, eux, ils ne voulaient pas. On arrive à la fin du tournage, je regarde ma liste : « 1, 2, 3, etc., 35. Où sont les *Zwischenschnitte* ? » Comment est-ce qu'on dit en français ? Les...

P. M. *Plans de coupe.*

...les plans de coupe. « Où sont les plans de coupe ? » « Euh... t'as pas dit ! » J'ai dit : « C'est marqué là : plan de coupe, numéro tel. Où sont ces plans de coupe ? » [Elle donne la réponse en prenant une voix exécrationnelle] « Ah ben, on va aller les faire ! » J'ai dit : « Ben, allez tout de suite les faire. » Alors voilà, toute l'équipe part à la Migros, parce que la vendeuse était à la Migros, ils font leurs plans de coupe. Moi, je n'y vais pas parce que j'ai d'autres choses à faire. Au montage, les plans de coupe, on a pu les mettre à la poubelle. Pourquoi ? On a tourné tout le film dans le rayon cafetières, machines à café, machines, machines. Eux, ils ont fait les plans de coupe au rayon légumes. [Laurence Gogniat rit] Ah ! Mais, c'était... ! Mais franchement ! C'est vraiment...

L. G. *C'était le sommet !*

C'était le sommet ! Et alors ces trois gaillards sont rentrés complètement frustrés à la maison. Ils ont dit à Picard : « Cette bonne femme, on ne peut pas travailler. Il faut un... colloque... » Comment est-ce qu'on dit quand les gens doivent se... on pose plainte... On veut, oui... *Schlichtung* (une conciliation), « oui, il faut se retrouver pour parler de tout ça. » J'ai dit à Picard : « Oh, mais il n'y a aucun problème. On peut parler de tout ça. Je vais te dire que Monbaron devait d'abord boire ses trois bières ; machin dormait quand il prenait son micro pour la protagoniste ; le dernier rampait à quatre pattes presque, à la fin ; en plus, Monbaron voulait coucher avec. Et puis au montage... la monteuse peut certifier que plus on avançait dans la semaine, plus c'était cata-strophique ! » Je n'ai jamais eu cette rencontre. Ça a été liquidé. Mais je n'ai jamais plus travaillé pour la Télévision suisse allemande. Ça a été radical ! Parce qu'il y a encore un... un épilogue à tout ça ! C'est que quand ces films ont été montrés à la télé...

L. G. *Parce que c'était donc une série de portraits.*

C'était une série, je ne sais plus de dix-douze... je ne sais plus combien, ou six. Alors il y a eu cette série. Elle a passé à la télé. Et il y a un journaliste qui a écrit, après avoir vu notre portrait, enfin, le mien : « Le seul – *das einzige* –, le seul portrait qui n'a pas de commentaire, qui parle par lui-même ! Et nous souhaiterions qu'il y ait plus de choses comme ça montrées à la télé. »

L. G. *Il faut dire qu'on vous avait reproché, à la télé, le fait...*

...de ne pas faire de commentaire. Oui, on m'avait reproché de ne pas faire de commentaire. J'en avais fait un, j'avais dit : « Vous pouvez le mettre là, là. » Et je l'avais mis en tutoiement avec la fille parce qu'au début du film, on voit qu'on se parle et que je lui dis, en plein dans le film : « Ecoute, on va se tutoyer parce qu'on se connaît déjà depuis les recherches, donc depuis un bon moment. » Alors on m'avait refusé ça mais on l'avait quand même laissé. J'avais fait mon texte. Je l'avais donné, j'avais dit où je le voulais. Et le film a passé sans le texte, parce que je pense qu'ils se sont rendus compte que...

L. G. *...c'était mieux sans.*

...c'était mieux sans ou bien que ça donnait du travail en plus. Donc il a passé sans, et le journaliste a écrit ça. Alors moi, qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai fait une photocopie et je l'ai envoyée à Picard. Et depuis je n'ai plus jamais eu de travail pour la Télévision suisse alémanique, mais ce n'est pas grave parce qu'en fait, je n'avais pas envie d'entrer dans une boîte.

7. Télévision romande

L. G. *Par contre je crois que, plus tard, vous avez aussi eu un contact avec la Télévision mais romande, cette fois-ci. Vous pouvez nous expliquer...*

Oui. Alors là, il y avait quand même quelque chose que la Télévision romande à l'époque... il fallait se faire agréer. Pour pouvoir faire des documentaires, on me disait qu'il fallait se faire agréer. Alors comme ça m'intéressait quand même, de temps en temps, de faire quelque chose pour la télé, j'avais dit à un copain, Jean-Jacques Lagrange, qui était dans la commission d'acceptation d'agréés, qui m'avait d'ailleurs... lui m'avait dit : « Mais postule ! Tu as le tissu ! Tu as la capacité, postule ! »

L. G. *Vous le connaissiez comment Lagrange ?*

Lagrange, je l'ai connu par le Festival de Nyon et par des biais comme ça parce qu'il venait à Nyon avec ses films. C'est de nouveau « un de la famille », comme je dis.

L. G. *Vous avez travaillé à Nyon. On en parlera peut-être plus tard.*

Oui. Mais je n'ai pas travaillé comme cinéaste, donc. Alors Lagrange m'avait dit : « Mais oui, postule ! Tu as toutes tes chances. Je suis là et je te soutiens. Il y aura d'autres gens qui vont trouver bien ce que tu fais. » Et malheureusement, le jour où il y avait cette séance, il était malade et j'ai passé entre les gouttes. Donc on m'a refusée. Evidemment, j'aurais pu redemander plus tard, et j'ai dit non : des fois, la providence veut certaines choses. Alors la providence veut que je ne travaille pas pour une boîte mais que je reste indépendante, que je fasse toujours ce dont j'ai envie et rien d'autre. Et c'est ce que j'ai fait, et je suis très contente de ça. Ces deux refus des deux grosses boîtes qu'on a, ça m'a frustrée mais ça m'a renforcée dans l'idée que je peux faire sans ces gens-là, et c'est que je fais.

8. Ciné-Journal au féminin

L. G. *Revenons au cinéma. Votre premier long métrage, c'est le film Ciné-Journal au féminin, réalisé à la fin des années 1970, (début) 1980. C'est un film que vous avez coréalisé avec Anne Cuneo. On vous voit dans ce film faire des recherches sur toutes les éditions du Ciné-Journal pour en sortir l'image de la femme à travers tous ces reportages : est-ce que vous avez vraiment travaillé comme on le voit dans le film ?*

Tout à fait, c'est-à-dire que moi j'avais l'idée, mais comme à l'époque je ne me sentais encore pas intellectuellement assez forte pour entrer dans un sujet aussi prenant, parce que... je me suis dit... je me suis approchée d'Anne Cuneo qui avait une autre formation, donc on se complétait assez bien. On a vraiment fait des recherches comme on le voit dans le film, c'est-à-dire d'abord on a regardé les fiches et chaque fiche où il y avait marqué quelque chose qui pouvait être féminin, comme il y en avait peu – peu ? Relatif, disons, il y avait quand même jusqu'à... je ne sais plus, on en a eu pour trois semaines de recherches, et puis après, on a sélectionné les bouts, donc, ça prend quand même pas mal de temps. Mais je dirais que c'était un travail qu'on a fait avec plaisir parce qu'il y avait vraiment beaucoup de trucs complètement aberrants et le film le montre bien.

L. G. *Vous vous souvenez comment s'est constitué le projet de faire ce film...*

Oui.

L. G. *...avec Anne Cuneo ?*

Non, Anne Cuneo, ça c'est parce que je la connaissais bien et parce qu'elle avait ce que j'appelle le « bagage intellectuel » que moi j'ai toujours cru ne pas avoir. C'est-à-dire comme je n'ai pas fait d'études, comme je n'ai pas fait de gymnase, comme je n'ai pas été à l'université et tout ça, j'ai toujours pensé qu'il me manquait une base. Une base dans ma réflexion. Bon, aujourd'hui, avec l'âge, je sais que je l'ai acquise autrement, que je n'ai plus besoin d'aide, je me débrouille toute seule. Mais à l'époque, je n'étais pas très sûre de moi. J'ai produit le film et à Anne Cuneo, je lui ai demandé justement cette aide qui était la partie « réflexion intellectuelle ». Bon, ça a assez bien joué, ça. Ce qui a moins bien joué, ça a été le tournage parce qu'on était trop de monde. Mais ça, c'est une histoire qu'il faut avoir expérimentée, et puis une fois qu'on a expérimenté ça, on comprend mieux qu'il y ait des tournages qui se passent bien et des tournages qui se passent moins bien et c'est un apprentissage de vie en tant que cinéaste et productrice. Je crois qu'elle aussi, après, elle a toujours travaillé seule.

L. G. *Donc là, c'était un long métrage, c'était déjà une machine un peu plus grosse. Comment s'est constituée la production de ce film ?*

Oui. Alors la production, c'était... il y avait à l'époque à la Télévision romande, une productrice qui nous a fait confiance. D'ailleurs à la fin du film, quand il a été fini, elle s'est fait ramassée...

L. G. *C'était qui ?*

Alors ça, je ne peux plus vous dire. Malheureusement, je n'ai pas le nom de cette personne, mais elle a arrêté à la Télévision peu de temps après. En fait, notre film, ça a fait déborder le vase qui était déjà plein, parce qu'elle était un peu rebelle, et puis un peu différente que l'habitude voulait, et je pense que ça ne passait plus, il y avait des contraintes qu'elle n'a pas pu vraiment assumer, ou je ne sais pas. Mais enfin, cette personne-là, nous a fait confiance. Après, j'ai produit le reste, c'est-à-dire que j'ai encore trouvé des moyens ailleurs. La Confédération, je crois qu'elle a participé, et d'autres.

