

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 Freddy Landry

Neuchâtel, le 13 novembre 2010

Questions : Marthe Porret et Laurence Gogniat

- 1. Début de parcours à Neuchâtel, formation**
- 2. Ateliers de cinéma au Gymnase de Neuchâtel : les deux longs métrages en Super 8**
- 3. Les rencontres Cinema e Gioventu de Locarno**
- 4. Les Semaines d'études cinématographiques**
- 5. Les Journées de Soleure**
- 6. L'activité de chroniqueur cinéma dans divers journaux**
- 7. Création de Milos Films**
- 8. Passage à la société anonyme pour *Vive la mort*, de Francis Reusser**
- 9. Les enfants de la Nouvelle Vague**
- 10. Diverses productions de moyens et courts métrages ; les « années Bideau » à Berne**
- 11. Travail en commission à Berne**
- 12. Liens avec les collectifs de Zurich et d'Ecublens**
- 13. Henry Brandt et l'idée d'une souscription publique (*Voyage chez les vivants*)**
- 14. Bilan, et nouvel élan avec les films de Valentin Rotelli et Pierre-Adrian Irlé**
- 15. Les films de Frédéric Gonseth, et encore quelques leçons de cinéma**

1. Début de parcours à Neuchâtel, formation

L. G. *Nous voici samedi 13 novembre (2010) en vieille ville de Neuchâtel, chez vous Freddy Landry, dans un appartement que vous avez eu il y a 35 ans grâce au cinéma.*

Grâce au cinéma, oui. On a tourné plusieurs de nos films à Neuchâtel en demandant à ce moment-là l'aide de la Ville, en particulier de nous fournir du personnel pour l'électricité, de nous fournir des locaux, etc. De local en local, d'un bureau de production, nous sommes arrivés ici, et c'est resté, après, un appartement qui a permis à nos filles de faire leurs études et que j'occupe maintenant en adorant ce coin de la ville parce qu'on est dans un village : le village de la vieille ville.

L. G. *Exactement ! Alors Freddy Landry, est-ce que vous pouvez nous rappeler où et quand vous êtes né pour qu'on situe...*

1930, ce qui fait donc 80 ans aujourd'hui [Freddy Landry rit]. Aux Verrières, donc je suis jurassien du Haut, devenu depuis lors attaché au Bas parce que le lac, c'est quand même mieux que les sapins ! Enfin, je commence à dire des bêtises pour les Neuchâtelois [il rit]. Ayant quitté la maison à partir de 16 ans pour faire les études à Neuchâtel, enfin, en étant constamment entre la maison familiale et les chambres d'étudiants, puis les appartements de jeunes mariés, etc., si bien que j'ai vécu dans une quinzaine d'appartements à moins d'un kilomètre de la place Pury dans ces 65 ans.

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

Un « bachot » scientifique, ensuite une Licence universitaire que j'aurais volontiers faite en Lettres, mais il aurait fallu pour ça faire un examen probatoire de latin, je veux dire apprendre 3'000 mots en latin. J'ai trouvé ça tellement ridicule que j'ai procédé par élimination : il est resté les mathématiques.

L. G. *D'accord. Après ça, vous avez enseigné au Gymnase cantonal de Neuchâtel ?*

Oh, j'ai enseigné un peu partout. J'ai commencé à l'école secondaire puis à l'Ecole de commerce puis après au Gymnase et je crois que ma première leçon, ça a été pour remplacer mon professeur dont j'étais l'assistant à l'Université, donc j'ai enseigné au moins deux heures de cours à l'Université [Freddy Landry rit].

L. G. *Mais professeur de math et puis...*

Professeur de math !

L. G. *...par la suite, vous allez enseigner dans une option cinéma au Gymnase cantonal ?*

Ah, par la suite, on a eu la volonté de faire partager notre amour du cinéma, d'être de ces gens qui transportent le cinéma de l'écran vers les jeunes générations : création de ciné-clubs, etc.

L. G. *« Votre amour », vous parlez de qui ? Vous et d'autres enseignants ?*

D'autres enseignants. On a commencé de créer le Ciné-club universitaire dans les années 1950, au moment où, avec Freddy Buache, le ciné-club s'installait à Genève : Alain Tanner, Claude Goretta... tiens ! Ce n'est pas un hasard si on retrouve des gens comme moi ou d'autres, les Dubois¹ de La Chaux-de-Fonds, etc.

M. P. *C'est le même ciné-club...*

Ce sont les ciné-clubs de Suisse romande. Et puis la participation à la Fédération suisse des ciné-clubs, où on a dû se battre pour faire acheter un film de Chris Marker, vous savez le film de Chris Marker qui montre trois points de vue sur la réalité soviétique (*Lettre de Sibérie*) ? Je ne sais plus comment... le nom m'échappe maintenant. Mais nos camarades de Suisse alémanique ne voulaient quand même pas un film qui risquait de célébrer certaines vertus du régime soviétique [Freddy Landry rit].

2. Ateliers de cinéma au Gymnase de Neuchâtel : les deux longs métrages en Super 8

M. P. *Mais donc cette option cinéma, si mes informations sont exactes, commence en 1964. Elle consiste en quoi ?*

En 1954 ?

M. P. *En 1964 !*

En 1964 ! Ah oui, c'est simplement qu'on a formé un ciné-club avec toutes les écoles de Neuchâtel, si bien qu'on montrait des films à parfois 1'000 personnes. C'était la période la plus brillante pour les ciné-clubs. On avait un triple programme : Cinéma courant, le cinéma commercial d'auteurs ; on avait un programme d'Histoire du cinéma, qui était fait par Blaise Duport² ; et puis un programme de Recherche et découvertes qui était déjà ma préoccupation. On était tellement fâchés [Freddy Landry rit] que les gens s'inscrivent à raison de 600 pour le programme des grands classiques, et 150 pour l'Essai et découvertes, qu'on a décidé, une année, de permuter : on a fait les programmes et on a permuté pour voir ce qui se passait. Eh bien il s'est passé que le programme des grands films n'a pas eu les 600 habituels mais 350, et l'Essai et Découvertes, qui était à 100, est monté à 200. Donc les gens étaient déjà attirés par une certaine étiquette : le coup du blockbuster, ça fonctionnait déjà à ce moment-là. Alors il est venu le moment où on a eu envie... parce qu'est venue l'écriture pour certains journaux, la fréquentation de Locarno, etc. On a eu envie de se dire : « Il faut faire un peu plus dans les

¹ Les Dubois étaient deux frères. L'un était médecin et fut Conseiller national neuchâtelois pendant une session au moins (très à gauche). L'autre était l'animateur et probable fondateur de la Guilde du film de La Chaux-de-Fonds dès les années d'après-guerre, avant 1950. (mail de Freddy Landry, 26.05.2011)

² Blaise Duport a été l'un des élèves de Freddy Landry à l'Ecole de Commerce. Présent au Festival de Locarno dans le début des années 1960, il a pris part aux rencontres Cinéma et Jeunesse et contribué largement à la rédaction de numéros consacrés au cinéma par la Revue Cenobio, numéros spéciaux lors du festival. Il fut enseignant puis Conseiller communal socialiste à Neuchâtel. Cinéphile engagé dans les activités culturelles du canton, il est le fondateur du Ciné-club de Peseux au début des années 1960 et le responsable du programme Histoire du cinéma pour les ciné-clubs réunis de Neuchâtel entre 1965 et 1975. (mail de Freddy Landry, 26.05.2011)

écoles ! » On était dans une période euphorique où le Département (de l'Instruction publique) avait beaucoup d'argent, les directeurs d'écoles des moyens. On a pu introduire un double cours de cinéma au Gymnase de Neuchâtel qui était : l'un, voir des films, dans la ligne du Essai et découvertes ; l'autre, faire des films. C'est à ça que s'est résumée cette activité qui a duré quand même une quinzaine d'années. Plus l'activité en ciné-club, qui a duré jusqu'à la fin de mon départ du Gymnase, de l'enseignement.

M. P. *C'était donc un atelier de réalisation, sur quel format ?*

Oh, on a même fait du 35. Non ! On a même fait du 16 mm ! Beaucoup de super 8, et du 16 mm dans certains cas. On avait aussi des moyens, en plus... ah oui ! En plus, notre association de ciné-clubs était bénéficiaire. Les billets coutaient deux francs, je crois, en 1961 ou 1962, mais quand vous avez 1'500 personnes qui paient pratiquement deux francs, ça faisait une jolie recette. Donc on a cumulé et on a fait des fonds de réserve, et le fonds de réserve du Gymnase a permis de financer un certain nombre de films de gymnasiens en... eh bien, je crois qu'on a même acheté une caméra 16 mm !

M. P. *Donc vous étiez capables de produire des films rapidement dans le cadre du Gymnase ?*

Exactement!

L. G. *Et parmi vos élèves, il y a quelques noms...*

Oh, alors parmi les anciens élèves... on va les reprendre dans l'ordre : Laurent Uhler a fait ses premiers films au Gymnase dans ce cadre là ; Michel Rodde aussi ; un dénommé Frédéric Maire qui, je crois, a une certaine réputation à l'heure actuelle en Suisse romande, a fait ses premiers longs métrages dans ce cadre aussi, puisqu'on a fait en 1980 deux films de long métrage super 8 : un film de Robert Bouvier, *Porporino*, puis un film de Frédéric Maire, *Ferme à vendre*, qu'on a naturalisé « professionnel » parce que Milos Films, à ce moment-là, était devenu coproducteur, ce qui nous avait permis de le présenter pour les primes. Et ils ont eu des primes ! J'avais aussi présenté un film de Jean Frey (*50-75 ou propos d'un directeur*) de La Chaux-de-Fonds, sur le directeur (du Gymnase) de La Chaux-de-Fonds, mais qui était un film d'école, alors il n'a pas eu de prime parce que c'était un film d'école, donc ça nous a permis de naturaliser...

L. G. *Jean Frey, il tenait le ciné-club à La Chaux-de-Fonds ?*

Jean Frey, c'était un des responsables du ciné-club de La Chaux-de-Fonds. Disons, cette période des deux longs métrages en super 8, c'est une de ces belles périodes que j'aime beaucoup, dans mon souvenir, parce que ça a été du culot de faire des longs métrages en super 8, (*Porporino*) d'après un roman de Dominique Fernandez³, ne pas en avoir les droits... Robert Bouvier les avait obtenus par l'intermédiaire de son oncle du côté de l'écrivain... mais là-dessus, on avait dans la bande sonore du Tino Rossi, etc. Je ne vous dis pas comment le problème s'est réglé du point de vue des droits musicaux ! C'était devenu une coproduction avec la TV romande.

M. P. *Comment le film a été exploité après ?*

³ *Porporino ou les Mystères de Naples* (1974)

Oh ! Il est inexploitable !

M. P. *Il était inexploitable ?*

Il était inexploitable ! Il a été montré une fois, à 1h du matin à la TSR. On l'a montré dans une journée du cinéma neuchâtelois. Robert Bouvier s'est promené un peu partout avec son film, ce qui lui a d'ailleurs facilité la suite de sa carrière de cinéaste, pas de celle d'homme de théâtre. Il avait obtenu une bourse de Landis & Gyr de 25'000 francs grâce à l'enthousiasme d'un autre Bouvier qui était Nicolas⁴. Ils avaient vu le film ensemble à Berne pendant qu'on regardait les films pour les primes, et il avait dit : « Mais enfin, ce garçon est bourré de talent ! Je vais proposer... », enfin, c'est comme ça que les gens on pu aussi à ce moment-là commencer de faire du cinéma. Mais j'ai gardé un faible pour cette période des deux longs métrages en super 8.

M. P. *Je n'ai pas compris pourquoi le choix du super 8 ?*

Parce qu'il n'y avait pas moyen de faire autre... Ah oui, non, *Porporino* ?

M. P. *Oui.*

Oui, *Porporino* : très jolie histoire ! Le professeur de français de Robert Bouvier me dit un jour : « J'ai un élève qui m'a présenté un film d'une heure et demi, il m'a montré des images et puis il parlait pendant le film, c'était lui, la bande sonore. Et je crois bien que c'est bien ! Est-ce que tu ne veux pas le regarder ? » J'ai regardé le film, avec la... [Freddy Landry rit] la bande sonore. C'était tout mal fichu, les images étaient mauvaises, le jeu était mauvais, etc., tout était mauvais. Mais il y avait quelque chose ! On a discuté avec le réalisateur et son assistant opérateur, qui s'appelait Frédéric Maire, en disant : « Maintenant, est-ce qu'on fait un film à partir du truc ? » « Ah... », qu'ils disent. Ils voulaient du son direct. Ils voulaient faire du son direct, puis on a dit : « Mais ça ne va pas ! » On s'est mis d'accord sur : « On garde, de ce que tu as fait ou de ce que vous avez fait, ce qui est bon. On regarde combien il y a de temps puis on tourne ce qu'il faut pour compléter. » On a travaillé tous les mercredi ou tous les 15 jours pendant une année et demi, puis ça a donné un film d'une heure qui méritait sa prime fédérale d'étude. C'est pour ça que j'ai un faible pour ce truc, parce que c'était une assez belle provocation à l'égard de tout ce qu'on faisait en Suisse, c'est-à-dire de ce qu'on ne faisait pas, c'est-à-dire des films selon le cœur, sans argent.