L. G. *Le Canton de Berne, sauf erreur.*

Oui, c'est possible. Toujours ! Le Canton de Berne, toujours. Ils ont été très fidèles à ma production et continuent à l'être.

L. G. *C'est que vous habitiez déjà ici à Grandval ?*

Je suis arrivée en 1974, oui. En 1977, on a fait le film, ou bien ? Quelque chose comme ça.

L. G. *Voilà, à la fin des années 1970.*

Voilà. Oui, j'habitais déjà ici. Enfin « habiter », c'est beaucoup dire parce que j'y habitais quelques mois par année et le reste du temps, pour gagner ma croûte, j'allais à Berne vivre chez ma mère pour aller faire du bureau, ou bien vivre chez mon père à Zurich pour faire du bureau. Parce qu'ici, il n'y a pas de job.

L. G. *Mais vous pouviez justifier de demander de l'argent au Canton de Berne...*

Ah oui, parce que mes papiers sont ici.

L. G. *Voilà, exactement.*

Et j'habite ici depuis que j'ai acheté la maison.

9. Jura-Films

L. G. *Et vous avez aussi une maison de production qui s'appelle Jura-Films...*

Oui.

L. G. *...que vous avez mise sur pieds très tôt ?*

Oui. Oui, toute seule. C'est un *onewoman entreprise*, comme on dit en anglais. J'ai très tôt commencé avec ça, oui, parce que j'ai trouvé... Bon, Jura-Films, c'est déjà un nom qui n'existait pas. Il y avait quelqu'un, en Hollande, qui avait appelé sa production Jura-Films mais elle n'existe plus. J'avais découvert ça, par hasard, quand j'étais à un festival en Hollande avec un de mes films, et j'avais pris contact avec cette personne, et elle m'avait dit : « Non, ça n'existe plus. » Alors je suis vraiment la seule productrice qui a appelé sa maison Jura-Films.

L. G. *Et c'était quoi l'importance pour vous de créer cette structure-là ?*

C'est d'être indépendante. De ne pas dépendre de quelqu'un d'autre, de ne dépendre que de moi-même et de ma structure. C'était important pour ne pas être prise en charge par quelqu'un d'autre, qui après m'impose quelque chose. Ce que j'appellerais la « liberté totale ». Mais évidemment, elle a son prix. Elle a son prix. « Liberté totale » veut dire qu'on prend des risques. Par exemple, j'ai fait un film qui s'appelle *La demande en voyage* sur l'Allemagne de l'Est. Eh bien j'ai perdu 40'000 francs à la fin de ce film parce que le mur est tombé au moment où j'avais fini mon film, et ces 40'000 francs, c'était des dettes que j'avais envers le Cinégram, le laboratoire genevois de l'époque, du 16 mm. Eh bien c'est grâce au directeur, Monsieur Jean-Jacques Speierer, c'est grâce à lui, que j'ai pu surmonter ces 40'000 francs sans gros dommages. Mais ça voulait dire que pendant quatre ans ou presque, j'ai payé 1'000 francs par mois pour rembourser ces 40'000 francs. Donc j'ai trinqué. Et c'est pour ça que j'ai dû aller travailler à fond dans le bureau. Je faisais du 300% c'est-à-dire je faisais du 100% au CICR pour gagner ma croûte, pour pouvoir payer mes dettes, et le reste du temps, le soir, je faisais mes films, je préparais mes films. Je prenais des vacances non payées. Enfin, j'étais ce qu'on appelle une « temporaire fixe ». Donc je choisissais le moment où je ne travaillais pas et où je travaillais. Ça, j'ai pu le faire pendant douze ans. Ensuite, cette source s'est tarie parce qu'on a dit : « On ne peut plus engager des temporaires comme ça. » Donc ou

bien j'étais fixe... Alors on m'a proposé plusieurs jobs fixes et je n'ai jamais accepté, j'ai refusé [Lucienne Lanaz rit], pour pouvoir rester indépendante et faire mon cinéma. Voilà.

10. Politique culturelle

L. G. *Je me posais la question de savoir si vous avez été politisée à un moment donné de votre vie ?*

Pas vraiment. Non, j'ai toujours eu... disons que, étant une enfant de pauvre et mon père étant un anarchiste de gauche, si on veut bien, j'ai quand même eu un sentiment plutôt « humaniste » que « business », et c'est resté. Et en premier mariage, j'ai épousé aussi un type qui était de gauche, qui faisait de la politique en tant que socialiste. Et moi, je n'ai pas vraiment... je me suis intéressée mais je n'ai jamais été politisée. C'est à travers mes films, finalement, que j'ai trouvé le chemin à une certaine forme de politique. Mon deuxième mari, Willy Schild, lui alors, il a été très tôt politisé. Donc je veux dire que c'est plutôt sur le tard que j'ai compris qu'il fallait faire quelque chose.

L. G. *Par contre, vous avez fait partie de l'Association des réalisateurs de films assez rapidement ?*

Oui, assez rapidement parce que, bon, mes films avaient du succès. Ça m'intéressait d'être dans un « club », si on peut appeler ça comme ça, enfin, dans une association. Je pensais que c'était bien d'en avoir une parce qu'elle défend quand même les droits. J'ai deux ou trois fois pu demander des conseils. C'est toujours très utile d'avoir une association qui vous épaula quand vous avez des contrats ou des choses à faire, ou bien que vous avez des refus. C'était bien d'avoir cette association et c'est toujours bien.

L. G. *D'accord. Est-ce que vous avez fait partie de commissions, par exemple, Commission pour les primes à Berne ou d'autres commissions de tout ordre ?*

A l'OFC, l'Office fédéral de la culture, non. Là, on ne m'a jamais demandé. Par contre, le canton de Berne m'avait demandé et j'ai fait deux législatures, c'est-à-dire deux fois quatre ans, dans la Commission Photo-Cinéma-Vidéo qui distribue de l'argent... enfin, qui achète ou qui subventionne des photographes, des cinéastes et des vidéastes. Donc ça, j'ai beaucoup aimé faire, et en même temps aussi, j'ai commencé à être demandée comme jury internationale dans des festivals un peu partout. C'est quelque chose que j'aime beaucoup faire parce que c'est toujours, de nouveau, un travail de groupe. C'est une synergie, c'est des gens qui doivent s'entendre, qui doivent se causer, on doit défendre son projet, et quand je suis convaincue de quelque chose, je sais défendre mon beefsteak, c'est vrai. Enfin, plutôt celui des autres que le mien des fois !

L. G. *Puisque vous l'évoquez, est-ce que vous pouvez nous raconter un petit peu ce que vous avez fait pour Bludenz, en Autriche donc, le Festival de courts métrages à Alpinale, c'est ça ?*

Oui, c'est exactement ça, oui.

L. G. *Vous avez fait partie de ce festival en tant que déléguée...*

Pour l'Europe. Oui, c'est-à-dire que j'ai eu contact avec Bludenz parce qu'ils ont invité un de mes films. Ils étaient enchantés de mon film. J'ai eu, je crois même, un prix. Et puis...

L. G. *Vous vous souvenez quel film ?*

Non, justement...

L. G. *Il y en a eu plusieurs ?*

...je suis en train de réfléchir mais je ne vois plus ce que c'était. Et tout de suite, on m'a demandé, pour l'année d'après, de faire partie du jury, présidente du jury, etc. Et on s'est rendu compte – en tout cas moi – que c'était un festival à échelle humaine, très sympa, avec des gens très ouverts et super accueillants. Et comme je sais les langues et que je travaillais pour eux en fait – j'allais par exemple à Soleure et je leur disais : « Voilà, celui-là de film, vous pourriez l'inviter. C'est un bon film, etc. » Je faisais une petite sélection pour eux. Eh bien, comme je parlais les langues et que, malheureusement, chez eux ce n'était pas tellement le cas, ils m'ont demandé si je ne voulais pas être déléguée à l'Europe de leur festival. Alors effectivement, je suis allée pendant trois ans ou quatre ans... j'ai été déléguée pour l'Autriche, pour le Festival de Bludenz pour l'Europe.

L. G. *Vous pourriez nous dire en deux mots ce que c'est, « être déléguée à l'Europe » ?*

Oui. Il y a un groupement européen qui crée ce qu'on appelle « le soutien pour le cinéma européen ». Il y a aussi des subsides qu'on peut aller chercher « à l'Europe ». Là, en l'occurrence, c'était un groupe qui préparait un film, une bobine de film, avec plusieurs pays d'Europe qui montraient un petit court métrage. Moi, je devais aller choisir et présenter le film autrichien et je crois aussi le film suisse pour finir... Enfin, je ne sais plus, mais en tout cas l'autrichien. Chaque pays avait présenté un court métrage qui après, évidemment, a été visionné. On a visionné beaucoup de films et on les a choisis. Alors on a choisi, chaque pays a choisi son court métrage qui va sur cette bobine qu'on va montrer, pour montrer comment on fait le cinéma européen. Ça devait circuler dans le monde entier... enfin, moi, je ne sais pas ce qu'il s'en est devenu parce que je me suis retirée. Mais l'expérience... pourquoi je me suis retirée, c'était que nous avions donc fait cette bobine et on était tous convoqué à...

L. G. *...à Bruxelles ?*

Non, pas à Bruxelles. Ah ! Une autre ville de Belgique. Lou...

L. G. *Louvain ?*

Peut-être, oui. Je ne sais plus. Mais je me souviens que le Prince était invité.

L. G. *De Belgique.*

...de Belgique, il était là. Et qu'est-ce qu'il s'est passé ? On a vu le rouleau et tout d'un coup, il y avait deux films belges. Deux films belges dont un, en dessous de la ceinture ! Mais horrible ! Et c'était le film flamand. Nous, on avait choisi le film belge francophone parce que c'était le meilleur, et là, ils nous ont mis – sans nous demander à toute l'équipe – un film d'un type qui court à travers une ville pour trouver des chiottes ! Non, attends ! Et à la fin, il baisse ses culottes et il fait caca. Non ! Non ! [On rit] C'est simplement inimaginable !

L. G. *Mais pourquoi ils ont fait ça ?*

Je ne sais pas. Mais les Belges, on sait qu'ils ont un problème entre flamands et romands... français, francophones. Et je pense que les Flamands – comme c'était dans la partie flamande qu'on montrait le film –, il fallait qu'ils mettent leur court métrage. On était assis dans ce cinéma, il y avait ce Prince à côté de nous, on avait honte, honte ! On ne savait plus où se mettre ! On s'est dit : « Non ! Non ! » Après cette aventure-là, j'ai encore une fois été à une convocation à Clermont-Ferrand. Là, il y avait pas mal de groupements qui venaient du Nord, des Danois... les Allemands, les Suédois, etc. J'ai trouvé un peu plus sérieux, la chose. Mais j'ai dit : « Non, ce n'est pas pour moi ! » Parce que j'avais aussi été pour l'Europe en Corse. Oh ! Quelle aventure ! Avec tous des gars – j'étais la seule femme –, et c'était tous des gens qui étaient directeurs d'un festival. Je me souviens surtout de celui du Portugal, de Vila del Conde... Conde, quelque chose comme ça (Vila do Conde), qui était le fils à quelqu'un, qui avait hérité ce festival : le papi lui avait monté ce festival avec les ronds qu'il avait. C'était tous des enfants gâtés. Et moi je venais au nom d'un collectif – Bludenz c'est un collectif –, alors j'ai vite été appelée « Mrs No » parce que je disais toujours non. Je disais : « Non, je ne suis pas d'accord avec vous parce que, vous, vous êtes omnipotents. Moi, je dois en référer à mon collectif. Je ne fonctionne pas la même chose que vous. » On a eu que des problèmes. Que des problèmes ! Je me suis occupée du Finlandais qui était ivre du matin au soir, j'ai eu la seule voiture qui n'avait pas d'air conditionné. C'était un désastre ! Alors là, j'ai dit : « L'Europe, ciao, bonne nuit ! » Pourtant il y a des milliers de francs qui sont partis pour envoyer tous ces délégués en Corse dans un bled perdu. Chacun avait une voiture – non mais attends ! – de location. Ça coûtait un paquet, tout ça ! J'ai dit : « Si c'est ça, l'Europe ? Si c'est ça ? Non ! Je n'y vais plus. » Et je n'y suis plus allée. J'ai dit : « Trouvez quelqu'un d'autre ! » Et je crois qu'ils ont arrêté d'ailleurs, ils n'y vont plus. Je ne sais pas ce que fait l'Europe avec ces bobines et ces trucs, si vraiment ils font la pub encore. Je ne m'y intéresse plus à vrai dire. Je fais mon petit business et puis voilà.

11. *J'ai un droit sur mon corps : film à débat*

L. G. *Alors revenons à votre petit business. J'aimerais bien qu'on évoque le film J'ai un droit sur mon corps que vous avez réalisé en 1980, qui fait 28 minutes, un « long court métrage ». Dites-nous un petit peu ce qu'est ce film, et puis surtout comment il a été reçu.*

J'ai connu la protagoniste en tant qu'amie aussi à un festival et on a fait des vacances ensemble. C'est lors d'un de ces voyages qu'elle m'a raconté son histoire : elle avait voulu se faire stériliser – et elle était stérilisée maintenant –, elle m'a raconté toute l'histoire. J'ai dit : « Ah mais ce serait génial de faire un film là-dessus ! J'aimerais beaucoup que ce soit un film de discussion ! » Donc, naïve comme je suis – et je le suis restée en fait –, je me suis dit : « C'est un film qu'on va montrer à la télé ; il va y avoir un pasteur, un curé, un stérilisé, un pas stérilisé, une mère avec six gamins, et puis il y aura une table ronde autour de ce pamphlet », – parce que c'est, en fait, un pamphlet de discussion. C'est un document qui ne vit pas en lui-même tout seul comme ça mais qui est un sujet de discussion, qui développe les questions et les réponses, etc.

L. G. *Un sujet à débat.*

A débat ! Voilà, vous dites le mot exact. A débat, eh ben, pinpin-tintin, moi, j'ai rêvé. C'est un film que j'ai fait avec beaucoup de plaisir et que je ne renie pas. En plus de ça, j'ai la satisfaction que, dix ans après sa réalisation, j'ai gagné un prix dans un festival « psy » en France. C'est dire que j'étais à l'avant-garde, c'est vrai. Il y a bien souvent que je suis un peu à l'avant-garde et que ça bouge après. [Lucienne Lanaz rit] L'Est aussi, c'est la même chose. Alors le film, quand il est sorti... il est sorti à Soleure, il a passé comme premier film à 9h du matin. Je m'en souviens parce que j'ai des traces de ça, par écrit, d'un journaliste : « C'est symptomatique que le Festival de Soleure... » – enfin, « Festival », ça ne s'appelait pas comme ça – « ...les Journées de Soleure commencent par un film qui s'appelle *Stérilisation* ! » Donc pas *J'ai un droit sur mon corps*, ça c'est le titre ! C'est *J'ai un droit sur mon corps* et *Stérilisation*, c'est le deuxième. Non, alors voilà. C'était Monsieur Martin Schaub – paix à son âme, il est aussi décédé, je crois, depuis –, c'est un grand homme, un bel homme, et moi, je faisais la traduction simultanée, j'étais en cabine, et je vois, de la cabine, le grand homme qui se lève et qui sort... Je me dis : « Ah ! Lulu ! T'as fait un désastre ! » Pourquoi ? Parce que le film commence par la vasectomie d'un mec. La vasectomie d'un homme. On voit un zizi sur une table de docteur et le docteur explique ce qu'il va faire et le jeune homme qui se fait vasectomiser, stériliser, explique pourquoi il le fait. C'est un homme qui aime les femmes, qui a beaucoup de rapports et qui ne veut pas donner sa progéniture. Il pense que ce n'est pas nécessaire. C'est comme Cécile dans le reste du film, elle dit : « Ce n'est pas nécessaire que les enfants sortent de mon ventre. » Bon, c'est une option. Alors ça commence comme ça, ce film. C'est là qu'il s'est levé, puis sorti. A la fin du film, quand j'ai fini mes traductions, je sors de ma cabine. Qui c'est qui est debout à côté de ma cabine ? C'est le monsieur en question. Alors, la scène : il me prend par l'épaule comme ça, et il me dit : « *Ah, weisch Lulu, so cha mer das nich mache !* » Ça veut dire : « Tu sais, Lulu, on ne peut pas faire ça comme ça ! » « Alors dis-moi comment ? » « Oui enfin, il faut des médecins, il faut des gens sérieux qui disent les choses différemment. Là ça, ça ne va pas ! » J'ai dit : « Ben les médecins n'ont pas voulu s'exprimer. Le seul qui a voulu, et qui le fait, c'est celui qui stérilise la fille et qui a vasectomisé le garçon. » Les autres, qui étaient contre, il n'y en a pas un qui a voulu s'exprimer. J'avais des contacts à Zurich. On avait même la date de tournage. Eh bien deux jours avant la date de tournage, on m'a téléphoné : « Monsieur Dr Machin ne peut pas répondre à vos questions. » « Ok. » Je ne sais pas d'où il a eu la pression mais... Alors je lui ai expliqué... C'est difficile, c'est vrai, de voir des émotions sous cette forme-là, mais on peut aussi être un peu plus moderne, parce qu'après, autour d'une bière, le soir, on m'a reproché « les millilitres de moins qu'un homme éjacule avec la vasectomie » ! Non mais attends ! Et il y en a d'autres qui croyaient qu'ils étaient carrément nuls et qu'ils ne pouvaient plus jamais faire l'amour ! Non, mais ! Moyen-Âge !

L. G. 1980, *je rappelle*.

Voilà : 1980. Alors j'ai dit : « Bon, j'ai fait un film qui touche à quelque chose de très fort... » Mais avec ce film, par exemple, je suis allée à Berlin dans des centres de jeunes, alternatifs, j'avoue ; j'arrivais avec le film, je posais mon film, on le regardait. Moi, je pouvais rentrer à la maison. Ça discutait toute la nuit ! Mais vraiment ! Ça discutait fort. Il y avait un intérêt pour certains groupes de gens. Pour vous dire, les psys, dix ans après, m'ont donné un prix. Donc ce n'est pas un film qui est à mettre à la poubelle. Je suis heureuse de l'avoir fait, et je remercie le canton de Berne qui a, pour ce film, donné quelques sous. Pas grand-chose mais juste un petit peu pour améliorer la situation parce que c'est un film qui ne m'a rien rapporté, jamais. D'ailleurs, mes films ne rapportent pas. Mais au moins, je n'ai pas de dette. C'était tout ce que je voulais. Mais c'est une belle aventure et je suis très contente d'avoir fait ce film.

12. L'Allemagne de l'Est

L. G. *On a un tout petit peu parlé avant de votre deuxième long métrage qui est Meine Freunde in der DDR, que vous avez fait en 1990...*

1989.