3. Les rencontres Cinema e Gioventu de Locarno

⁴ Robert Bouvier, pour son film *Porporino*, long métrage 8 mm, sur lequel Frédéric Maire avait fourni un immense travail, a obtenu une prime fédérale d'études de 5'000 francs. Le film était une coproduction Gymnase cantonal de Neuchâtel / Milos-films (F. Landry portant les deux casquettes). Nicolas Bouvier, membre du jury fédéral pour les primes, avait trouvé magnifique la démarche un peu folle de Robert Bouvier (aucun lien de famille). Il était membre du comité culturel de la Fondation de l'entreprise Landis & Gyr (machines ménagères). A ce titre, il avait obtenu une bourse de 35'000 (ou 25'000) francs pour Bouvier. Il est évident que si *Porporino* n'avait pas été présenté pour une prime fédérale d'étude, Nicolas Bouvier n'aurait jamais soutenu le film. (mail de Freddy Landry, 26.05.2011)

M. P. *On va peut-être avancer chronologiquement...*

Oui, parce que là j'ai fait un saut vers 1980 [Freddy Landry rit].

M. P. *...revenir un peu en arrière, revenir à vos premiers liens avec le Festival de Locarno. A quel moment avez-vous commencé à fréquenter ce festival ? Quels sont vos liens avec Locarno ?*

Eh bien les liens avec Locarno, ils ont à faire avec Freddy Buache, bien entendu, parce que tout ce qui se passait en Suisse romande dans le cinéma voyait à un certain moment Buache intervenir. Buache, il était un peu... Locarno, au début, ce n'était vraiment pas un festival qui était bien vu des autorités. Le directeur, Vinicio Beretta, était connu comme une des forces de gauche au Tessin, où il y avait aussi d'autres forces que la gauche... Il faisait un peu n'importe quoi, il faisait venir en particulier des films de l'Est assez... et puis Buache se sentait un peu seul peut-être. Par les liens qu'on a eus à travers les ciné-clubs, il m'a dit une année : « Tu devrais venir à Locarno ! » Et on est allé, ma femme et moi, à Locarno. Quand on a vu les choses qu'il se passait à Locarno, on est allé voir Cinema e Gioventu qui était organisé par la Commission fédérale pour l'UNESCO, quelque chose comme ça, avec le personnel enseignant d'un collège de jeunes filles catholique. On s'est glissé là pour faire un ou deux entretiens. Et petit à petit, on a pris le pouvoir ! [Freddy Landry rit]

M. P. *Donc ce n'est pas vous qui êtes à la base de ces rencontres Cinéma et Jeunesse ?*

Les rencontres Cinéma et Jeunesse, contrairement à ce que prétendent certains journalistes de Suisse romande qui les font naître en 1970, duraient depuis quelques années à Locarno dans un cadre très strict. Mais on a pris le pouvoir en faisant les programmes, en faisant venir des gens. Les programmes ! Quand même, la première année, on nous a interdit de montrer *Le Couteau dans l'eau*. Quand on a vu que les organisateurs interdisaient de montrer un Roman Polanski, *Le Couteau dans l'eau*, on s'est dit : « Non, on les met à la porte ces gens-là ! » On les a mis à la porte et on a fait les programmes qu'on voulait faire.

M. P. *Quand vous dites « on », il y avait vous et qui ?*

Oh, il y avait Delta Geiler⁵ qui était une des proches de la direction du festival, bien entendu Vinicio Beretta qui avait trouvé les gens qui, avec lui, pouvaient faire des choses un peu plus provocantes pour le Tessin. Mais comme on ne me connaissait pas, ce n'était pas dangereux, tandis qu'on connaissait Freddy Buache pour ses opinions qui étaient elles aussi un peu gauchisantes et anarchisantes. Et puis on a pris le pouvoir, c'est tout !

M. P. *Concrètement, il s'agissait de faire quoi ? D'organiser des projections pour des jeunes ?*

D'inviter des jeunes au Festival de Locarno, et très vite, d'extraire de ce groupe d'une cinquantaine de jeunes, un groupe d'une dizaine de personnes qui formèrent un jury de jeunes... devenu le jury officiel en 1968 parce qu'il y avait eu aussi des incidents à Locarno

⁵ Delta Geiler était une jeune Tessinoise qui travaillait pour le Festival, sous la direction de Vinicio Beretta. Il se pourrait que ce soit elle qui ait donné l'idée à Beretta de former un jury de jeunes dans le cadre du festival. Par la suite, Delta Geiler aurait travaillé à la Télévision tessinoise. (Freddy Landry, mail du 26.05.2011)

[Freddy Landry rit] bien entendu ! Ou 1969 ? Enfin, on a toujours une année de retard en Suisse sur les grands événements : je crois que c'est 1969 qui a été contesté⁶. C'est le jury des jeunes qui est devenu le jury principal, dans lequel il y avait Frédéric Gonseth, devenu cinéaste, est-ce que Ciccio – Renato Berta – était dans les jurés des années 1970 ? Je ne sais pas, mais il était en tout cas dans les jeunes du festival. Dans ces rencontres Cinéma et Jeunesse a passé une partie de ceux qui sont devenus « le cinéma suisse » de ces années-là. Nos conférenciers étaient Alain Tanner ou Michel Soutter, c'était Henry Brandt. Et puis Berta, c'est à Locarno qu'il a pris contact avec les milieux du cinéma, etc.

4. Les Semaines d'études cinématographiques

L. G. *A la même époque, vous avez été directeur des Semaines d'études cinématographiques ?*

Oui alors ça... On est toute une bande en Suisse... je citerais, en Suisse alémanique, Alex Bänninger, qui est devenu responsable de la Section du cinéma, Martin Schlappner, un grand critique de la *NZZ*, Martin Schaub qui était lui au *Tages Anzeiger*, Freddy Buache, plus ou moins lié mais de plus en plus proche de ces gens-là... En Suisse romande, « beaucoup d'Alain Tanner » qui voulaient quand même que le cinéma suisse soit mieux défendu qu'il ne l'était. Je rappelle qu'avant les années 1970, on ne pouvait pas apporter une aide fédérale au cinéma de fiction. La loi sur le cinéma ne permettait d'aider que la documentation (documentaire). Eh bien on a dit : « Il faut que ça change ! » Alors on s'est mis partout. Aux rencontres de Cinéma et Jeunesse à Locarno, il y a eu un de mes collègues, Furter⁷, professeur de français à Zurich et qui savait que je m'intéressais au cinéma, qui m'a dit : « Tu devrais venir voir ce que font les Zurichois ! » Ce que faisaient les Zurichois, c'était déjà des rencontres à Engelberg⁸. Mais je me suis aperçu qu'ils prenaient le cinéma pour prétexte à un discours de prof de littérature, alors que nous tenions plutôt à prendre le cinéma comme le prétexte de parler de cinéma et non pas... enfin, parler de cinéma !

M. P. *Mais ces rencontres, excusez-moi de vous interrompre, ces rencontres cinématographiques, elles s'adressaient aux gymnasiens de toute la Suisse ?*

⁶ Il s'agit bien de 1968. Voir R. Cosandey, F. Albera, G. C. Bertelli, J. Fumagalli, R. Rezzonico, D. Streiff, *Festival internazionale del film Locarno. Chronique et filmographie/Chronicle and Filmography, Vol. 1 : 40 ans/years*, Locarno, Festival International du Film, 1988, pp.193-194.

⁷ « Monsieur Furter, dont j'oublie le prénom, doit avoir passé son baccalauréat à Neuchâtel à la fin des années 1940, tout comme moi. Il fut enseignant à Zurich. C'est lui qui m'a fait entrer dans le staff des Semaines d'études cinématographiques dont je suis devenu (dès 1964 ?) directeur culturel pour cinq manifestations (Engelberg, deux fois Leysin, puis deux fois Brunnen) », raconte Landry (mail du 26.05.2011).

⁸ Mise sur pied par Alex Bänninger, alors jeune gymnasien zurichois, la première Semaine d'études cinématographiques se déroule à Engelberg en 1961. Le principe est le suivant : tous les gymnasiens de Suisse envoient chacun deux délégués. Encadrés par des professeurs, les gymnasiens débattent d'un thème à partir de projections de films. Voir M. Porret, « Diffuser le jeune cinéma romand partout ! », in A. Boillat, P. Brunner, B. Flückiger, *Kino CH/Cinéma CH, Rezeption, Asthetik, Geschichte/Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, p. 223.

De toute la Suisse.

M. P. *Et donc pendant une semaine, on regardait des films ?*

Pendant une semaine, oui, on regardait des films. J'ai eu la responsabilité du programme à Engelberg la deuxième année. J'ai été directeur culturel pour les deux années faites à Leysin, puis encore pour les deux années faites à Brunnen. Ça nous mène dans les années 1967-1968, c'est-à-dire les années où commençait une autre activité de cinéma qui était la production. Mais on a « noyauté » avec quelques-uns : Alain Tanner était un de ceux qui, avec moi et d'autres, ont « noyauté » toutes les organisations. Moi je suis devenu membre de la Commission fédérale comme représentant de l'Association suisse des producteurs de films.

M. P. *Ce qui est quand même assez incroyable !⁹*

Pff... [Freddy Landry rit] oui! D'autant plus que, comme j'y suis entré en 1970 ou 1971, l'aide à la production avait été acquise, ou était en train d'être mise sur pied. Mais c'était la seule façon d'avancer ! Il fallait être présent partout, alors on a été présent partout.

L. G. *A Soleure aussi ?*

A Soleure aussi. J'ai été, avec Alain Tanner, probablement l'un des premiers à appuyer les Journées de Soleure. Pendant dix ans, j'ai contribué à programmer les films à Soleure. Et le jour où on nous a dit qu'il fallait non pas programmer mais trier, autrement dit sélectionner, j'ai dit : « Moi, j'arrête ! » Je trouve que c'était très chouette d'avoir tous les films... on pouvait montrer tous les films. Alors le problème, c'était de les montrer dans les meilleures conditions. Enfin, je veux dire, si on montrait le long métrage, que nous sommes en train de faire¹⁰, à Soleure, où vous avez un plan fixe pendant une heure et demi [Freddy Landry rit], on l'aurait plutôt mis à 2h du matin qu'en prime time.

5. Les Journées de Soleure

M. P. *Comment ont commencé les liens avec Soleure ? Qui est-ce que vous connaissiez à Soleure ?*

Eh bien Stephan Portmann, qui était un des responsables de Soleure, était venu comme animateur aux Semaines d'études cinématographiques. Alors Stephan, qu'on avait fait venir, nous a fait venir à Soleure. Le premier Soleure, c'était...

L. G. *1965.*

En 1965, eh bien il y avait déjà eu les Rencontres de Leysin, deux fois. Et puis c'était des gens qui avaient non seulement envie de transmettre ce qu'ils avaient du cinéma, mais qui avaient aussi pour certain d'entre eux envie de faire du cinéma.

⁹ Car Freddy Landry n'était pas producteur professionnel.

¹⁰ Précisément cet entretien-ci, pour Cinémémoire.

M. P. *Mais de là à faire un festival, de mettre sur pied un festival, ça, c'est encore autre chose...*

Alors pourquoi les Soleurois on eu cette envie-là ? Parce qu'ils avaient envie de faire quelque chose qui ne se faisait pas en Suisse ! Ce que j'appelle l'occupation de toutes les cases possibles et imaginables. Ça veut dire qu'avec 20 ou 30 personnes, vous avez l'énergie du cinéma suisse des années 1960. Oh, peut-être 50, pour être gentil ! [Freddy Landry rit]

M. P. *Il y a une question que je me pose : il y a quand même la barrière de la langue. Est-ce que vous maîtrisiez le suisse allemand ? Comment ça se passait ?*

[Freddy Landry rit] Non ! On était dans des milieux d'intellos ou d'enseignants... tous les enseignants suisses allemands savent, à quelques exceptions près, correctement le français. Nous, on ne sait pas le schwiizertütsch. Wir können etwas mit Hochdeutsch sprechen aber... bon. Alors Berne, les Semaines d'études, etc., Berne en particulier dans les commissions, c'est relativement simple : nos amis suisses allemands parlaient en Hochdeutsch que nous comprenions, pour ma part disons à 75%, ce qui permettait de suivre une conversation. Mais ce n'était pas possible de parler schwiizertütsch avec les... on ne le savait pas. Alors : « Bitte Hochdeutsch ! », demandions-nous poliment, et ils nous répondaient en français [il rit]. Donc il n'y avait pas de... comment est-ce qu'on dit... la Sarine, comment est-ce qu'on dit ?

L. G. *Le Röstigraben ?*

Il n'y a pas la fameuse barrière de rösti !

M. P. *Ce n'était pas un problème ?*

Ce n'était pas un problème. Ça l'est devenu très vite après, en particulier au moment où la télévision en Suisse alémanique s'est mise à oublier le Hochdeutsch.