L. G. *1989 !*

1988 et 1989.

L. G. *Voilà, oui. Ce n'est pas anodin !*

Parce que justement, c'est là que réside la problématique de ce film.

L. G. *Alors expliquez-la nous.*

J'ai commencé à travailler sur ce film dix ans avant. Pendant huit ans, j'ai eu des déboires, des hauts et des bas avec le gouvernement de l'époque de l'Allemagne de l'Est et avec l'OFC – on en revient à l'Office fédérale de la culture – parce que personne ne voulait aider ce film. Personne n'y croyait.

L. G. *J'ai juste une question : est-ce que du côté de l'Allemagne de l'Est, on avait besoin d'autorisations spéciales pour tourner ?*

Oh ! Plus qu'« autorisations spéciales » ! C'était un ghetto. Donc on ne pouvait entrer que si on faisait un film sur le meilleur travailleur de l'usine machin... Tous les films qui ont été faits là-bas, sont faits avec des indications précises de l'Allemagne de l'Est. Je suis la seule, probablement, qui a fait un film totalement indépendant avec les gens que je voulais, mes amis.

L. G. *Mais alors, comment vous avez réussi à parvenir à ça ?*

J'ai réussi ça avec... Mais c'était un processus, si je vous le raconte, c'est une histoire en soi. C'est allé jusqu'à une engueulade entre le ministre de la culture, moi et un témoin, dans un bureau à Leipzig pendant le Festival de Leipzig. Ça a été une longue histoire. J'ai reçu toujours... Le ministère de l'intérieur disait que ce n'était pas de son ressort mais que ça allait au ministère de la culture, le ministère de la culture me disait que ça allait... etc. Et au bout de huit ans, j'avais fait toutes mes recherches sans autorisation, sans rien demander. J'allais « en vacances » ! J'ai vu les gens les plus importants qu'il y avait à l'époque dans le domaine du cinéma : Karl Gass, qui est décédé maintenant, Richard Ritterbusch, il y avait le Dr Heise de l'Université⁵, j'étais allée voir Jean Villain⁶, vraiment des gens très connus.

⁵ « Ce Dr Heise était professeur à la Humboldt Universität à Berlin Est, à l'époque », précise Lucienne Lanaz (mail du 17.08.2011).

⁶ L'écrivain Jean Villain [1928-2006], Marcel Brun de son vrai nom, est né en Suisse et a vécu longtemps, jusqu'à sa mort, en ex-RDA », indique Lucienne Lanaz (mail du

L. G. *Des gens que vous fréquentez dans le cadre de...*

Même pas. Je leur avais téléphoné : « Je suis en train de faire un truc, est-ce que je peux passer ? » Et je pouvais passer. Parce que j'avais une idée. Et mon idée était bonne. Il y a plein de gens intelligents qui trouvaient que c'était une excellente idée. Donc j'ai fait des interviews, mais sans caméra, sans rien, toujours que moi. J'allais sonner, je venais, comme si j'allais voir un copain. Evidemment, j'ai été suivie, tout ça, c'est dans des fiches, j'ai des fiches là-bas, gros tas de fiches ! La moitié a disparu dans les déchirements du dernier moment. Mais enfin, j'ai quand même réussi à discuter avec ce ministre, et à la fin de notre... D'abord, il m'a engueulée. Dix minutes. Il m'a dit tout ce que j'avais fait que je n'osais pas faire. Après ça, c'est moi qui ai fait dix minutes : tout ce que j'ai fait, tout ce que je n'ai pas reçu comme réponse, que j'ai reçu mauvaises réponses, etc. Et une fois qu'on avait les deux vraiment vidé notre sac, il me dit : « Oui mais en fait, ce serait quand même pas mal ce film. » Et j'ai dit : « Ah ! Alors comment voyez-vous ça ? » Il me dit : « Ecoutez, si vous prenez un mentor, qui suit votre production, etc., qui réécrit le scénario, eh bien je pourrais peut-être entrer en matière. »

L. G. *Un Allemand, donc ?*

Oui, c'était Monsieur Richard Ritterbusch, un de ceux que j'ai proposé. J'ai dit : « Oui, voilà, je vous propose Karl Gass, Ritterbusch... », je ne sais plus, j'en avais trois-quatre, vraiment... grosses pointures. Il m'a dit : « Alors je vous donne Monsieur Ritterbusch. » Ah, c'était un vieux grigou, adorable, qui a dû aller visiter tous les gens que je voulais portraiturer, et qui a donné... qui a refait un scénario. C'est exactement mon film mais écrit dans la langue de bois qu'il fallait. Moi, je ne savais pas écrire ça et mon assistant, qui avait écrit le premier scénario, ne pouvait pas non plus écrire comme ça, il fallait être du pays pour écrire comme ça. Alors ça a été accepté. J'ai pu venir avec mon caméraman et mon assistante, et j'ai dû prendre tout le reste des gens là-bas. Pour faire gagner du fric évidemment. Mais j'ai pu filmer les gens que je voulais, comme je voulais. Ritterbusch est venu une fois ou deux sur le set, il n'a jamais rien dit. Avec la dame qui était ce que j'appelle « la lanterne rouge », qui contrôlait tout, on avait une connivence... mais ça, c'est toute une histoire ! On avait une connivence. Elle faisait sa « lanterne rouge » tous les soirs : « Hou ! Ils sont méchants tous ces gens de l'Ouest ! Et ils sont... », et tout. Moi je ne réagissais jamais, mais elle me laissait faire ce que je voulais. C'était absolument... je dirais une histoire « psy ». Mais totale ! Parce que j'avais fait un film avant qui s'appelle *Queen of elastic*, dans lequel j'avais déjà tourné en Allemagne de l'Est deux-trois séquences et j'avais cette Brunhilde Jeschke déjà comme assistante de production – c'est elle qui représentait la DFA, enfin, le gouvernement, si on veut. On avait eu une petite expérience absolument géniale, c'est là que j'ai compris comment elle fonctionnait et comment elle devait fonctionner : Lorna Chester et moi, donc la protagoniste du film *Queen of elastic* et moi, on était logées dans un grand hôtel « obligatoire » – *Mercury*, je crois qu'il s'appelait –, hôtel à Berlin Est. Le soir, elle avait tout son staff et elle faisait son business. Et un soir qu'on était là, elle me dit : « Vous étiez où, hier soir ? J'ai essayé de vous atteindre ! » Moi je réfléchis et je me dis : « Mais non, j'étais dans ma chambre. » « Et Madame Chester non plus, elle n'était pas dans sa chambre. Vous faisiez quoi ? » D'abord on dit : « Oui oui, non non, on était là, on était là. » Et c'est... je ne peux pas expliquer mais c'est le regard de la femme qui me regardait intensément, j'ai dit : « Ah !

D'accord. Je vais dire n'importe quoi. » J'ai dit : « Ah, mais écoute, Brunhilde, oui c'est possible, on était peut-être au bar. On buvait un... une coupe de champagne parce que... » Enfin, j'ai inventé, n'importe quoi : « ...aux toilettes », je ne sais pas quoi. « On ne pouvait pas répondre au téléphone. On était dans l'hôtel mais pas dans la chambre. » Ça a suffi pour qu'elle arrête tout. Et depuis ce jour-là, elle n'a plus jamais embêté. Ou quand elle faisait ces trucs-là, moi, j'inventais n'importe quoi pour qu'elle ait raison envers toute sa *crew*, toute son équipe. En fait, elle était déléguée de l'Etat pour espionner ce qui se passait avec ces étrangers venus d'à côté. Et quand elle a vu qui j'étais et ce que je faisais, comment je faisais, elle s'est dit : « Il faut la laisser tranquille, mais moi », elle disait, « je dois me justifier. » Parce qu'elle était vraiment adorable. J'ai beaucoup aimé Brunhilde parce qu'elle faisait son métier super bien. C'était une pro des pros mais pas une emmerdeuse. Vraiment, sans elle, comme elle était, et puis sans que j'aie vu comment ça se passe, que j'aie senti, je ne sais pas si je m'en serais si bien sortie avec ce film, franchement.

L. G. *Dites-nous comment ce film a été soutenu du côté suisse ? [Lucienne Lanaz rit] S'il l'a été.*

Oui, il l'a été mais ça a été un gros problème parce qu'une fois de plus, la Télé ne voulait rien savoir et je ne sais pas si l'OFC ne voulait rien savoir mais, en tout cas, moi, j'avais fini par dire : « Bon, ben, je vais aller tout en haut à la Télé. » C'était à la Télé. Je crois que l'OFC m'a donné de l'argent, oui. Oui, il m'a donné de l'argent.