L. G. *Par contre, est-ce que Soleure était une manière de créer des liens entre la Suisse alémanique et la Suisse romande ?*

Absolument. Finalement, c'était quoi le cinéma suisse allemand dans les années 1950 ? C'était le Heimatfilm ! Où il y a de très belles choses ! Je crois quand même que *Ueli le valet de ferme*, c'est un des plus grands films suisses jamais fait. On n'a jamais craché dessus d'ailleurs. Mais on avait envie de faire du cinéma autre que le cinéma de documentation (documentaire) de la Condor Film. On avait envie, en Suisse romande, de faire de la fiction. La fiction a commencé en Suisse romande beaucoup plus tôt... la fiction du Nouveau Cinéma, enfin du « nouveau cinéma » : ça fait quoi ? 60 ans maintenant ! Les Suisses allemands ont tout de suite fait des bons documents : Alexander J. Seiler, *Les Italiens*, Fredi M. Murer...

L. G. Ces films, vous pouviez les voir en Suisse romande, ou à Soleure ?

Justement, relativement peu. Je pense qu'on devait pouvoir... moi, je me souviens avoir montré *Siamo italiani* quand je présidais le syndicat des enseignants neuchâtelois. L'après-midi, on leur avait montré... enfin bon, on avait envie de montrer ce que faisaient les Suisses allemands, et je crois vraiment que l'envie de faire des choses ensemble est venue à travers Soleure... non, dans l'ordre chronologique, à travers les ciné-clubs, parce que c'est là que j'ai

fait connaissance de Monsieur Vital Epelbaum, qui est un des grands directeurs de salles de Suisse – il a l'exclusivité à Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Bière –, il était membre du comité des ciné-clubs. Et puis c'était quand même des Suisses ! Je veux dire, il se passait des choses en Suisse, il fallait bien qu'on montre ce que faisaient les autres. Alors les Romands ont toujours été, depuis les années 1960, en avance avec la fiction. Mais aujourd'hui... Maintenant est-ce qu'il y a encore un fossé ? Oui, le problème de la télévision a recréé un fossé. C'est le problème, quand on écoute la télévision en schwiizertütsch, c'est une langue ultra étrangère. Moi j'écoute *Arena* de temps en temps, je comprends le 25% ! Tandis que quand c'était le « bitte Hochdeutsch », on était à une meilleure proportion [Freddy Landry rit].

6. L'activité de chroniqueur cinéma dans divers journaux

M. P. *Est-ce qu'on revient peut-être à votre activité de critique avant d'en venir à votre activité de producteur ? Puisque, quelque part, il y a quand même un lien entre votre activité de critique puis après le fait que vous avez fondé Milos Films en 1966.*

Mais c'est la même chose, tout ça. Il y a une arrivée... disons, vers le cinéma, il y a une arrivée personnelle : Micheline, ma première femme, n'avait pas les mêmes goûts culturels que moi. Elle était plutôt penchée vers le théâtre, vers l'architecture, vers les arts. Moi, la littérature, ça m'avait aussi... enfin bon, on s'est aperçu à un certain moment qu'on aimait bien voir des produits culturels ensemble, mais pas les mêmes. On a réfléchi, qu'est-ce qu'on peut faire ? Qu'est-ce qui est la combinaison de tous les arts ? C'est le cinéma ! Alors on a choisi le cinéma, parce qu'on a tout dans le cinéma. Alors à un moment, on a eu envie d'en parler. Mon voisin de palier était le secrétaire du parti radical neuchâtelois. Je lui ai dit : « Ecoute, on introduit une chronique cinéma dans ton journal ! » Il m'a dit : « D'accord, sous quel nom ? » [Freddy Landry rit]. Ça s'appelait [il épelle] « P. A. Rade, Pierre Alain Rade », mais si vous enlevez les points, ça donne « parade ». Alors parade... ça veut dire quoi, parade ? Vous ajoutez « -dical », on n'était pas radical ! [Il rit]

M. P. *C'était quel journal, je n'ai pas compris ?*

C'était *Le National*, le journal du parti radical neuchâtelois dans lequel les premiers à avoir écrit étaient « votre serviteur », Blaise Duport, socialiste notoire, Jean Pierre Ghelfi, ancien vice-président du parti socialiste suisse et compagnie, plus Gérard Schaeffer¹¹... Et de fil en aiguille, Freddy Buache nous dit : « Venez à Locarno ! » Bon, « venez à Locarno »... On fait comment pour aller à Locarno ? « Ben, trouve-toi un journal ! » On est allé faire toc-toc-toc à *L'Express*, Monsieur René Braichet, un éminent homme de droite mais d'une ouverture d'esprit comme on n'en fait plus souvent maintenant, nous a engagés comme correspondants pour son journal à Locarno. Les piges qu'on a gagnées de *L'Express* – non, c'était *La Feuille d'avis* à ce moment-là – nous ont permis d'aller au Festival. Après, on a pris le plaisir d'écrire et on a fait des offres. Je crois qu'on a écrit dans tous les journaux de Suisse ! Il y a eu *La presse syndicale* parce qu'un de mes élèves s'appelait Ghelfi et son père était un des secrétaires de la FTMH. Il avait expliqué à son papa qu'il fallait quand même qu'il y ait un peu de culture dans ses journaux syndicaux, et le papa a dit : « Ouais, on pourrait, t'as pas une idée ? » Et puis : « Ah, j'ai mon prof qui s'intéresse à... », et puis bon...

¹¹ Gérard Schaeffer, ami très proche de Freddy Landry, professeur de français au Gymnase de Neuchâtel jusqu'à son décès en 1979. (mail de Freddy Landry, 26.05.2011)

M. P. *Parce qu'effectivement, vous écrivez dans La Lutte syndicale depuis 1959 ?*

Il y a eu *La lutte syndicale* qui était l'organe... depuis 1960, ou enfin, je ne sais plus. Il y a eu *L'apprenti*, il y a eu... *La Lutte syndicale* est devenue *L'Événement syndical*, mais ça nous a mené en même temps... Je travaillais pour la *Gazette de Lausanne* en faisant des chroniques TV... *Coopération, Construire*, on les a tous faits !

M. P. *Vous avez même écrit pour deux revues parisiennes ?*

C'était la revue du PC, du parti communiste français. Ce n'était pas Georges Sadoul mais Albert Cervoni¹², c'était un bon critique français, qui est d'ailleurs mort de la fièvre aphteuse... [Freddy Landry rit]. Il y a eu une collaboration dont le titre était : « Jean-Luc Godard, cinéaste vaudois ». Ce qui était assez nouveau pour les Parisiens parce qu'ils le prenaient pour un cinéaste français. Et puis bon, c'était quand même assez joli de parler du cinéaste vaudois dans le pays de Ramuz... et puis Godard n'a jamais renié sa nationalité suisse, sauf dans *L'Hebdo* de la semaine passée¹³. Mais il a dit : « Je suis cinéaste demi-suisse ! » [Il rit]

L. G. *Dans les colonnes de L'Impartial, vous nous avez dit tout à l'heure (hors-caméra) que le rédacteur en chef Gil Baillod vous laissait libres de beaucoup de choses ?*

Dans ces années-là, il y avait peu de critiques de cinéma, donc...

L. G. *Dans L'Impartial au tournant des années 1970, la critique de cinéma prend vraiment une grande place.*

Une page complète par semaine !

L. G. *Et beaucoup de cinéma suisse.*

On a eu d'ailleurs dans *L'Express* une page de cinéma, dans la *Feuille d'avis de Neuchâtel*, on avait une page de cinéma. Dans *L'Express*, un des plus intéressants collaborateurs signait Raymond ZAMOT, qui ne faisait que masquer celui qui est devenu Raymond Vouillamoz, ancienne grande personnalité de la Télévision suisse romande, que j'ai eu comme élève en mathématique à l'École de Commerce. Tout ça, ce sont des circuits extrêmement courts, en définitive. Oui alors, avec Gil Baillod, qui était un contemporain ou presque, il a dit : « Tu fais ce que tu veux ! »

L. G. *Est-ce que vous avez voulu développer quelque chose dans ces lignes ?*

Mais... j'avais un poste à plein temps, ou des occupations à plein temps, ma femme travaillait à mi-temps. On gagnait relativement bien notre vie en additionnant un salaire et

¹² Albert Cervoni fut collaborateur de la revue *Cinéma* dès 1955. Il écrivait aussi dans la presse communiste française. Landry l'a connu à Locarno. (mail de Freddy Landry, 26.05.2011)

¹³ « J'ai été en prison à Zurich, comme Roman Polanski – Rencontre avec Jean-Luc Godard », *L'Hebdo* n°45 du 11 novembre 2010. L'interview a été faite par Matthias Lerf, publiée dans la *Sonntagszeitung* du 7.11.2010 et reprise en français pour *L'Hebdo*.

demis. Bon, il y a trois enfants à partir des années 1960, mais enfin, ça n'allait encore pas trop mal. Puis est venue l'envie de faire du cinéma. Alors...

L. G. *Mais j'entends, est-ce qu'à travers vos articles vous vouliez avoir un certain impact sur votre lectorat, ou profiter d'être visible ?*

Non, c'était... ah, non. Enfin, je ne devrais pas dire ça comme ça, mais c'était le plaisir d'écrire. Le plaisir d'écrire pour transmettre le plaisir qu'on avait eu de découvrir. C'était l'espoir que parmi les lecteurs, on en ait quelques-uns qui comprennent ce qu'on défendait. Mais on défendait la même chose avec le ciné-club, etc., enfin, c'est une espèce de... Et puis il y a eu l'envie à un certain moment... on pouvait mettre de côté les piges dans l'idée de faire du cinéma.

M. P. *C'est-à-dire vous-même de passer à la réalisation ?*

De passer à la réalisation, clairement. Et on a découvert à Locarno qu'il y avait des jeunes qui faisaient des courts métrages très chouettes. Jacques Sandoz faisait des courts métrages chouettes, Francis Reusser faisait des courts métrages intéressants, Yves Yersin « faisait des Panier à viande » avec des textes de celui qui vient de mourir il y a quelques temps¹⁴, enfin bon, ils avaient du talent, ces gars ! On s'est dit : « Ce serait peut-être mieux de favoriser le talent de jeunes cinéastes que de faire du cinéma », alors qu'on ne savait pas si on aurait du talent, ou si... finalement, à chaque fois que je pensais à un film, c'était diabolique, c'était déjà vu dans tel ou tel film : « Ah oui, tiens ! Ce plan-là, oui, mais Howard Hawks a fait déjà ça. Faisons autre chose. » Et puis on leur a proposé à un moment de faire autre chose. C'est devenu *Quatre d'entre elles*.

7. Création de Milos Films

M. P. *Quatre d'entre elles, ça marque aussi la création de Milos Films, ça va de paire ?*

Oui, Milos Films, en tant que coopérative. Il faut dire qu'on s'approchait des années 1968, il fallait faire d'autres structures, des coopératives de réalisateurs, producteurs... On continue d'ailleurs de faire des coopératives mais un peu mieux qu'avant. Par quel bout est-on venu à discuter avec quatre réalisateurs ? Claude Champion, Yves Yersin, Francis Reusser, Jacques Sandoz, et puis un gars de la TV...

M. P. *...Christian Liardet.*

...Christian Liardet. Ils avaient envie de faire un film ensemble. Qui a donné l'idée « Tiens ! On prend la femme, non pas à cinq âges, mais à quatre » ? Je ne sais plus, toujours est-il que l'idée est venue : « Plutôt que de faire quatre longs métrages sur des portraits de femmes, si on faisait un long métrage de quatre fois 20 minutes, ou de quatre fois 22-23 minutes ! » Liardet a disparu parce qu'il n'était pas entré dans le jeu. Claude Champion a pu faire son court métrage avec un dénommé Jacques Pilet qui était aussi un de ses acteurs, Jacques Sandoz s'est débrouillé pour faire son court métrage par ses propres moyens, Yves Yersin a fait le sien par ses moyens, et puis Francis Reusser qui n'avait pas un rond s'est...

¹⁴ C'est Jacques Chessex qui écrit le commentaire du film *Le panier à viande* (1966) réalisé par Jacqueline Veuve et Yves Yersin.

nous sommes devenus producteurs du sketch de Yersin¹⁵. Et chacun devait apporter à la coopérative Milos... à la coopérative Quatre d'entre elles, qu'on avait appelée je crois déjà Milos Films, parce qu'on était tous à Locarno en 1964 quand Milos Forman a présenté son *As de pique* : « Hahoï, hahoï ! », qui était un film dans notre cœur, je veux dire, c'était un film fait apparemment avec des tout petits moyens – ce n'était pas du tout le cas mais enfin –, il semblait que ce type de cinéma était bien avec ce qu'on pouvait faire. Et alors la coopérative Milos Films a pris en charge la confection de la copie 35 mm, le gonflage.

M. P. *Au départ, c'était comme ça ?*

Non, au départ, chacun amène son court métrage. Une fois les courts métrages vus... Ah oui, non mais... bon, le seul qui n'a pas fait deux fois son film c'est Claude Champion. Il y a eu deux versions du film de Francis Reusser, c'est la deuxième qui reste ; il y a eu deux versions de celui de Jacques Sandoz, c'est la deuxième qui reste ; Yves Yersin nous a retardé pendant une année parce que le film de Yersin – c'est *Angèle*, qui est l'un des 50 meilleurs films, non, un des 20 meilleurs films suisses jamais faits – n'a pas marché au premier tournage parce que Madame...

M. P. *...Grammont ?*

...Grammont, dont on racontait l'histoire dans le film, était effectivement plongée dans le milieu d'un EMS. Quand ils faisaient des répétitions, c'était très bien, puis au moment où ils disaient : « Moteur on tourne ! », l'entourage devenait délicieux... et le film était foutu ! L'intérêt du film, c'est une dame qui tombe dans un milieu qui n'est pas le sien et qui entre en conflit avec un milieu de nature différente, c'est-à-dire qu'il montrait les vrais problèmes du troisième âge. On ne peut pas se trouver dans un EMS sans avoir une culture qui permet de s'y trouver en étant à l'aise. Alors qu'est-ce qu'il a fallu faire ? Eh bien il a fallu se dire : « Comment est-ce qu'on tourne, qu'est-ce qu'on fait ? » Il a fallu une année pour avoir l'idée de faire entrer une fausse vieille dame (une actrice), non plus Madame Grammont, on ne dit pas qui elle est, puis de la mettre au milieu de ces dames. C'est-à-dire d'avoir celle qui déclenchait les moments de vérité.

M. P. *Les mesquineries ?*

Les mesquineries non, mais la difficulté d'accepter l'autre. Bien sûr, c'est un peu mesquin quand les gens disent : « Ça c'est ma place, ça ! », mais c'est comme ça. Et le film est devenu ce qu'il est, c'est-à-dire vraiment un grand film.

M. P. *Mais vous, vous n'avez rien... enfin, vous êtes resté en dehors de tout ça, ou vous avez eu votre mot à dire ?*

On a eu le mot à dire qui était celui-ci : « T'as pas rempli ton contrat ! » Yves Yersin vient une année plus tard avec le film terminé... Ah oui ! On voulait des films de 26 minutes. Lui, il vient avec un film de 39 minutes ! On a failli... on l'a engueulé : « T'as trahi l'opération ! On a dit chacun amène 26 minutes, ça fait 26, 52, 104 minutes. » On a failli lui dire : « On refuse ton film, tu vas nous couper 13 minutes. » Puis on a quand même compris que c'était le meilleur dans le film et on a fini par le diffuser avec les 39 minutes. Pour ce film-là, on n'a rien gagné mais on n'a rien perdu. C'est-à-dire qu'on a récupéré les

¹⁵ Il s'agit en fait de Francis Reusser.

investissements qui étaient dans le film : prime fédérale d'étude, vente à la Télévision suisse romande, vente de trois sketches à la ZDF – Das kleine Fernsehspiel, vente à la Belgique, vente au Danemark, vente aux (chaînes) canadiennes qui ne nous ont jamais payé. Enfin bon, le film a rapporté 120'000 francs, ce qui était l'argent liquide mis dans le film.

M. P. *120'000 francs, qui ont été répartis entre les...*

Qui ont été répartis en fonction des apports.

M. P. *Chaque réalisateur a eu les...*

Chaque groupe de production. Parce que les réalisateurs étaient dans trois cas coproducteurs du sketch, dans le quatrième cas, j'étais producteur. Moi, j'ai du récupérer, je pense, en gros, la moitié parce qu'il y avait de l'argent avancé sur le tournage. Donc on s'est retrouvé à la fin de *Quatre d'entre elles* avec autant d'argent qu'avant.

M. P. *Vous dites « on », Milos Films ?*

Alors oui, bon, Milos Films... on tombe dans les histoires de coopératives. Les coopératives, ça marche tant qu'il y a assez d'argent pour faire ce qu'on doit faire. A un moment, il n'y a plus tellement d'argent. Puis à un moment, il n'y a plus d'argent, alors qu'est-ce qui se passe ? Chacun, qui était devenu son propre réalisateur/producteur, cherche à tirer ses marrons du jeu, cherche à survivre du cinéma. Ils n'ont pas touché un sou comme réalisateur, les gens de *Quatre d'entre elles*. Par contre, ils ont récupéré leur mise de producteur. Pour continuer, il faut être payé. Qu'est-ce qu'on paie en priorité ? Ou bien le réalisateur, ou on reste producteur. Donc les coopératives, elles fonctionnent tant qu'elles ont de l'argent pour les autres, puis le jour où il n'y a plus assez d'argent, les gens reprennent leur autonomie, ce qui est absolument naturel. Alors nous, on s'est retrouvé avec Micheline, avec Milos Films qui... où on était seul, je veux dire... – on pourra parler d'autres choses parce qu'on a quand même continué de travailler avec certains d'entre eux. Mais les gens voulaient... et il fallait qu'ils se mettent à vivre du cinéma. Pour nous, s'est posé le problème quand même à un certain moment grâce à Yves Yersin qui nous avait proposé, très sérieusement, de produire *Les petites fugues*. Produire *Les petites fugues* en 1970 ? Trois enfants qui s'approchaient de l'ado, changer complètement notre mode de vie, c'est-à-dire devenir producteurs professionnels ? On a dit : « Non, c'est trop risqué ! » Et puis je ne suis pas sûr qu'on aurait été de très bons producteurs professionnels d'ailleurs. J'entends, pour ne faire que ça, il aurait fallu vite faire un peu n'importe quoi pour s'en tirer.

8. Passage à la société anonyme pour *Vive la mort*, de Francis Reusser

M. P. *Concrètement, ça veut dire qu'après Quatre d'entre elles, Milos Films devient une société simple ?*

Mon parrain, qui s'occupait de mes petites affaires, m'a dit : « Mais t'es cinglé d'avoir gardé une société simple. Protège-toi ! Mais tu risques gros ! Suppose qu'un de tes films tourne mal, t'es responsable jusqu'au bout. Tu crées une SA, puis la SA limite ta responsabilité au montant des actions. » Alors on a créé une SA avec 20'000 francs, et on pouvait commencer de prendre un peu plus de risques, sachant qu'on ne mettait pas en cause, s'il y avait des pépins...

M. P. *Avant que ça ne devienne une SA, ça a passé du statut de collectif à société simple, puis après...*

Non, finalement, ce que j'ai appelé... oui, le collectif Milos Films était une société simple. Juridiquement, je ne sais plus très bien, c'était considéré comme une association. On a passé, pour des raisons purement de prudence, à la société anonyme pour ne pas se trouver tout à coup avec 200'000 francs de dettes sur un film qui ne marcherait pas. En plus, on ne s'est pas trouvé dans cette situation, ce n'est pas grave. Mais si on s'était lancé en étant producteur [Freddy Landry rit]... Il suffisait du film suivant qui est le film de Francis Reusser, *Vive la mort*, pour nous asseoir définitivement. Sur *Vive la mort*, on a investi, je pense, 100'000 francs de fonds propres, peut-être un peu moins, on avait trouvé de l'argent à côté. Mais si ce film fait zéro franc, zéro centime de recette... – ce qui n'est pas vrai d'ailleurs parce qu'il a fait 600 francs de recette : le ciné-club de l'Université Genève l'a programmé une fois dans l'espace de... je ne sais plus comment il s'appelait, dans un espace d'un grand mécène, le programmateur de ce film s'appelait d'ailleurs Raymond Vouillamoz, on retrouve les choses courtes. Avec Milos Films SA, on a traîné des dettes pendant des années, je crois que j'ai fini de payer des crédits de laboratoire dans les années 1980. Mais c'était à coup de 500 francs par mois...

M. P. *Pour le film de Francis Reusser ?*

Oui, c'est surtout le film de Francis Reusser qui nous a coûté cher. Pas de recette. En plus, moi, le film de Reusser, je le trouve pour le moins aussi intéressant que *Charles mort ou vif*, comme film. Il a, par exemple, le même opérateur : Renato Berta nous a fait l'image du Reusser, il a fait l'image en noir/blanc d'Alain Tanner. Il est allé montrer ce qu'il était capable de faire avec des images de *Vive la Mort*. Et puis en fait, c'est le même personnage principal : c'est un révolté de 1968... alors dans le film de Tanner, c'est un quinquagénaire révolté, et dans le film de Reusser, c'est le fils du quinquagénaire révolté qui tue le père. Comme les films ne sont pas sortis au milieu du mois de Mai 68, il y en a un qui a été accepté comme la vision juste, c'est le quinquagénaire qui se révolte, et l'autre qui a été considéré comme l'affreux petit canard, etc. Voyez, le dernier plan de ce film, c'est un des personnages qui reçoit des produits de la Migros, jusqu'à être enseveli, comme lapidé. Manque de pot, la Migros avait mis 40'000 francs¹⁶ dans le film. Ça ne les a pas encouragés à créer le Pour-cent culturel valable pour le cinéma dans les deux ou trois années qui suivent. Aujourd'hui encore, je reste honteux à l'égard de la rédactrice en chef du journal qui avait fait confiance à un de ces correspondants, qui avait demandé à Monsieur Max Arnold d'entrer dans le jeu¹⁷. Ça a été insupportable. On a rendu un fort mauvais service au cinéma suisse, en retardant de deux, trois ou quatre ans la prise de position de la Migros qui avait une grande tradition dans le

¹⁶ Précisément 50'000 francs. Voir M. Porret, « Pour un jeune cinéma romand », p. 135. Cette information est confirmée par Freddy Landry ci-dessous.

¹⁷ « Il se trouve que j'avais, comme journaliste, offert des textes au journal *Construire*, dont Mme Charlotte Hug était la rédactrice en chef. J'avais donc eu aussi l'occasion de lui parler de mon activité de producteur. C'est ainsi qu'elle nous avait conseillé sur les démarches à entreprendre, pour demander une aide à la Migros. Cette aide, nous l'avions obtenue, une somme importante : 50'000 francs, ce qui était beaucoup d'un seul coup de la part du secteur « privé ». Par la suite, nous avons présenté le film à Zurich, à Mme Charlotte Hug et à Max Arnold, un Romand qui est devenu grand patron de la Migros quelques années plus tard », raconte Freddy Landry (mail du 08.06.2011).

cinéma, parce que vous connaissez le rôle de Gottlieb Duttweiler pour le cinéma traditionnel des années... de l'ancien cinéma. Ma foi c'était... Reusser a fait le film sans que j'aie lu une ligne de scénario ! [Freddy Landry rit]

9. Les enfants de la Nouvelle Vague

M. P. *Justement, si on revient à l'historique de production de ce film, c'est quand même une aventure assez incroyable parce que là, vous êtes d'accord de vous lancer dans la production d'un long métrage...*

Oui, tout seul.

M. P. *...tout seul, et vous laissez Francis Reusser complètement libre ?*

Mais... ah oui, alors là on tombe sur un truc... quel est le défaut de notre génération ? Eh bien nous sommes les enfants de la Nouvelle Vague. C'est-à-dire notre modèle, autant notre modèle critique que de cinéphiles, que notre modèle de production... nous sommes les enfants de la Nouvelle Vague avec deux groupes différents, les jeunes Tchèques dont Milos Forman était le représentant – ce n'est pas du tout un hasard si c'est devenu « Milos » – puis l'autre groupe, c'était évidemment les *Cahiers du Cinéma* : François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, etc. J'ai compris très vite, mais je ne sais pas comment, que les gens que... je lisais la revue des *Cahiers* depuis 1952-1953. C'était une évidence que ces gens-là avaient envie de faire du cinéma. Je l'ai d'autant mieux compris qu'est venue notre propre envie de faire du cinéma. C'était une manière d'aborder le cinéma qui expliquait comment il fallait réussir le cinéma. Ils se servaient des réussites des autres pour expliquer le cinéma qu'ils allaient faire. C'était évident. On a découvert que les Tchèques pouvaient faire du cinéma. Bon, on a compris après comment ils le réussissaient : ils faisaient du cinéma dans des dictatures, donc il fallait convaincre les imbéciles qui prenaient des décisions de fonctionnaires. Alors « on » écrivait des scénarios douçâtres. Mais quand ils avaient le feu vert, ils pouvaient faire ce qu'ils voulaient dans les pays de l'Est. Quitte à se faire réengueuler après, mais on n'a jamais tellement entendu dire que les membres des commissions là-bas aient été... Alors d'un côté vous aviez les gens qui ne pouvaient pas tout écrire, mais quand c'était écrit suffisamment habilement, pouvaient tout faire. Et de l'autre côté, vous avez la situation française, où les gens pouvaient écrire ce qu'ils voulaient mais ne pouvaient pas faire le film quand même parce qu'ils ne trouvaient pas de fric. Alors le problème des uns, c'était, pouvant tourner s'ils avaient envie, de ne pas oser écrire, et des autres, de pouvoir tourner, mais ils ne trouvaient pas le fric. Donc les deux ont dû apprendre à ruser avec le système.

M. P. *Bon, dans le cas de la Nouvelle Vague, et dans le cas de Jean-Luc Godard, il y a quand même des producteurs qui se sont mouillés pour produire ces films.*

On pourrait peut-être quand même rappeler que le premier producteur de la Nouvelle Vague s'appelle Claude Chabrol, et qu'il a fait les premiers films, les courts métrages de certains de ses copains, avec l'argent de sa première femme. Alors que se soit sa première femme ou une coopérative, pour moi, ça revient au même, ce sont des fonds propres. Seulement il se trouve que dans cette équipe-là, les courts métrages ont réussi... Chabrol, avec *Le Beau Serge* et *Les Cousins* a fait des carrières correctes, ce qui a permis à François Truffaut de trouver les premiers fonds pour les Films du Carrosse, ou je ne sais plus quoi, qui

a donné *Les Quatre cents coups* qui a rapporté du fric, puis ça a permis à... j'oublie le nom du producteur de Jean-Luc Godard, c'est Pierre Braunberger ?