L. G. *Oui, il vous a donné une première aide au scénario.*

Quelque chose. Voilà ! Quelque chose. Alors je suis allée au top des Télés à Berne et je leur ai fait une lettre torchée en disant que : « Je trouve Zurich et Genève à côté de la plaque s'ils ne soutiennent pas ce film. » Et Berne a mis la pression et j'ai reçu de l'argent de la Télé. Mais ils m'en ont voulu. J'ai quelque part une lettre disant que je n'aurais jamais dû faire ça. Voilà, je suis toujours à côté de la plaque, mais j'ai réussi à faire mon film et j'en suis extrêmement heureuse parce que je pense, je suis persuadée, que c'est le seul film qui a été tourné en Allemagne de l'Est, à l'époque du mur, avec des gens entre guillemets « différents » de tout ce qui était montré. Il y avait un homosexuel qui le dit et qui a fait des scénarios, qui est décédé depuis (Wolfram Witt) ; il y avait une photographe de Hiddensee (Maya Löffler) qui était lesbienne, on la voit avec sa copine. Elle est décédée, ça je l'ai su il y a trois-quatre mois ; il y avait Hans Aichinger qui remuait dans les brancards, qui était un peu un petit révolutionnaire, mais enfin, peintre ; il y avait Maria Planitzer – aucun n'était dans le Parti, il faut le dire – mais elle, elle était dans les Médecins de la Paix. C'était mal vu, à l'époque, les médecins qui étaient dans les Médecins pour la Paix, en Allemagne de l'Est. Ce n'était pas forcément bien ; il y avait Uschi Dolge, la seule qui ne posait aucun problème, elle n'était pas dans le Parti non plus, c'est celle qui était vendeuse ; et il y avait Bernd Müller. Bernd Müller était le fils de Heiner Müller, un des plus célèbres écrivains de l'Allemagne de l'Est. Il avait été renié – ou dû être renié par son père – parce qu'il faisait les Printemps de Prague, enfin, il révolutionnait. Il a dû abandonner ses études. Il est devenu sculpteur sur bois et puis il gérait une porcherie la nuit, pour dire. Et c'est le fils d'Heiner Müller, Bernd Müller. Dans le film, il ne veut pas le dire et on ne le sait pas. Ce n'est pas marqué, nulle part. Et à l'époque, c'était évident qu'il ne le dise pas. Et le hit de tout ça, c'est que ce film a été fini exactement au moment où le mur est tombé. Donc je suis arrivée à Leipzig, le mur est tombé, le film était en finitions. J'ai dit : « Qu'est-ce que je fais maintenant ? » Alors j'ai tourné un épilogue. J'ai emprunté une caméra 8 mm à Isa qui était avec moi à Leipzig.

L. G. *Isa Hesse.*

Isa Hesse, exact. Je lui ai emprunté sa caméra. D'ailleurs, elle ne voulait pas d'abord. Et après, elle a quand même accepté. Alors le son est absolument déplorable parce que je n'avais pas de technicien, rien. J'avais ma petite caméra, Isa me l'avait prêtée, et j'ai fait tout le circuit de chacune de ces personnes, et chacune a pu dire ce qu'elle pensait sur le moment ! Et ça c'est intéressant. Donc tout le film se fait pendant le temps où le mur existe et où tout le monde dit : « Ouais, dans 30 ans, on pourra peut-être sortir... », et tout. Tout d'un coup, la frontière est ouverte, et j'ai fait cet épilogue. Et ce qui se dit dans cet épilogue, c'est très intéressant. Oui, c'est un film un peu nostalgique quelque part mais je suis très heureuse de l'avoir fait. Mais là aussi, c'est comme un peu de l'avant-garde. J'ai fait un truc que personne n'aurait fait comme ça, à une époque où, soit disant, on ne pouvait pas. Eh bien je l'ai fait.

L. G. *Dans le documentaire, comme ça – par exemple là, vous expliquez qu'il y a eu un gros retournement de situation –, comment est-ce qu'on présente un scénario détaillé, parce que pour avoir une aide au scénario [Lucienne Lanaz rit], c'est sûr qu'il faut présenter quelque chose...*

Ça, c'est toujours quelque chose qui m'a étonné et que je n'arrive pas à comprendre, qu'une page A4 ne suffit pas. Il faut faire un scénario et on n'est pas écrivain. On ne sait pas écrire forcément. On sait voir, écouter et enregistrer, et ça, j'ai toujours quelque part... ça m'a toujours causé problème, vraiment : causé problème. Je pense que ce n'est pas correct. Ce n'est pas juste. Ce n'est pas juste envers les documentaristes qu'on les oblige à écrire. Et on est... Alors je vais vous dire, c'est tout simple : on trompe son monde ! On triche. On écrit quelque chose qu'on a envie. Et si ça ne marche pas parce que ça ne marche pas, on change tout. Et on fait quand même son film mais on change tout. Personne ne va pouvoir vous dire : « Ah mais vous avez fait un scénario comme ça, comme ça, et c'est tout autre chose qui sort ! » Je vais dire : « Ben tout autre chose sort parce qu'un documentaire, c'est avec les gens qui vivent. Ils ont envie, ils n'ont pas envie, je ne peux pas aller là, je ne peux pas faire ci, il y a la guerre tout d'un coup qui éclate quelque part, je ne peux pas faire ce que je veux, etc. » C'est quelque part un paradoxe. Moi, je n'ai jamais compris pourquoi il fallait faire des trucs écrits « à mort » pour faire du documentaire, mais bon.

L. G. *Vous avez beaucoup côtoyé ces cinéastes d'Allemagne de l'Est, je reviens un tout petit peu à ça, parce que j'aimerais savoir si vous avez noté, s'il y en avait, des différences dans la manière de concevoir les films ou de réussir à les produire, entre les Allemands de l'Est et les Suisses, à l'époque ?*

Alors, je vais vous dire : la grande différence, c'est que la censure des films dans un pays de l'Est fonctionne absolument différemment que la censure en Suisse. « Oh ! Il n'y a pas de censure en Suisse ! » Eh bien je vais vous dire où elle est. La différence, c'est qu'en Suisse, on ne vous donne pas l'argent pour produire. Donc le film n'existe pas. Dans les pays de l'Est, quelqu'un décide : « Oui, c'est un bon film, on le fait. » Et quand il est fini, il ne plaît pas ? On le censure, on le met dans un tiroir. Et on peut à tout moment, quand les temps changent, sortir ce film du tiroir. Chez nous, en Suisse, combien de films sont sous forme d'écriture dans les tiroirs, qui n'ont jamais été tournés ? Moi, je dirais que cette censure-là, elle est beaucoup plus pénible à supporter. Que de faire son truc, gagner sa croûte en le faisant parce qu'on est payé – là-bas, en tout cas, on l'était. Eh bien, ici, aucune chance.

L. G. *Vous avez des films dans les tiroirs ?*

J'en ai. Quelques-uns, oui. [Lucienne Lanaz rit]

13. Réseau d'amis : Isa Hesse et Henri Storck

L. G. *Quand on a préparé l'interview, vous m'avez montré un classeur qui est rempli de vos souvenirs liés au cinéma. Ce sont des photos qui illustrent soit un tournage, soit des photos que vous avez prises dans les festivals. J'aimerais bien citer quelques personnes qui sont apparues à travers ces photos – des gens que vous avez côtoyés – et que vous me disiez un tout petit peu qui étaient ces personnes. La première, qui apparaît très souvent, c'est Isa Hesse.*

Oui, alors, Isa Hesse, c'est un peu, comme on dit, mon mentor. C'est la personne qui m'a prise après mon premier film par la main et qui m'a emmenée à la radio, qui m'a dit : « Toi, tu continues à faire du cinéma. C'est bien ce que tu as fait. Tu n'es pas du tout dans mon style, tu fais tout autre chose, mais c'est super ! » Cette femme, c'est donc la... – c'était, elle est décédée, malheureusement – c'était la femme du troisième fils de Hermann Hesse, qui est donc mondialement connu. Heiner Hesse, son mari, était très cool et très gentil, il laissait sa femme faire du cinéma, (faire) ce qu'elle voulait. Mais elle a eu beaucoup de peine à produire ses films elle aussi. Alors elle faisait de l'illustration, de la photo, c'était une femme multiple. Et elle a eu trois enfants quand même. C'était pour moi un exemple. Ce qu'elle n'avait pas, c'était le souci d'argent quotidien, ce qui était mon souci à moi. Donc il y a une petite différence. Mais pour le cinéma, pour ses productions, elle a eu les mêmes problèmes que moi. Même pires des fois, parce qu'elle faisait de l'expérimental et de l'avant-gardisme. Avec elle, je suis allée à plusieurs festivals, les premiers festivals de femmes en 1970 et quelques, à Paris, après on est allées à Sorrento, à un autre festival, et on a été en vacances ensemble. C'est quelqu'un avec qui je n'ai jamais travaillé parce que je ne la supportais pas dans le travail et on n'avait pas du tout le même style de travail, mais une amitié profonde, intime et superbe. Une femme superbe.

L. G. *Henri Storck ?*

Henri Storck était donc le compagnon de route de Joris Ivens. Ils ont fait *Misère au Borinage* qui est un des plus célèbres films documentaires belges. La première fois que j'ai rencontré Henri Storck, ça a été à Nyon. J'avais fait un tout petit film qui s'appelle *La composition*. C'était sur mon fiston qui raconte ses élucubrations de jeune garçon de 14-15 ans. En sortant de la projection, j'ai un vieux monsieur qui s'approche de moi et qui me prend dans ses bras et c'était Henri Storck – je ne savais pas encore qui c'était vraiment –, il me prend dans ses bras et me dit : « Ah ! J'ai adoré votre film ! Il est fait avec peu, mais si bien fait ! Il faut continuer à faire du cinéma ! » J'ai dit : « Merci monsieur. » J'étais toute heureuse. Puis on a communiqué avec quelques lettres, on a fait quelques échanges de correspondance, il avait déjà presque 80 ans, à cette époque. La deuxième fois où je l'ai vu – donc, on a eu quelques échanges de cartes postales, etc. –, c'était à Lyon, aussi à un festival, et là je montrais *Queen of elastic*. Une fois de plus, je suis sortie du cinéma, il était là, il m'a reprise dans ses bras. On est allé manger ensemble, on a bu ensemble, on a bu des verres et on a fait amitié et il m'a dit : « Heureusement que tu as continué à faire du cinéma et j'espère que tu continueras. » Alors c'est quelqu'un de tellement célèbre, pour moi, c'était une icône un peu, je me suis dit : « Oui, bon, ben, moi mes petits trucs... » Eh bien non. C'est un homme qui m'a dit que j'avais de l'étoffe et que je pouvais avoir confiance en ce que je faisais. Et ça,

si on n'a pas ça le long de son chemin, on doute des fois, on doute vraiment de ses capacités. Alors là, c'était un réconfort total, ça m'a fait du bien, et... Bon, il est décédé depuis, mais j'ai beaucoup aimé cet homme.