M. P. *Il y en a deux*¹⁸, mais je ne sais pas lequel...

Non ? Bon, j'ai un blanc, tant pis. Enfin, *A bout de souffle* a fait du fric, donc ils ont eu la chance d'avoir trois ou quatre jeunes cinéastes qui ont fait des succès. Alors une fois que le succès est fait, les choses deviennent... Alors, avec *Quatre d'entre elles*, moi j'étais un producteur heureux ! Pourquoi ? Parce que j'avais une mise – je ne sais plus si c'est 60 ou 80'000 francs – qui est revenue. Avec 60 ou 80'000 francs, on peut dire : « On continue. » Ah oui ! Je reprends le fil de tout à l'heure : on était des mauvais producteurs, parce qu'on croyait au film d'auteur. On croyait que, quand l'auteur était là, avec son aura et son talent, ça devait donner à chaque fois des films réussis. Ce qu'on ne savait pas, c'est que Godard n'était pas du tout un improvisateur, il faisait semblant d'improviser. Truffaut... bon. Seulement le modèle était un faux modèle. Il suffisait d'avoir du talent pour réussir ? Ce n'est pas vrai, il faut aussi du travail.

M. P. *Mais sur le moment, vous avez cru à ce modèle-là, vous avez laissé une liberté totale à Francis Reusser ?*

Il se trouvait que Francis Reusser avait fait plein de choses très chouettes dans son court métrage (de *Quatre d'entre elles*)... il tient bien le coup quand même, son *Patricia*... L'autre Patricia, il y a aussi Patricia Moraz qui est devenue cinéaste enfin, bon, toujours ce circuit court. Dans le générique de *Quatre d'entre elles*, il y a le tiers du jeune cinéma suisse romand de ces années-là. On a cru qu'il suffisait d'avoir un auteur qui avait des idées ! Mais ça ne suffit pas pour faire un film.

M. P. *Et ça expliquerait finalement l'échec commercial de Vive la mort ?*

En plus, ce n'était pas un vrai échec commercial. On était tellement convaincu qu'avec *Vive la mort*, on avait un film montrable [Freddy Landry rit] que le directeur de l'Universal pour la Suisse – l'Universal, la compagnie américaine – m'avait offert 25'000 francs de « à valoir » sur le film. Pff, on a trouvé qu'il se foutait de nous ! « 25'000 francs sur un film qui en a coûté 250'000 ? Non mais enfin, cher Monsieur, vous n'y pensez pas ! » On l'a remercié gentiment de son intérêt, et puis : « On va s'occuper du film tout seul ! » Le résultat, il est là. Une projection. Quand même dix ans plus tard une projection à 2h du matin à la Télévision [il rit]. Mais entre temps, les choses étaient en route, et puis on a fait des dettes. D'ailleurs, en 1970-1971, ou 1972, on avait trois ou quatre courts métrages en route en même temps. Plus un rond, il fallait commencer à manger les pieds de cochon tous les jours à table. Alors que manger les pieds de cochon à la fin du mois, ou les cœurs à la fin du mois, ça allait bien, Micheline était très bonne cuisinière. Mais si on était aux pieds de cochon sur tout le mois, ce n'était pas ce qu'on voulait faire non plus, on aurait pu devenir producteurs (professionnels), à ce moment-là.

M. P. *Bon, vous aviez quand même d'autres rentrées puisque vous étiez encore enseignant au Gymnase, que vous aviez une entreprise de fromages et de vin...*

¹⁸ Pierre Braunberger a produit quelques films de Jean-Luc Godard dès 1960, mais c'est Georges de Beauregard qui a produit *A bout de souffle*.

Il y avait des salaires. L'entreprise de fromages et de vin... [Freddy Landry rit], comme elle était en train de boiter, elle n'a jamais donné de gros salaires. J'étais à mi-temps partout. Non, on avait de quoi survivre correctement, mais plus de quoi mettre de l'argent dans le cinéma. Et puis là, il y avait à Berne une chose intéressante, c'est qu'ils accordaient des *Überbrückungskredit*, des « crédits pour franchir des ponts », au moment où on était désargenté. On a obtenu, après une année d'efforts et d'explications, un *Überbrückungskredit* de 25 à 30'000 francs qui nous a permis de terminer un film de Frédéric Gonseth, de terminer... je ne sais plus exactement lesquels, il faudrait que je reprenne dans cette revue-là¹⁹ les... On s'est remis sur pied et on a appris... ça c'est venu un peu plus tard, j'ai appris beaucoup de choses en étant à Berne. On avait demandé de l'argent pour un film de Marcel Schüpbach, *Claire au pays du silence*, on a fait une demande de 30'000 francs. Ça fonctionnait ainsi : bien entendu, on n'assistait pas aux séances où on parlait de nos films. Mais j'avais été convoqué par mes collègues devant le conseil qui décernait les primes, auquel j'appartenais, et ils m'ont fait une leçon. J'entends encore Claude Goretta m'expliquer que dans un budget de cinéma correctement construit, on mettait un poste « Divers et imprévus » équivalent à environ le 10 à 12% de l'ensemble du budget : « Par conséquent », m'a-t-il dit, « nous avons décidé de proposer à l'autorité fédérale de t'accorder une subvention de 30'000 + 5, pour que tu comprennes la leçon ! » [On rit]. Et j'ai compris la leçon. C'est-à-dire depuis lors, j'ai eu dans tous les budgets un « Divers et imprévus » qui était là, dans un coin, dans une cagnotte. Ils étaient concrètement là ! Et depuis lors, on a fait des films sans perdre d'argent. Non : sans faire de dettes !

10. Diverses productions de moyens et courts métrages ; les « années Bideau » à Berne

M. P. *Mais j'avais l'impression qu'après Vive la mort, vous vous êtes lancé plutôt dans la production de moyens et de courts métrages...*

Mais bien sûr !

M. P. *...plus dans des longs métrages.*

Mais bien sûr. Comment c'est venu ? Je prends le cas du film de Marcel Schüpbach par exemple : on est à Soleure. Tiens ! Toutes les choses se recourent. On voit un petit film qui s'appelle *Murmure*, que Schüpbach avait fait avec trois sous et une caméra 16 mm, et je crois même du son optique, non, du son magnétique, etc. Portrait de son grand père. Ouh ! [Freddy Landry fait mine d'être impressionné] Je dis à Schüpbach : « Vous avez quelqu'un pour diffuser votre film ? Ah ben je le prends en diffusion, et si on marche, si on gagne quelque chose, c'est 20% de commission. » Soleure n'était pas terminé que les gens de la ZDF – Das kleine Fernsehspiel, informaient qu'ils s'intéressaient au film pour leur antenne. Premier contrat : 25'000 francs, fffut ! ZDF, hein ! Le film de Schüpbach, pour lequel on n'avait rien fait, ça nous a obligé, parce que c'était ce qu'on convenait avec les gens, à réinvestir ce qu'eux avaient gagné dans un film, puisque nous avions gagné sur eux, dans un (nouveau) film. D'où un début de collaboration avec Schüpbach en autonomie. Puis on a eu d'autres trucs du même genre. Enfin, on s'est débrouillé je veux dire. On est devenu mendiants professionnels. Si on n'est pas devenu producteurs professionnels, on est devenu des mendiants professionnels, on savait très bien fabriquer des dossiers plausibles. Tiens ! *Quatre*

¹⁹ Il désigne la Revue Neuchâteloise n° 71 (été 1975), intitulée « Cinéma » et consacrée entièrement au 7^{ème} art dans le canton de Neuchâtel.

d'entre elles ! *Quatre d'entre elles* ne pouvait pas être aidé – on faisait un film de fiction avec *Quatre d'entre elles* – mais il ne pouvait pas être aidé puisque la Confédération n'aidait pas...

M. P. ...pas encore la fiction !

...pas encore la fiction. Alors on avait fait un beau dossier pour expliquer que dans *Quatre d'entre elles*, il y avait certes des gens qui allaient interpréter des personnages mais que c'était dans un esprit de documentation (documentaire). Résultat : 10'000 francs pour aider ce film qui était entre le document et la fiction. Le film, on a réussi à le faire dans les conditions que je vous ai rappelées tout à l'heure, mais on a eu 50'000 francs de prime fédérale quand le film était terminé, grâce essentiellement au film d'Yves Yersin. On avait... l'un dans l'autre... On a parlé tout à l'heure de *Porporino*, le film a été financé en bonne partie avec mes fonds du Gymnase. Mais les factures... – ah... oui bon, on l'a dit de toute façon, il y a prescription –, bien des factures ont été faites pour Milos Films, donc on a pu avoir une prime de 5'000 francs qui correspondait au coût du film y compris les repas payés par Madame Bouvier à son fils et à son opérateur. Seulement pour Robert Bouvier, ça a été le prix de Landis & Gyr. Pour ses autres films, il a pu arriver avec son propre argent. Je me rappelle bien, depuis lors, on n'a plus perdu un sou en faisant des films. On a perdu de l'argent en maintenant Milos Films SA en activité, parce qu'il y avait cinq écritures à faire, la société est devenue dormante et puis voilà. Toujours encore avec Berne, je suis très obsédé par Berne ces temps, parce que le fait de se souvenir de cette période-là va me conduire... et puis je me suis tenu jusqu'à maintenant, vous reconnaîtrez ! Ça ressemble tellement à ce qu'on vient de faire depuis trois ans, que je vois toutes ces choses du passé avec la nouvelle expérience qu'on fait maintenant²⁰. Tiens ! Je ne sais plus ce que je voulais dire. Ah oui, je voulais prendre l'exemple du film sur la grève Dubied²¹. C'est un long métrage de documentation (documentaire) sur cette grève qui s'est déroulée en Suisse en 1976 et qui a été la plus longue grève suisse depuis les grèves de 1917, à ce moment-là. Voilà : les gens de Dubied qui posent le truc. On avait fait un petit bout de film lors de la grève Bulova qui avait eu lieu au début de l'année, puis la grève Dubied, nom d'un chien ! 1'600 personnes qui, au Val-de-Travers, où on n'est Dieu sait pas dans une région où la Gauche est en force, avec les 1'600 radicaux, libéraux, socialistes certes, qui sont dans les fanfares, les clubs de football, et les employés de Dubied qui font grève. On tourne ! Il faut faire un film là-dessus ! Qu'est-ce qu'on fait ? On trouve une caméra, on trouve une équipe, puis la deuxième semaine de la grève, on tourne ! Puis pendant les quatre semaines où la grève dure, on tourne ! Et puis à la fin on se dit : « Tiens ! Combien ça a coûté tout ça ? » [Freddy Landry rit] Alors on s'adresse au Parti socialiste, section de Neuchâtel, qui avait 2'000 francs, on s'adresse à la Ville de Neuchâtel qui avait une aide de la... on s'adresse au canton qui nous a donné une petite aide...

M. P. *La FTMH aussi. Il me semble que vous vous êtes aussi adressé à la FTMH.*

Je crois aussi... vous connaissez peut-être mieux que moi le dossier pour avoir mis le nez dedans, enfin bon. Et puis on a essayé de demander, si je me souviens bien, une aide

²⁰ Freddy Landry fait référence au film *All that remains* (Pierre-Adrian Irlé et Valentin Rotelli) qu'il a lui-même coproduit.

²¹ *Eléments de grève*, réa. Frédéric Godet, documentaire. Compte-rendu chronologique et sans commentaire de la grève au sein de l'entreprise Bulova à Neuchâtel (une semaine en janvier 1976), puis chez Dubied à Couvet (quatre semaines en août et septembre 1976).

fédérale. Qu'est-ce qu'on nous a répondu à Berne ? « Mais on ne peut pas donner une aide à des films qui sont déjà faits ! »

M. P. *Parce que c'était les préceptes à l'époque ?*

Mais oui, normalement on aurait dû demander... on ne pouvait pas demander des subventions pour des films commencés. On avait essayé de leur dire : « Mais alors, on aurait dû donc attendre le préavis de grève pour vous demander de l'argent ? » [Freddy Landry rit]. Eh bien non, on ne pouvait pas. Je me suis fait refaire le même coup avec le long métrage (*All that remains*) qu'on termine. Le deuxième court métrage qu'on a fait nous a servi d'idée de base et quelques cinq-six minutes du court métrage sont venues dans le long métrage²². On a demandé de l'argent à Berne pour faire le long métrage, la réponse c'est : « Mais vous avez déjà commencé le film sans nous le demander, pffuiit, prenez la porte ! » Berne ! Pendant que j'y suis maintenant, de Berne, je vais en parler. Tout le système mis en place par Nicolas Bideau... qui a quand même eu un énorme mérite, c'est d'avoir fait parler du cinéma suisse : pendant les années où Bideau a été là, on a parlé du cinéma suisse. Je ne suis pas sûr que ça ait amené un spectateur de plus, mais on en a parlé, et quand on en parle, même si c'est pour avoir des gens qui se fâchent, c'est un secteur culturel qui prend sa place. Mais je ne suis pas sûr du tout que les démarches ou l'attitude de Bideau aient créé une véritable ouverture. Exemple : on avait commencé un film... quand le court métrage est arrivé, on s'est dit : « On pourrait faire un autre truc, trois courts films pour faire un long métrage. » Mais on nous a répondu : « Fuuit ! Fichez le camp, le film est commencé ! » On n'a pas pu avoir d'argent de Berne. Donc je prétends que dans une certaine mesure, les « années Bideau » auront aussi une composante non pas d'encouragement au cinéma, mais de découragement, consciente et compréhensible. Il y a trop de demandes à Berne, donc la première chose qu'il faut, c'est diminuer leur nombre. Hé, alors comment on fait pour diminuer ? On pose des exigences nouvelles, pas forcément plus élevées, je n'en sais rien, mais on pose des exigences nouvelles et puis ça, ça permet d'écrémer. Donc le trop, on le soulage puis il ne reste plus qu'un petit groupe et on peut refunctionaliser, après, en faisant une chose où ils ont eu raison, c'était quand même de donner un peu plus d'argent par film. Le demi-million, il arrive pour les films aujourd'hui, ou le million aussi. Nous distribuions, je crois, cinq millions de francs quand j'étais à Berne.

11. Travail en commission à Berne

M. P. *Justement, est-ce que vous seriez d'accord de nous décrire comment se déroulait une session de cette fameuse Commission fédérale du cinéma ? J'ai vu que c'était des sessions qui se déroulaient sur trois jours [Freddy Landry acquiesce], et que vous étiez le représentant de l'Association des producteurs...*

...de l'Association des producteurs, avec un autre collègue qui était Peter Christian Fueter, le fils d'un des grands patrons du cinéma suisse traditionnel d'avant les années 1960...

²² « Nous avons fait un moyen métrage intitulé *Big Sur*. C'est après la sortie en public de *Big Sur* que l'idée est venue de faire un long métrage. Berne n'a pas voulu comprendre la démarche et a fait du formalisme en refusant d'entrer en matière sur un film déjà commencé », raconte Freddy Landry, coproducteur du film. (mail du 26.05.2011)

M. P. *De la Condor.*

...le patron de la Condor, la Condor qui avait toujours été soutenue par la Migros. Vous voyez ? Avec nos produits de la Migros qui vont sur le sale personnage du film, ce n'était vraiment pas malin ce qu'on a fait ! On aurait pu envoyer des produits Coop plutôt ! [On rit, puis Freddy Landry parle en rigolant] On aurait peut-être pu demander un supplément à la Migros ! Alors, on est allé – je n'étais pas le seul, il y avait Yves Gasser en même temps que moi, il y avait le gars de Citel Films aussi²³ – on est allé chez les producteurs. On devient producteur, merde, quoi ! Et il fallait nommer des comités : on postule pour le comité. J'ai été nommé onzième. Onzième membre du comité, devant Monsieur Heinrich Fueter qui était le fondateur de l'Association. J'ai immédiatement démissionné en disant : « Je trouve que remplacer Monsieur Fueter, ce n'est pas normal vis-à-vis de ce qu'il a fait. » Alors je démissionne, puis il est revenu au comité, mais : « Vous me faites une fleur ! Prenez-moi comme observateur dans votre comité ! » [Freddy Landry rit]

M. P. *Alors vous étiez simplement observateur ?*

Au début, et puis après Heinrich Fueter a démissionné... Mais ça faisait partie de cette technique d'occupation du terrain. Alors occupation du terrain, relativement bien soutenue autour de nous, les jeunes entrent à la commission fédérale ; relativement bien soutenue parce que le patron de la section du cinéma s'appelait Alex Bänninger. Cet Alex Bänninger est un des cofondateurs, ou un des principaux fondateurs des Semaines d'études cinématographiques. Enfin bon, on retrouvait au pouvoir un peu partout, un certain nombre de gens qui ont été actifs dans les années 1960. Alors comment... ça veut dire qu'on a fait du « noyautage » !

M. P. *Comment se passaient ces sessions ?*

Ah ben d'abord, c'était trois jours, et c'était six fois par année. Donc il fallait trouver dans notre temps libre une vingtaine de jours. J'ai dû aménager mon horaire d'enseignant parce que sans ça, j'aurais manqué trop d'heures. Donc dans les classes où j'avais quatre heures, on m'en mettait cinq à l'horaire [Freddy Landry rit], pour que je puisse remplir mon boulot d'enseignant normalement. Mais pendant un mois, je n'étais pas là, par bloc. Ça se passait comment ? Eh bien au début on avait toutes les... (inaudible), on décidait des subventions culturelles, des subventions accordées aux longs, aux films de documentation (documentaires) et de fiction parce que c'était déjà là, et des primes d'étude. Puis c'est devenu très vite trop lourd. Alors ça a été scindé en deux groupes, il y a eu le groupe qui accordait des primes de qualité et puis le groupe qui accordait des subventions pour faire les films. Voilà, ça s'est passé comme ça, ça s'est passé harmonieusement...

M. P. *Vous voyiez passer des demandes de subvention de...*

On voyait tout passer.

M. P. *...de jeunes cinéastes ?*

Exactement.

²³ Yves Gasser est précisément producteur de Citel Films, avec Yves Peyrot.

M. P. *Que vous connaissiez aussi, forcément ? Ou pas forcément ?*

Ah, le problème, c'est qu'on était aussi demandeur, alors les règles étaient extrêmement simples et elles ont été respectées : jamais quelqu'un n'a participé à des discussions concernant ses propres films. Moi je suis venu une fois... j'ai raconté tout à l'heure l'histoire de la leçon qu'on m'a faite, ils ont fait une très belle leçon et puis elle m'a rendu un énorme service et elle rend service aux autres, parce que dans mes budgets actuels, dans les budgets que je fais faire, il ne faudrait pas qu'on me coupe « Divers et imprévus » ! Et puis, voyons est-ce que les gens que nous étions...

L. G. *Est-ce que Claude Goretta était...*

Il l'a été pendant quelques années. On a été pendant, je crois, quatre ans ensemble. Mais est-ce qu'on a été avantagé en étant membre des commissions ? Je ne suis pas sûr. Je dirais deux exemples. J'ai donné l'exemple de la leçon (« Divers et imprévus »), mais un autre exemple. On présente pour les primes *Au bord du lac*, de Michel Rodde, en novembre 1980, deux mois après la mort de ma femme. On a eu ce jour-là 30'000 francs de prime. Je pense qu'il y avait eu un hommage, un hommage mortuaire à Micheline dans les 30'000 francs. Il valait 20'000 francs. Mais ça, ce n'était pas de la présence qu'il fallait, c'était une activité... c'était une activité connue de tout le monde qui... Bon, passons !

M. P. *Si mes souvenirs sont bons, avec vous siégeaient Freddy Buache, Nicolas Bouvier, Robert Grossfeld, Martin Schaub, Martin Schlappner, qui est-ce qu'il y avait encore, Peter-Christian Fueter. Quelles relations vous aviez avec eux ?*

Ah, c'est devenu dans la plupart des cas des relations d'amitié. Au point que Robert Grossfeld, pour un film de Costa Haralambis (*Claire et l'obscur*), m'avait donné 10'000 francs.

M. P. *Et pourtant vous aviez des conceptions, je dirais, quasi opposées de la production ?*

A qui ?

M. P. *Au sein de cette...*

Mais, redonnez-moi les noms !

M. P. *Donc Freddy Buache, Nicolas Bouvier...*

Bon, Freddy Buache, bon, hein ! Nicolas Bouvier, on ne voit pas Bouvier...

M. P. *Bon, mais je pensais à Peter-Christian Fueter, à...*

Mais Peter-Christian Fueter, c'est le fils !

M. P. *Donc ça représente le...*

Mais les fils ne sont pas toujours en train de faire la même chose que les pères. En l'occurrence, quand même, le dernier film de Michel Rodde, qu'on va voir, qui s'appelle... ça

fait partie des blancs de l'âge. Passons ! Non, zut ! Mais trouvez-moi, vous, mesdames, vous devriez le savoir²⁴ ! Le dernier film de Rodde, savez-vous qui l'a produit ? Celui qui va sortir dans quelques semaines. [M. P. Non...] C'est Peter-Christian Fueter ! Alors quand même, si vous assimilez Peter-Christian Fueter à son père, eh bien il n'aurait pas produit, quand il est devenu indépendant, plus tard, le film de Michel Rodde dont je suis le producteur des cinq premiers films. Ça veut dire que malgré les noms, malgré que vous essayiez de nous faire croire qu'on était en bagarre...

M. P. *Non, je ne sais pas !*

Non, on était plutôt en affinité, c'est-à-dire qu'on s'est découvert des affinités. Moi j'ai eu comme aide pour un des films de Costa Haralambis, l'ingénieur du son que Peter Christian Fueter m'avait offert gracieusement. Oui, oh, il a fallu insister vingt fois pour qu'il me l'envoie, mais... On s'est mis à défendre le même cinéma. Continuons encore avec les noms !

M. P. *Il y avait Jean-Pierre Dubied²⁵, je ne sais pas comment on prononce...*

Le précédent dont on n'a pas parlé.

M. P. *Robert Grossfeld.*

Robert Grossfeld, c'était un distributeur qui aimait les films du jeune cinéma.

M. P. *C'est vrai ?*

Oui, et puis son papa était un des grands distributeurs qui a fait travailler en particulier Michel Simon. Je veux dire le papa de Robert Grossfeld, ou le grand père, était déjà un partisan du cinéma d'auteur. Robert, lui, encore plus²⁶.

M. P. *Donc finalement vous aviez un peu les mêmes critères pour déterminer à qui vous vouliez donner de l'argent ?*

Exactement. Contrairement aux apparences, les gens que nous étions dans... qui formions ces équipes-là dans les années 1980, avions d'excellentes raisons d'être d'accord entre nous parce qu'on défendait le même cinéma. Après, je ne me prononce pas, je pense que ça a été plus difficile après. Nous, on n'a jamais eu de polémique quand on y était dans les années 1970-1980. Oui, il y a eu les rognés de celui qui n'avait pas la subvention alors que le copain l'avait, normal. Moi, je continue d'être en rogne parce qu'ils ont eu 500'000 francs ou je ne sais pas combien pour le film de Michel Rodde, ils en ont eu autant pour le film de Jean-

²⁴ *Impasse du désir* (2010)

²⁵ Jean-Pierre Dubied, directeur de Cinéma Scolaire et Populaire Suisse (CSPS), qui fournissait écoles et associations en films sur le format 16 mm. Landry précise : « Il était très dans la ligne du *Heimatfilm*, mais ouvert au nouveau cinéma suisse qui apparut durant les années soixante. » (mail du 26.05.2011)

²⁶ Robert Grossfeld était ingénieur, passionné de cinéma. Il avait repris avec sa femme la maison de distribution fondée par son père. « A noter que le père de Robert fut, durant la guerre 1939-1945, au service cinématographique de l'armée. Le général Guisan s'était étonné de la présence d'« un juif nommé Grossfeld » dans ce groupe de travail ! », raconte Landry. (mail du 26.05.2011)

François Amiguet, qui étaient les deux dans nos débutants, et nous, on n'a pas eu un sou²⁷. Je suis très fâché contre ces gens qui n'ont pas donné de sous à mon projet. Mais en plus, je comprends. On n'a pas, nous, eu ce genre de polémiques. Tandis que depuis les années 1980, les polémiques ont... Et puis alors elles ont été vraiment admirablement ravitaillées par les comportements provocateurs et souvent efficaces, je vous l'ai dit tout à l'heure, de Nicolas Bideau, dont la manière d'employer le mot « je » dans chaque intervention le mettait quand même parmi les records de narcissisme de vocabulaire ou d'écriture. [Freddy Landry rit]

12. Liens avec les collectifs de Zurich et d'Ecublens

M. P. *Est-ce qu'on peut revenir à votre activité de producteur. Par exemple, est-ce que vous, Milos Films, aviez des liens avec le Filmkollektiv de Zurich ?*

Non...

M. P. *Pas dut tout ?*

Oui, forcément, c'était les liens amicaux avec Alexander J. Seiler, avec... Robert Boner était dans cette équipe ? Je ne sais plus. [M. P. *Oui.*] Fredi M. Murer aussi devait être dans cette équipe. Alors on avait des liens parce qu'ils étaient... le Filmkollektiv Zurich est né, je crois, quelques années après Milos Films. [M. P. *Oui, en 1975.*] Seulement certains membres de l'équipe Milos Films sont devenus membres du Collectif. Je crois qu'Yves Yersin était membre, j'ai l'impression que... Parce qu'ils étaient plus solides que moi tout seul, à Zurich. Et puis ils avaient la Ville de Zurich et le canton qui ont aidé le cinéma d'une manière que seuls les Genevois, peut-être en partie les Vaudois, ont appliqué en Suisse romande.

M. P. *Mais vous n'aviez pas de liens ? Vous ne collaboriez pas ensemble ?*

On n'a pas fait de choses ensemble.