14. Les femmes et le groupe des « Sorcières »

L. G. *Alors il y a tout un groupe de femmes qui s'appellent « Les Sorcières »* [Lucienne Lanaz rit]. *Expliquez-nous peut-être déjà ce qu'était ce groupe des « Sorcières » ?*

Alors le groupe des « Sorcières » se composait, à l'époque, de jeunes cinéastes, avec quelques plus anciennes. C'était à Soleure, quand on voyait tous les hommes qui faisaient du cinéma et qui s'étaient un peu regroupés, on s'était dit : « On va faire une association pour les cinéastes femmes ou, au moins, on va se retrouver pour se donner de la force et mutuellement se donner du courage. »

L. G. *Mais ce n'était pas officiel ?*

Non. C'était vraiment totalement informel. Moi, j'avais une maison, j'avais de la place, j'ai dit : « Vous venez une fois toutes chez moi, on va faire... »

L. G. *Des rencontres ?*

« ... des rencontres. » Mais des rencontres qui étaient super. Tout au début, on pensait faire un film, ensemble, à sketches comme avaient fait Francis Reusser et compagnie, et ça n'a jamais marché parce qu'on n'a jamais... à l'époque, on n'a pas trouvé les moyens, et on ne s'entendait peut-être quand même pas assez bien. On n'était pas assez motivées par les arrières, on ne l'a pas fait. Alors il y avait Su Meili, Maya Stockmann, Elisabeth Gujer, Jacqueline Veuve, Tula Roy, Marianne Pletscher, Verena Moser, Dagmar Heinrich, Maya Wegmüller, Ingrid Städli, Yvonne Escher, et ces femmes-là, on les a appelées « Les Sorcières » parce que quand on venait ici, on était que ces femmes, et mon mari, lui, faisait la grillade, il s'occupait de tout, et il nous appelait « Les Sorcières ». [Lucienne Lanaz rit] Alors, c'est resté. De toutes ces femmes, il y en a une, deux, qui ne font plus de cinéma, toutes les autres continuent soit à faire soit du cinéma soit de la photo soit de la peinture soit de l'art. Je suis restée en contact intime avec Yvonne Escher. Marianne Pletscher, je la vois de temps en temps, Jacqueline Veuve aussi, Tula Roy, je l'ai un peu perdue de vue, mais Maya Stockmann, elle est venue fêter ses 50 ans dans notre maison du Banneret Wisard juste à côté, le petit musée dont je m'occupe. Avec ces femmes, toutes, j'ai un contact par mail ou comme ça, de temps en temps. Mais on ne s'est plus revues depuis les années 1990. La dernière fois, c'était... La plupart sont venues à mon mariage aussi, avec Willy, c'était en 1994.

L. G. *A part Jacqueline Veuve qui est romande – vous, vous êtes un peu entre deux – sinon ce sont vraiment toutes des Alémaniques ?*

Oui. Toutes des Alémaniques. A l'époque, il n'y avait pas encore cette jeune génération comme Meier...

L. G. *Ursula Meier ?*

Voilà, Ursula et puis les autres. Elles étaient encore à l'école, je pense. Dominique de Rivaz aussi, plus jeune...

L. G. *Donc il se passait plutôt quelque chose du côté alémanique, à ce niveau-là ?*

Oui, tout à fait. Et puis j'ai rencontré aussi Dorothy Cox, qui est donc la femme de Louis Mouchet. Elle chantait dans un film d'Isa Hesse et on s'est rencontré quand on allait... Ah oui ! « Les Sorcières » se rencontraient des fois pendant le Festival de Locarno, chez Isa, dans ses maisons qu'elle avait là en bas, et on faisait la fête. On faisait la fête. On allait tous ensemble aussi se baigner dans la Maggia. C'est des aventures magnifiques. C'est une équipe de joyeuses lurannes !

L. G. *Vous arriveriez à peu près à donner des dates de début et fin de ces rencontres, approximativement ?*

Je dirais que les années 1980... fin 1970/début 1980, puis fin 1990, 1995. Donc, ça a duré entre sept ou dix ans, mais avec des intervalles. Alors, il y en a beaucoup qui me disent que si je refais une fois un truc, elles viendraient. Donc je peux... oui, c'est vrai. Jacqueline ne va plus venir, elle m'a dit : « Je suis trop fatiguée. » Mais il y en a qui reviendraient. Et il y a en a viennent individuellement chez moi.

L. G. *Mais donc il n'y a pas de film qui est sorti de...*

Non. De cette... non. Malheureusement pas. On n'a pas de film fait en commun, mais on a des souvenirs, on a des amitiés qui restent, c'est pas mal. C'est bien. Je suis contente.

L. G. *Il y a une fameuse photo où vous êtes à Sorrento en Italie, et on y voit Francis Reusser, Freddy Buache, Alain Tanner, Rolf Lyssy, Robert Boner et Georg Radanowicz. Ces hommes étaient invités à Sorrente par Pro Helvetia.*

Exact.

L. G. *En même temps, vous m'avez dit qu'il y avait un festival...*

...de films de femmes, oui.

L. G. *...de films de femmes où vous vous êtes retrouvée avec d'autres femmes...*

Voilà, avec Isa Hesse, on est allé à Sorrento pour ce festival de films de femmes, avec chacune un film. Et on se balade dans la rue, à Sorrento... Tout d'un coup, on voit arriver toute cette bande de Suisses ! Je dis à Isa : « Mais qu'est-ce qu'ils font là ? Photo ! » On fait « photo » parce qu'ils arrivent vraiment, ils arrivent vers nous. Nous on est là. « Photo ! » Puis on a demandé : « Mais vous faites quoi, là ? » Et eux : « Qu'est-ce que vous faites, vous, là ? » Alors eux : « Ah, nous, on est invité par Pro Helvetia. » « Ah, c'est intéressant, ça. Alors vous avez eu le voyage payé, logis payé ? Tout est en ordre, pour vous ? » « Ah oui, on est "officiel", on représente la Suisse. » Alors nous, on a rigolé. On a dit : « Ah mais nous, on représente la Suisse dans un festival de films de femmes qui a lieu juste à côté maintenant. C'est drôle, vous n'avez pas été invité par Pro Helvetia à venir voir nos films par hasard ? » Enfin, on a commencé à rigoler. On s'est amusé comme des folles et on a trouvé que c'était

symptomatique : tous les hommes, Pro Helvetia les avait invités. Et les femmes ?
« Débrouillez-vous ! Faites autrement ! » Et on a fait autrement.

L. G. *Isolde Marxer ?*

Isolde fait partie de ces cinéastes qui sont devenus de très bons amis. Elle continue. Elle était à Zurich – elle vient du Liechtenstein, en fait –, et elle gagnait sa croûte, je crois, en tant que projectionniste. Elle a fait plusieurs films et... Oui, c'est quelqu'un qui est venu à notre mariage avec son mari. C'est des gens qu'on aime beaucoup. Elle fait un cinéma de documentaire qui me plaît aussi beaucoup, qui est tout à fait dans ma lignée. Donc, c'est ce que j'appelle... elle fait partie de ma famille comme tous ces gens où le contact fonctionne, où il y a un échange affectif et d'amitié. C'est pour moi, la même famille.

L. G. *Marie Hélène Saldanha ?*

Ouh, alors ça, c'est une triste histoire. Marie Hélène (Maria Helena) Saldanha, elle a fait un film qui s'appelle *Estrela*, je crois, *L'étoile*, un magnifique film sur des enfants. C'est une Brésilienne, je crois, si je ne me trompe pas. Je l'ai rencontrée à Nyon et son film était tellement merveilleux que je l'ai invitée chez nous, parce que mon mari habitait encore Nyon à l'époque, et j'ai eu une relation amicale avec elle, très forte ; et elle s'est suicidée. Elle s'est suicidée, je n'ai jamais très bien su pourquoi. C'est possible que ce soit privé mais aussi le fait d'être obligée de batailler pour le cinéma. C'est un ensemble de choses. C'est triste... Il y a maintenant *Rio*, le film *Rio* qui est sorti dernièrement, qui est fait par un (Carlos) Saldanha du Brésil et, j'aimerais bien savoir si ce n'est pas de la famille d'Helena, mais je n'ai pas encore pu prendre de contact.

15. Réseau d'amis (suite) et collaborateurs

L. G. *Gideon Bachman, chez qui vous avez passé des vacances...*

Oui, Gideon Bachman est un personnage totalement immergé, dans sa jeunesse en tout cas, dans le cinéma. Il l'est toujours. A l'époque, il habitait en Italie et il a travaillé pour Fellini. Il a travaillé comme scénariste et il a aussi fait un petit film sur Fellini qui est devenu assez célèbre parce que c'est un film où on voit... il suit Fellini dans la direction d'acteurs, je crois, je ne sais plus si c'est (lors du tournage de) *Satyricon*...