M. P. *Parce que je pensais justement au film qu'on évoquait tout à l'heure sur la grève, Eléments de grève, le film sur les grèves Bulova. A un moment donné, il me semble que vous êtes en contact avec le Filmkollektiv pour voir s'ils peuvent vous aider à distribuer le film en Suisse allemande, non ?*

Ah moi ça je ne sais plus, je crois bien que vous êtes plus au courant du film que [Freddy Landry rit]... Ah oui, c'est peut-être dans la période après, où on cherchait à le distribuer et puis...

M. P. *Où à le doubler ou le sous-titrer ?*

Je ne sais plus... Ah, peut-être pour des sous-titres et puis on a... Ou bien on a obtenu des réponses négatives ou bien on a posé les plaques. Ah oui, parce que, quand même, une de mes grandes faiblesses dans ce domaine-là, quand les films sont terminés, ils ne m'intéressent plus beaucoup [Freddy Landry fait mine d'être gêné].

²⁷ *Impasse du désir* pour Michel Rodde (2010), *Sauvage* pour Jean-François Amiguet (2009). Quant au film coproduit par Landry, et qui n'a donc pas touché de subventions, il s'agit de *All that remains*, réa. Pierre-Adrian Irlé et Valentin Rotelli (2010).

M. P. *Vous avez quand même...*

Mais oui, j'ai fait deux tours d'Europe, plusieurs tours d'Europe avec *Quatre d'entre elles*, avec *Vive la mort*, on a refait des tournées avec des courts métrages, etc. Mais comme on ne s'est jamais tellement intéressé à ce genre de problèmes... moi je savais que je pouvais... un (diffuseur) belge prenait pratiquement (tous) les films qu'on avait faits, j'avais un ami au Danemark qui regardait les films qu'on avait faits, je ne voulais plus présenter ça à nos braves dames du Canada parce qu'elles ne payaient jamais. Et puis il est arrivé souvent qu'on finisse le tournage d'un film et qu'on ait quelqu'un qui fait toc-toc à la porte pour parler du suivant. J'ai été très mauvais vendeur, basta.

M. P. *Et finalement votre activité de producteur s'est poursuivie encore dans les années 1980, dans les années 1990 ?*

Le décès de Micheline – parce qu'on travaillait à deux, intensément – a fait qu'on a continué de faire les choses qui étaient en cours, d'aller jusqu'au bout avec des contacts pris. Ça s'est quand même terminé d'une manière assez « brillante », entre guillemet, avec le prix obtenu à Cannes pour *Les petites magiciennes*...

M. P. *Parce que vous avez produit, coproduit Les petites magiciennes ?*

J'ai produit *Les petites magiciennes* en n'ayant fait qu'une seule chose pour le produire, c'est que, quand Vincent Mercier est venu avec son scénario, j'ai dit : « Tu tournes en 16 mm ou en 35 mm ? » Il m'a dit : « En 16 mm. » J'ai dit : « Ben tu reviens me proposer ton sujet si tu tournes en 35 mm ! Ciao. » Puis il est revenu, il me l'a proposé en 35 mm et il se trouve qu'en trois mois, on a eu l'argent du canton, l'argent de Berne, enfin je ne sais plus, en trois mois, ça s'est financé. Et voilà ! [Freddy Landry rit]

M. P. *C'est un film d'Yves Robert aussi ?*

De Vincent Mercier et Yves Robert. Qu'on considérait comme un document (documentaire) puis qui a reçu à Cannes [Freddy Landry rit] le prix du meilleur court métrage de fiction. Là encore, le boom qu'a produit le fait qu'un film suisse soit primé à Cannes, un film de huit minutes ! Le lendemain, quand je revenais donner mes leçons au Gymnase, mes élèves étaient avec une tourte comme ça ! On a mangé la tourte au lieu de parler de maths ! Mais il y avait un effet d'annonce important. Si dans les six mois Mercier était arrivé au bout des scénarios qu'il écrivait, on finançait son film. Puis il s'est intéressé à d'autres choses, et Mercier, on ne sait plus qui c'est. Oui, on sait encore qu'il vit au Canada, et qu'au Canada il a une entreprise où il fait beaucoup de cinéma en avance sur les autres parce qu'il a compris le numérique avant beaucoup d'autres.

M. P. *Une autre question que je me posais par rapport au Filmkollektiv : est-ce que Milos Films, comme le Filmkollektiv, avait un parc de matériel ? Est-ce que vous avez acquis des caméras, tables de montage, des choses comme ça ?*

Les caméras, je ne sais plus. Table de montage, en tout cas. On a acheté une table de montage allemande de 35'000 francs – mais ce n'était plus Milos Films, c'était déjà Milos Films SA, je crois – qui a été payée par les montages qu'on a faits les uns et les autres, plus

des locations, sans trop de problèmes, et qui avait été déposée... Parce qu'il y a aussi eu un collectif à Lausanne ?

M. P. *Oui !*

Est-ce que c'était lié à celui de Zurich, ou pas ?

M. P. *En fait, en partie oui, Robert Boner nous a bien expliqué... c'est ça, en fait, oui, via Robert Boner, il y a eu ce Film Collectif d'Ecublens qui s'est...*

Le Film Collectif d'Ecublens était lié d'assez près au Filmkollektiv Zurich, et comme Yves Yersin et Claude Champion en tout cas, Francis Reusser je ne crois pas – et ils ont bien fait de ne pas l'avoir – étaient dans le groupe, ce sont eux qui se sont trouvés à animer le Film Collectif à Ecublens.

M. P. *Quelque part, le Film Collectif d'Ecublens est né avec Les petites fugues.*

Il est né pour *Les petites fugues*, oui.

M. P. *C'est ça, il s'est constitué pour pouvoir produire Les petites fugues.*

Mais je crois qu'il a été monté sur notre table de montage qui a été reprise ou qu'on a donnée, ça, je ne sais plus ce qu'on en a fait. Je ne sais plus comment s'est terminée l'histoire de la table de montage. Ce qui est sûr, c'est que la table de montage, c'est moi qui (en) ai signé les papiers, si je me souviens bien. Ça me paraissait évident que quand on n'avait pas de recette, c'est moi qui payais les mensualités à la banque. Mais peut-être que je me souviens mal.

13. Henry Brandt et l'idée d'une souscription publique (*Voyage chez les vivants*)

M. P. *J'avais envie de revenir sur cette idée un peu étrange de financer un film par souscription publique, parce que ça c'est quelque chose qui ne se faisait pas. Qui a eu l'idée tout à coup de mettre en route cette idée de souscription publique pour un film (*Voyage chez les vivants*) de Henry Brandt ?*

Ce n'était pas la Chaîne du Bonheur, au départ ? Qui est-ce qui était à la Chaîne du Bonheur au départ, c'était Jack Rollan et Roger Nordmann ?

M. P. *Oui, Roger Nordmann.*

Oui. Alors comment est-ce que Roger Nordmann s'intéresse tout à coup au travail de Brandt ? Ça, je n'en sais plus rien. Mais je crois que c'est Nordmann qui doit avoir lancé l'idée de financer le film de Brandt (*Voyage chez les Vivants*) qui allait suivre son travail de l'Expo. Oui, c'était après la réussite des films de l'Expo. C'est vrai qu'un des moments forts de l'Expo de 1964, c'est évidemment la série des cinq films de Brandt²⁸ et puis de : « C'est ça

²⁸ *La Suisse s'interroge*

la vie ? »²⁹ Oui, c'est ça, ça me revient ! Alors, par quel bout est-ce qu'ils se rencontrent ? Parce que tout le monde se rencontre en Suisse romande. Je ne sais pas par quel bout je tutoyais Roger Nordmann, et même Pierre Graber³⁰ d'ailleurs. Nordmann doit dire à son ami Graber : « On pourrait faire quelque chose de chouette en finançant le prochain film de Brandt. On lance une communauté nationale d'investissement en invitant les gens à mettre une bougie sur les fenêtres pour donner leur accord. » Echec complet ! Financer un cinéaste ? En Suisse ? En 1965-1967 je ne sais plus, 1966-1967 ? C'est une idée complètement absurde, un échec total. L'argent qui a été récolté a servi à payer les dettes pour la promotion qu'on avait faite, c'est tout. L'idée était belle. L'idée était fausse.

M. P. *Mais comment vous, vous êtes arrivé dans cette histoire ?*
Parce que j'étais avec Brandt.

M. P. *Parce que vous connaissiez Brandt.*

C'est-à-dire, on était... Brandt enseignait dans une école, moi dans l'autre, forcément on se rencontrait. Il y a eu l'histoire de *Quand nous étions petits enfants* qui s'est tourné tout près de chez... enfin bon, peu importe. Brandt ! On se connaissait tous.

M. P. *Mais c'est intéressant de savoir comment vous connaissiez Brandt.*

Eh bien, ah oui, Brandt. Ah mais je suis une des vedettes du film de Brandt de l'Exposition nationale. Dans les films de l'Exposition nationale, on voit un jeune professeur qui avait déjà une petite barbe, en train de donner une leçon de trigonométrie sur le théorème du sinus ou du cosinus. Alors il fallait illustrer l'idée de l'encombrement qu'il y a dans l'enseignement, les classes trop lourdes, etc. Il voulait le faire avec moi parce qu'on... voilà. Moi, j'avais une classe scientifique avec 14 élèves, c'était un petit nombre. Alors pour ce film-là, on a été prendre la classe voisine et puis [Freddy Landry rit] on a mis 28 élèves ou 26 élèves pour que les contre-champs soient sur une classe encombrée, et j'ai enseigné la trigonométrie. Je me suis fait engueuler par mes collègues, ils m'ont dit : « T'aurais mieux fait de parler des théories des ensembles ! » Ah, j'ai dit : « Une des conditions, c'était de faire ma leçon comme d'habitude. » « Ouais mais t'avais une autre classe avec toi. » Bon. Alors le lien avec Brandt, il était entre autres par là, c'est-à-dire qu'on avait fait ensemble des choses comme ça, on est allé à des rencontres de Genève, enfin, je ne sais plus dans quel ordre.

M. P. *Henry Brandt, par contre, il n'a pas du tout eu affaire avec l'option enseignement cinéma du Gymnase de Neuchâtel ?*

Absolument pas, non. Il a quitté l'enseignement assez vite, poussé pour ça par Jean Gabus, du Musée d'ethnologie de Neuchâtel. Et c'est là qu'il a fait (le films sur) les Peuhls³¹ et ses premiers films qui sont des choses admirables.

M. P. *Mais quelque part, Henry Brandt... par exemple Milos Films n'aurait jamais eu la possibilité ou l'envie de produire un film de Brandt ?*

²⁹ Le troisième des cinq films de l'Expo, intitulé *La course au bonheur*, se termine sur l'image de l'enfant à la casquette, à l'arrière d'une voiture, s'interrogeant : « C'est ça la vie ? »

³⁰ Pierre Graber, alors conseiller d'Etat vaudois (1962-1970) et conseiller national (1942-1969).

³¹ *Les nomades du soleil*

Ça aurait pu se faire. J'avais plus ou moins convenu avec lui que je pouvais mettre 20'000 francs dans son film, avant *Quatre d'entre elles*. Et puis les choses se sont déroulées avec Brandt qui... je voulais absolument le tirer du côté de la fiction. J'ai amené Milos Forman chez lui parce que... bon, Milos Forman est venu assister... avait fait une tournée en Suisse en 1964 avec *L'as de pique*. Et puis avec Brandt, ça ne se passait pas comme je voulais, même si j'ai suivi une partie de la préparation de son film autour du monde. Il partait dans des directions qui n'étaient pas ce que je voulais vraiment, moi je voulais de la fiction. Puis j'ai commencé avec *Quatre d'entre elles* et l'argent n'était plus là. Alors Henry était peut-être un peu moins content – je passe sur des relations personnelles, Brandt vivait une période très troublée avec sa femme, enfin bon. On avait voulu, ma femme et moi, essayer de faire de l'arbitrage dans un couple, c'était un excellent moyen de se brouiller avec les deux. Bon, et puis nos voies se sont séparées. Mais elles se sont séparées après le coup de la communauté nationale d'investissement qui était une mauvaise idée. C'était une idée à la Roger Nordmann. Quand Nordmann et Jack Rollan font la Chaîne du Bonheur, ils ont une bonne idée, puis faire une communauté nationale d'investissement pour financer un film sur l'état du monde, ce n'est pas ça qui fait battre le cœur des Suisses. Vous savez ce que vous allez voter dans quelques jours ?³² Pas comment vous allez voter, vous savez sur quoi !