L. G. *C'est Satyricon.*

...*Satyricon*, et c'est un document absolument extraordinaire parce que c'est un des seuls documents où on voit Fellini diriger, comment il travaille. Gideon, je l'ai aussi connu dans un festival et j'ai été le visiter quand il avait un appartement à Paris, à Rome, et c'est un personnage que j'ai, par hasard, rencontré au Burkina Faso pendant que je tournais un film là-bas. Il me suit tout le temps un peu quelque part et actuellement, il habite en Allemagne, il travaille, si je ne me trompe pas, aussi pour le cinéma européen, pour l'Allemagne, quelque chose. Il est resté tout à fait dans le coup. Il a perdu sa femme ce qui a été très triste pour lui et très prenant. Mais c'est un bon ami à moi.

L. G. *Marcel Schüpbach ?*

Marcel Schüpbach est... était un tout jeune cinéaste de la première heure. C'était encore Freddy Landry qui sponsorisait tous les films – donc Freddy Landry, qui habite...

L. G. *Neuchâtel.*

Il est toujours là ?

L. G. *Il est à Neuchâtel.*

Voilà, alors il habitait dans le Val-de-Travers, quelque part, je ne sais pas où, et puis il a...

L. G. *Aux Verrières.*

Voilà ! Aux Verrières. Il habitait aux Verrières, à l'époque, et il avait tout un groupe de jeunes cinéastes romands qu'il aidait, qu'il sponsorisait, qu'il aidait à produire, etc. Eh bien Amiguet... euh ! Schüpbach faisait partie de cette équipe. Je l'ai rencontré aussi sur un festival ou je ne sais pas où, on est devenus amis et puis j'avais une fois besoin d'un technicien – et à l'époque, il n'était pas encore le cinéaste qu'il est aujourd'hui –, il avait accepté, dans un de mes premiers films, de venir faire... je ne sais plus, la lumière ou le son.

L. G. *Peter von Gunten, vous le connaissez ?*

Peter von Gunten, je le connais aussi par les festivals, un peu moins et pas intimement mais je trouvais aussi que tous les films qu'il avait faits, c'était pour moi du documentaire, en tout cas les premiers, du documentaire qui était « dans ma famille », comme je dis.

L. G. *Alain Nicolet ?*

Alain Nicolet, il est décédé malheureusement, entre temps. Ça a été longtemps mon ingénieur du son. Il a eu des problèmes de santé et il est décédé. Mais j'ai toujours encore contact avec son ex-femme, c'est marrant, enfin... C'était quelqu'un que j'aimais bien, oui.

L. G. *Et quelqu'un d'autre avec qui vous avez beaucoup travaillé, c'est Hans-Toni Asch...*

Aschwanden. Hans-Toni Aschwanden, oui effectivement, c'est un des cameramen que j'ai toujours eu. J'ai toujours travaillé avec des gens que j'aime et qui me respectent, qui savent quel genre de films je fais. Donc qui sont proches de moi. Alors il y a Hans-Toni, avec lui j'ai commencé. Après Pio Corradi, c'était Hans-Toni. J'avais un caméraman à Paris qui m'a accompagnée au Brésil et en Afrique, c'est Robert Millié, il est maintenant à la retraite, il ne fait quasiment plus rien. Et j'ai un jeune, c'est Patrick Bürge qui lui, maintenant, travaille pour moi. Hans-Toni, avec lui, j'essaye de produire un prochain film en tant que coproductrice sur la Jungfraubahn qui fête ses 100 ans et je trouve le projet très intéressant. C'est un mélange fiction et documentaire. Ce n'est pas moi qui vais faire le scénario mais j'aimerais bien participer à ce film en tant que coproductrice, on va me prendre comme assistante dans la production.

L. G. *Laurence Deonna ?*

Ah, Laurence Deonna ! Laurence, c'est le personnage actuellement qui est le plus proche de moi dans ce que je fais, dans mon travail. C'est une reporter internationale du long cours qui a fait de magnifiques livres sur l'Iran, sur le Kazakhstan et sur bien d'autres pays très étranges qu'elle a visités, le Yémen, elle a été dans des pays arabes et elle s'est complètement confondue, intégrée là-bas dedans, elle a fait des petits chefs-d'œuvre concernant ses voyages. Elle a aussi fait un bouquin qui s'appelle *La guerre à deux voix*. C'est un bouquin qu'elle a fait après avoir visité des femmes qui ont perdu un être cher dans ces guerres entre l'Égypte et Israël – la première, quasiment, qu'Israël avait avec l'Égypte ; Israël en a eu beaucoup d'autres après, on le sait, « on » est toujours en guerre plus ou moins. Elle est allée visiter des Israéliennes et des Égyptiennes et elle a fait un livre qui a eu un prix, le Prix de l'ONU pour, je crois, l'enseignement, enfin, un prix, et elle a reçu de l'argent pour ce prix. Et là, quelqu'un lui a dit : « Mais pourquoi tu ne vas pas filmer ces gens ? Pourquoi tu ne fais pas un film ? » Et elle a dit : « Oui, ça m'intéresse. » On lui a donné les sous, plus ou moins. Elle est partie. Elle est allée avec une équipe – elle ne savait rien du cinéma, elle ne connaissait rien au cinéma – donc elle a pris une équipe qu'on lui a proposée, c'était une équipe argentine qui vivait à Paris, qui est venue avec elle en Israël et en Égypte, et ils ont tourné, tourné, tourné. Ils sont rentrés avec des tonnes de matériel en Beta. Et ils ont fait un montage qui n'a jamais fait un bon film. Ce film est mauvais, c'est vrai. C'est vraiment du matériel magnifique avec le sujet... Il y avait trop dedans. Entre le tourisme, l'Holocauste et ces femmes, il y avait trop. Trop de choses et aussi une erreur : peut-être qu'elle ne savait pas encore que donner un commentaire, quand on le dit soi-même... on n'est pas acteur, et le tout ne jouait pas. Donc ce film n'est jamais sorti. Il est sorti une seule fois, à la Télé romande je crois. Et après, elle a tout mis dans des cartons. Elle a dit : « Je ne peux rien en faire. » Vingt ans après, elle me rencontre. Elle voit ce que je fais, et elle me dit : « Dis donc, écoute, j'ai un abcès, là, quelque part. Il est dans mon galeta. J'ai des tonnes de matériel et je pense qu'on pourrait en faire quelque chose. » Alors j'ai dit : « Ecoute, Laurence, ça m'intéresse beaucoup... » – parce que ce n'est pas le premier film de compilation que je fais. J'avais déjà une fois fait de la compilation avec du matériel. Donc c'est quelque chose que j'aime bien faire. Le matériel des autres, le rapiécer, trouver l'essence de ce qu'il y a là, ça m'intéresse, c'est vrai. J'aime faire ça. Alors j'ai dit : « Oui, il faut quand même une petite production pour regarder tout ça. Je prends trois semaines », ou je ne sais pas combien. Et puis on a fait une petite production. J'ai regardé tout. Puis je lui fais une proposition de scénario. On l'a retravaillé ensemble et c'est devenu le film qu'on a fait, qui s'appelle *Douleur et révolte*. Et on a éliminé tous les hommes du film [Lucienne Lanaz rit] parce que les hommes apparaissent surtout comme des gens qui parlent avec leur tête et non pas avec leur ventre – ce qui est, paraît-il, normal – et aussi parce que ça touchait des choses qui n'était pas vraiment photo... qu'on n'arrivait pas à sentir, à palper. Je me suis concentrée sur les femmes et on a fait une structure qui permet de faire chaque portrait séparément. Je dois avouer que je pense que ce film est une réussite. Là aussi, on a eu des problèmes de production mais on a quand même eu des aides suffisantes pour pouvoir enfin, une fois, se payer aussi. Ce film-là circule encore, il va être montré le 16 juin (2011) à Porrentruy, je crois, en plein air, avec débat ensuite au Festival des couleurs. Il circule et partout où il va, il a du succès. On l'a montré à la Télé et on a dû faire quelques modifications. La Télévision suisse allemande ne l'a jamais voulu, pourtant on a une version allemande absolument parfaite. On a une version anglaise. On s'est donné ! On a fait du bon boulot et peut-être qu'il faut de nouveau attendre dix ans pour qu'il sorte vraiment.

L. G. *Dites-nous qui est Matthias Lorétan ?*

Matthias Lorétan est un journaliste qui a suivi ma carrière assidûment pendant assez longtemps. Chaque fois qu'il était à Soleure, il écrivait un petit quelque chose sur mes films. Très appréciable. J'ai d'ailleurs un autre homme qui a fait ça toute sa vie jusqu'à son décès, c'est Claude Vallon. Claude Vallon a suivi ma carrière dès le début, jusqu'à sa mort. Chaque fois, c'était pour moi les articles les plus proches de ce qu'on peut dire de mes films. J'ai énormément aimé cet homme parce qu'il a vraiment senti exactement ce que je faisais. Il est décédé... en sortant du cinéma ! A Lausanne, oui.

L. G. *Greti Kläy ?*

Greti Kläy a participé à mon film d'Allemagne de l'Est et surtout, elle a monté le *Queen of elastic*. *Queen of elastic* était un film sur lequel j'avais des projets de scénario, au moins cinq versions différentes. J'avais pu tourner quelques trucs et le reste, c'était dans le tiroir. Tout ce que j'avais tourné était dans le tiroir depuis huit ans et à une de ces assemblées de « Sorcières » – elle est venue, je crois, une fois –, j'avais dit comme ça : « S'il y a une de ces dames qui veut prendre ce matos et faire un film avec, eh bien je serais heureuse parce que moi, je ne peux plus toucher ce matos, ces rushes, je ne peux plus les voir. Ça fait huit ans qu'ils sont dans un tiroir donc... » Eh bien Greti s'est offerte et elle a fait le film. Elle a monté le film. Bon, une fois qu'il était monté, c'est clair que moi, je n'aurais pas toujours fait comme elle mais j'ai accepté et le film est sorti avec plus ou moins de succès, oui, on peut dire.

L. G. *Vous avez côtoyé Erich Langjahr ?*

Oui, Erich fait partie de la famille aussi. Avec Reni Mertens et Walter Marti. Il y avait Isa Hesse, il y avait...

L. G. *Vous les avez connus ? Le couple Mertens-Marti ?*

Ah, oui ! C'était des amis. On a beaucoup passé de soirées ensemble à discuter. Avec Erich aussi. On profitait chaque fois qu'on était à Soleure d'au moins passer une soirée ensemble. C'était un couple merveilleux qui a fait des films fantastiques. Comme Henri Storck, comme Isa Hesse, ce sont des gens qui poussent les autres à faire et qui donnent courage dans ce qu'on fait, et ça c'est super.

L. G. *Pour terminer, Beat Müller, vous l'avez côtoyé ?*

Oui, Beat Müller, c'est lui qui est venu comme témoin avec moi voir le ministre de la Culture de l'Allemagne de l'Est. C'est-à-dire qu'à un moment donné, j'avais fait une demande d'argent, et je n'avais rien reçu. Alors je me suis dit : « Oui, je ne sais pas écrire un scénario donc je vais demander à Beat de faire... » Non ! Beni Müller, pas Beat Müller...

L. G. *Beat Müller a dirigé le Centre suisse du cinéma.*

Ah ! Je parlais de Beni Müller. Bon Beni Müller était donc celui qui a écrit pour moi et qui est venu avec moi en Allemagne de l'Est. Beat Müller, effectivement, était directeur du Centre suisse du cinéma et on était de bons amis, c'est vrai. D'ailleurs Toni Stooss qui a été aussi directeur... Tous ces premiers directeurs du Centre suisse du cinéma étaient des amis pour la bonne raison que nous, on était encore un peu... c'était un peu nouveau tout ça. Donc il fallait se connaître, il fallait se tenir les pouces. Maintenant, c'est vrai qu'on n'a plus trop

besoin. Le Centre suisse maintenant, si j'en ai besoin, c'est pour diffuser mes films ou bien pour être sur leur site, etc. Ce n'est donc plus comme avant, une nécessité de cette famille. On n'a plus tellement besoin. Je pense que les jeunes peut-être mais moi, je n'en ai plus trop besoin. Mais je suis contente que ce Centre suisse existe parce qu'il fait du bon travail, comme tout ce qui est cinéma suisse, si on peut mieux aider à diffuser, à montrer, à soutenir, ça pour moi, c'est bien parce que les jeunes en ont autant besoin que nous nous en avons eu besoin.

16. Conclusion

L. G. *Alors dites-nous pour conclure si vous avez pu vivre du cinéma ?*

[Lucienne Lanaz rit] Ah ça, c'est une question farce ! Non, pas moi. Pas moi. Décidément, je n'ai jamais... j'ai perdu de l'argent avec le cinéma. J'allais travailler comme employée de commerce ou comme prof de gym, parce que j'ai fait beaucoup de remplacements aussi comme prof de gym plus tard.

L. G. *Il y a eu (le Festival de) Nyon, on en a juste dit quelques mots tout à l'heure, mais expliquez-nous rapidement...*

Oui. Mon deuxième compagnon de vie, c'est Willy Schild. D'ailleurs, je précise tout de suite que nous deux, nous n'avons pas des arrières argentés donc on n'est pas soutenus par un héritage ou quelque chose, on est les deux, des vrais travailleurs, comme on dit. J'ai trouvé Willy, un compagnon fantastique qui respecte tout ce que je fais, qui ne se mêle pas trop de mes affaires, moi, pas des siennes, on vit chacun une vie indépendante mais on s'adore, et on... mange ensemble, on est heureux. J'ai dû faire des concessions pendant 25 ans, c'est-à-dire que je suis allée habiter à Nyon avec une valise, deux valises, trois valises – ça augmentait avec les années – dans son appartement de trois pièces, et on venait tous les week-ends à la maison, ici. Tous les week-ends, allers-retours, Nyon... On partait de là-bas, on arrivait ici à minuit, une heure du matin... on repartait le dimanche soir pour rentrer en s'engueulant ferme parce que ni l'un ni l'autre n'avait envie de quitter ce paradis, c'était un peu la catastrophe. Mais dans tout ça, ça m'a permis d'aller travailler à Genève. Alors, à Genève, je gagnais bien ma croûte en tant qu'employée de commerce.

L. G. *Alors ça, c'était au CICR à Genève...*

Oui. D'abord, en tant que « Adia intérim », machin, « Job », truc... Puis après, fixe. Pas fixe avec un contrat fixe, mais comme temporaire au CICR, oui. Pendant douze ans.

L. G. *Mais, par contre, à Nyon, vous avez travaillé au Festival.*

Ah oui. Alors à Nyon, avant d'aller chez Willy, j'allais au Festival et je travaillais pour Moritz de Hadeln et sa femme (Erika). J'étais au bureau, je faisais tout. Aussi pendant huit à dix ans, j'étais la bonne à tout faire et j'ai fait tous les secteurs : l'hospitalité, le bureau, les films, sauf...

L. G. *Ce qui vous permettez aussi de rencontrer des gens ?*

Ah oui ! Oui, ça, c'était génial ! D'ailleurs j'ai toujours de bons rapports avec ce couple qui, lui, a été donc entre temps directeur au Festival de Berlin, il a été à Venise, il a fait beaucoup de choses. Maintenant, il est à la retraite. Alors il est conseiller pour plein de choses. Et puis ce sont des gens qui ont toujours soutenu mes films, qui les ont aussi montrés. J'ai eu moins de chance avec Monsieur Jean Perret, qui est venu après (dès 1995 à la tête du Festival de Nyon), avec lequel nous avons eu des différents très graves.

L. G. *Est-ce que Jura-Films a produit d'autres réalisateurs que Lucienne Lanaz ?*

Oui et non. J'ai essayé de produire un film d'une amie russe qui est peintre, qui habite à Aarau. Malheureusement, c'est un de ces films qui est dans le tiroir, je n'ai pas pu l'aider à réaliser, ça n'a pas joué, je n'ai pas trouvé les moyens. Et puis il y a une coproduction que j'ai faite, par la force des choses, c'est qu'il y avait des amis qui voulaient faire un film expérimental qui m'intéressait beaucoup sur Ronchamp et El-Ateuf en Algérie. Pierre Eggimann et Sabine Oppliger, qui sont deux artistes émérites et des amis très proches de moi, ont finalement réussi à faire un film où je suis simplement citée comme coproducteur parce que j'avais trouvé les moyens du début, et après, le projet a changé et tellement changé que j'ai dit : « Non, moi, je ne peux plus faire ce film en tant que réalisatrice. » Ils ont trouvé une jeune vidéaste, magnifique (Garance Finger). Le film vient d'être terminé (*Ronchamp, le bruit des formes*). Il n'est pas encore sorti. Avec le caméraman, Patrick Bürge, que je leur ai passé. C'est absolument magnifique, ce petit film. La musique de Pierre est super.

L. G. *Et donc le nom de Jura-Films est resté ?*

Est resté comme coproducteur et je suis coproductrice de ce film. Là, je suis contente parce que le résultat est vraiment très probant. Je suis vraiment très contente de ce film, oui.

L. G. *Est-ce que vous avez encore des projets ?*

Oui, une coproduction avec mon autre caméraman, Hans-Toni Aschwanden, sur le train de la Jungfrau, c'est en travail. Et j'ai un autre film en travail : je tourne dimanche 6 (juin 2011), un autre film sur les Petites Familles. Ce sont des familles d'accueil qui fêtent leurs 100 ans cette année, comme la Jungfraubahn fête ses 100 ans l'année prochaine. Là, j'ai effectivement du travail sur la planche. J'ai un financement qui ne s'annonce pas trop mal. Pas trop mal, parce que c'est un sujet social et tout le monde est intéressé. Mais je fais aussi ce film parce que je traîne ça dans mon tiroir depuis longtemps, l'idée, et elle ne s'est jamais vraiment concrétisée jusqu'à ce que quelqu'un qui a été aux Petites Familles pendant 20 ans, qui a vécu en tant que pensionnaire là, m'a dit : « Mais tu sais, ils ont leurs 100 ans cette année... » C'est l'année passée qu'elle m'a dit ça. J'ai dit : « Ah, bon. Eh bien, c'est le moment de le faire. » Je collectionnais toujours les rapports annuels et je me disais : « C'est une maison qui est dans ton village, juste à côté. » L'autre est au Reussilles. J'ai dit : « Mais c'est chez moi donc je devrais faire un film là-dessus. » De plus, aux dernières Journées de Soleure, j'ai vu un film tourné à Saint-Gall, ou je ne sais pas où dans un canton catholique, sur des gens qui ont été dans un home catholique. Tout le film, c'est l'horreur. Les gens ne parlent que de tout ce qu'ils ont vécu de mal et d'horrible. C'est au moins le troisième film sur ces homes qui sont décriés, qui sont négatifs. Et moi, je dois dire que l'exemple des Petites Familles, c'est un exemple positif. Donc, je voudrais bien que ça se divulgue.

L. G. *C'est un petit peu ce qui s'était passé avec Angèle, ça avait donné Le Bonheur à 70 ans...*

Voilà. Oui. Je suis quelqu'un qui essaye de voir les choses positives de notre monde et non pas toujours ce qu'il y a de plus négatif.

L. G. *Merci beaucoup, Lucienne Lanaz.*

Mais je vous en prie. Tout le plaisir est pour moi.