14. Bilan, et nouvel élan avec les films de Valentin Rotelli et Pierre-Adrian Irlé

Bon, en plus, c'était très chouette, ce genre de contacts. L'idée de me faire reparler de Brandt me fait quand même penser à la manière de se souvenir de toute cette époque. Il est absolument clair, ma chère madame, que vous êtes un peu responsable de mon regain d'intérêt pour le cinéma, à travers votre travail³³ qui m'a obligé à me poser des questions. Et j'ai découvert que le boulot qu'on avait fait n'était quand même pas si mal. Si j'avais vu votre document à vous³⁴, où vous retrouvez les textes qu'on a faits pour *L'Impartial* au fur et à mesure des années, j'aurais peut-être eu le même plaisir à... Alors ce qui est arrivé... je ne suis pas complètement sûr que tout ce que j'ai raconté soit conforme à la réalité. J'ai, à mon avis, un pouvoir d'embellissement que mes enfants me reprochaient. Ils m'ont dit : « On a parfois du plaisir à t'entendre raconter des choses qu'on a vécues, mais c'est pas les mêmes ! » [Freddy Landry rit] Non, je veux dire, on embellit un souvenir, on croit que c'était comme ça, en réalité c'était tout autre chose, mais ça reste dans la ligne de la vérité, il n'y a pas tellement de mensonges qui s'y introduisent. J'ai peut-être embelli mes souvenirs. J'ai dit tout à l'heure que je n'avais jamais fait de dettes, ce n'est pas vrai. J'avais oublié une grosse dette, c'est la dette sur le film Dubied³⁵ où il était resté entre 15 et 20'000 francs de dettes. On voulait le faire avec des parts sociales, on avait besoin de 67'000 francs et il restait quand même 15 ou 20'000 francs dans mes comptes et dans Milos Films commençant de dormir. Là, j'ai su frapper à la Télévision à une bonne porte, ce qui pourrait être traité de copinage, je ne vais pas entrer dans les détails. Comme pouvait être traité de copinage le fait d'avoir eu un *Überbrückungskredit*. Mais il y a des moments où on est coincé, où on tire la langue et puis

³² Freddy Landry fait allusion à l'initiative populaire sur laquelle les Suisses ont été appelés à voter le 28 novembre 2010, relative au renvoi des étrangers criminels.

³³ Freddy Landry s'adresse ici à Marthe Porret en se référant aux recherches qu'elle effectue sur les questions de production dans le cinéma suisse.

³⁴ Il désigne le mémoire de Licence de Laurence Gogniat sur la critique cinématographique romande.

³⁵ *Éléments de grèves* réa. Frédéric Godet (1976)

où on s'accroche pour s'en tirer. J'ai eu la Confédération pour sauver Milos Films une première fois, je n'ai pas eu les 5'000 francs pour les « Divers et imprévus », mais j'ai eu une leçon tellement bonne que ça m'a évité des dettes pendant les productions d'une vingtaine de films. L'autre coup de main, en partie amicale, qui était un geste d'amitié rendant un geste d'amitié, c'est que la Télévision romande m'a fait un contrat sur le film Dubied que personne ne voulait voir, ni dans les syndicats, ni dans les non-syndicats, etc., qui m'a permis de payer la dette. Je suis très content d'avoir pu payer des dettes et ne dépenser plus que 3'000 francs par année pour les fiduciaires [il rit] qui me donnaient la bénédiction pour les cinq écritures que j'avais à passer, avant que je ne donne Milos Films pour le prix de trois francs symboliques à Frédéric Maire, Vincent Adatte et Francine Pickel, de la Lanterne Magique.

M. P. *Ça veut dire qu'en 2006, vous avez passé la main ?*

J'ai passé la main, peut-être avant 2006, je ne sais plus. Je m'en suis débarrassé. J'en avais marre.

M. P. *Mais Milos Films existe toujours ?*

Ah, il est dans la main des créateurs de...

M. P. *...de la Lanterne Magique ?*

...de la Lanterne Magique. Ce qui doit vraiment poser un problème très important à Frédéric Maire, directeur de la Cinémathèque : est-ce qu'il a le droit d'être actionnaire dans une société privée ?

M. P. *Ce qui est extraordinaire, c'est que vous continuez votre activité de producteur puisque vous avez fondé, je crois que c'est justement en 2006, une nouvelle...*

2006.

M. P. *...je ne sais plus exactement...*

Oui, non, oui... [Freddy Landry rit]

M. P. *...une nouvelle maison de production ?*

Oui, alors bon, de toute façon l'amour du cinéma n'a pas disparu. L'écriture sur le cinéma n'a pas disparu, elle a été freinée, mais freinée dès 1960 et des poussières par une double activité du côté de la télévision. Il y a une période où j'écrivais trois textes par semaine sur la télévision. Mon intérêt pour l'audiovisuel a changé : je pense qu'en ce début du XXI^e siècle, les choses intéressantes qui se passent, ce n'est pas au cinéma. Il reste des grands auteurs, il reste des vieux cinéastes qui sont en train de faire, eux, les bons films. C'est Clint Eastwood, c'est le Portugais (Manoel de Oliveira) qui a cent ans, c'est Claude Chabrol qui a mon âge, il a 80 ans. Le grand cinéma aujourd'hui est fait par des vieillards. Le cinéma, ou l'audiovisuel moderne, est fait par des équipes d'écrivains américains, bientôt des écrivains suisses ou français. Il n'est plus fait par des metteurs en scène parce qu'on peut changer le metteur en scène des Soprano³⁶, on obtient le même résultat. Et puis il est fait par le créateur

³⁶ *Les Sopranos*, série télévisée américaine créée et diffusée dans les années 2000.

des idées et par les monteurs, par les acteurs qui connaissent mieux les personnages que les réalisateurs interchangeable. L'audiovisuel d'aujourd'hui, ce sont les grands feuilletons américains qui passent avec le logo rouge sur la TV romande à partir de minuit. Et espérons-le, les petits produits comme "10"³⁷ qui vont sortir aussi.

M. P. *Donc les séries télévisées.*

Oui, non mais, ce ne sont plus des séries télévisées. Parce que ces trucs-là sont faits pour des chaînes privées américaines à péage qui ont d'énormes moyens parce que les clients ne travaillent pas à l'audimat, ils payent leur péage mensuel. S'ils ne sont pas contents, ils doivent être mécontents 20 fois par mois pour les envoyer faire fiche, donc ils peuvent risquer. Le cinéma ne peut plus risquer ! Le cinéma commercial.

L. G. *Vous produisez encore ?*

Ah oui, d'abord parce que mon goût a changé. Et puis parce que mon petit-fils (Valentin Rotelli) qui commençait de faire du cinéma, un beau jour m'a dit : « J'en ai marre, je ne sais pas, je ne gagne pas ma vie, je travaille au noir, j'aimerais bien sortir de cette incertitude ». Je ne sais pas où il est allé chercher l'idée qu'il fallait qu'on crée une Sàrl pour qu'il puisse être son propre employé et toucher ses propres salaires puis... Ce sont des choses familiales : mon fils qui est décédé a reçu beaucoup d'argent en avance d'héritage, ma fille qui est cancéreuse en Espagne a reçu beaucoup d'argent en avance d'héritage, et la petite qui est monteuse à la TV, eh bien elle n'avait pas reçu beaucoup d'argent. Après tout, qu'elle en reçoive aussi, elle ! On a voté un crédit de 20'000 francs pour créer la société. Puis avec la société Sàrl créée, ils ont fait un petit truc qui s'appelle *961*³⁸, qui est un « très mauvais film », m'a-t-on dit tout à l'heure, mais de manière tellement gentille que c'était... [Freddy Landry rit] absolument clair, c'est-à-dire que c'est un bon film de débutant qui leur a permis d'entrer dans un deuxième court métrage³⁹ qui nous a fait une énorme surprise parce qu'on ne savait pas ce qu'il valait. On s'est mis à découvrir que le public aimait le film à Genève, puis à Soleure. Après Soleure, ou avant Soleure, les gens des Quartz suisses l'avaient désigné comme un des meilleurs, des cinq meilleurs d'il y a deux ans. Ça, ça fait beaucoup dans le milieu des décideurs. Alors on a pu taper à une porte, à quelques portes, qui nous ont permis de financer un film qui s'appelle *All that remains*, un long métrage de 90 minutes, qui n'existait pas il y a une année et demi et qui est terminé maintenant, ce qui n'est pas si mal que ça d'avoir fait un premier film en une année et demi. Et puis j'ai du plaisir parce que je suis content de ce qu'ils ont fait. Maintenant est-ce que le film sera reconnu par le public ? Ça, je n'en sais rien. Moi je m'en fous, au fond. Je m'en fous parce qu'il y avait un scénario, le scénario est sur l'écran. Il y avait un budget de tournage, il y avait des voyages aux Etats-Unis et des voyages au Japon, les tournages se sont déroulés avec moins d'argent que ce qu'on avait mis, ils n'ont pas eu besoin des « Divers et imprévus ». On a fait un montage qui a hélas quelques minutes de trop, mais on ne sait pas où enlever. L'opération est réussie parce qu'ils ont appris. Pour le prochain film, on ne fera plus les gaffes qui ont été faites, en particulier de mal terminer les finitions parce que, autant Pierre que Valentin, étaient en train de gagner de l'argent par du boulot alimentaire – qui les intéresse d'ailleurs, parce que mon petit-fils fait du boulot alimentaire qui consiste à faire deux fois le tour du monde par année,

³⁷ "10" est une série télévisée produite et diffusée par la TSR en 2010.

³⁸ réa. Valentin Rotelli et Pierre-Adrian Irlé (2007)

³⁹ *Big Sur*, réa. Valentin Rotelli et Pierre-Adrian Irlé (2008)

ce n'est pas si mal... Je veux dire, ça permet de voir... Et puis parce que... quand même, parce que j'ai eu du plaisir à recommencer.

15. Les films de Frédéric Gonseth, et encore quelques leçons de cinéma

L. G. *Dites-nous quelques mots des films que vous avez tournés avec Frédéric Gonseth, je crois qu'il y a quelque chose...*

Ah disons, Gonseth... il y a d'abord son premier film qui s'appelait *La Petite est morte*⁴⁰, que j'avais vu à Soleure, qui était « mal tout » – comme le *Porporino*. Et j'avais trouvé ce « mal tout » tellement attachant que j'ai dit à Gonseth : « Votre prochain film, je contribue à le financer, vous viendrez... », bon. Et il est venu me trouver. On a fait deux longs métrages, un où ma part était relativement restreinte, *La bataillère*, et puis un autre, dont je ne sais plus comment il s'appelle...

M. P. L'hypothèque ?

L'hypothèque, oui, qui avait quand même commencé une petite carrière pas inintéressante, mais j'aurais voulu que Gonseth... je croyais que Gonseth allait s'intéresser à la fiction. Dans la suite de ce qu'il a fait, il y a un bout de fiction dans un film avec Jean-Luc Bideau, celui qui se passe à la montagne... Mais il n'a pas fait de fiction, il a fait de la documentation, généralement bonne d'ailleurs. Mais dès l'instant où mon rêve de fiction est trahi [Freddy Landry rit] par d'éventuels cinéastes qui ne veulent pas faire de fiction mais de la documentation, je vais voir ailleurs.

L. G. *Mais enfin, pour ces films, vous êtes allé à Berne ?*

Ah bien sûr, pour ces films on a appliqué le système habituel, on a demandé de l'argent à Berne. Je crois qu'on a demandé de l'argent à Berne en particulier pour *L'hypothèque*, dont l'opérateur était Renato Berta, et l'acteur principal Guillaume Chenevière. L'actrice, une chanteuse dont j'ai honte de ne pas me souvenir du nom mais elle est très connue⁴¹. Ça a été la compagne de Gonseth un certain nombre d'année, enfin bon, passons sur cette foutue mémoire ! Alors on a demandé de l'argent et on reçoit un refus dont l'argument principal était : « Film destiné à la télévision. » Ah ! Donc le cinéma, c'est seulement destiné au cinéma sans spectateur et pas à la télévision qui a des spectateurs. C'était en 1971 ça, ou 1972. Je fais un recours, un bon recours. Je le gagne ! J'étais déjà à la Commission et on se... je vois Alex Bänninger : « J'ai gagné ! » Il me dit : « Attends ! » Ils ont repris le dossier en main, ils ont refait une décision beaucoup mieux documentée, refusant la subvention. Je prends acte que la subvention a été refusée. Mais ça signifiait à ce moment-là pour eux que « film-TV » n'était plus un argument. Je crois que, déjà en 1970, on pouvait comprendre ou commencer de comprendre que le cinéma était une chose et que la télévision en était une autre mais qu'il n'y avait pas que le cinéma génial – puisqu'aujourd'hui il faut que les grands cinéastes aient tous 80 ans ou plus, ou 70 ans ou plus, ça permet de faire de beaux trucs mortuaires ! Enfin, il y a quand même un ou deux jeunes qui font du bon cinéma –, et puis ce que fait la TV, c'est un ramassis de petites merdes sans intérêt. Non ! Ce que fait la TV, c'est chouette, ce que fait la TV avec les séries télévisées faites hors de toute préoccupation financière commerciale, c'est

⁴⁰ Court métrage de fiction, 1967.

⁴¹ Yvette Théraulaz

important. Donc c'était important qu'on coupe le bec à ceux qui à ce moment-là disaient : « Bheuh, on n'en veut pas parce que c'est un film-TV ! » D'ailleurs il y a quelques-uns de mes chers collègues, jeunes quadragénaires critiques de cinéma, qui auraient aujourd'hui encore tendance à dire : « C'est mauvais parce que c'est de la TV ! Il y a trop de gros plans : c'est de la TV ! », etc. Bon, il y a quand même une petite différence entre le cinéma et la télévision, on peut faire trois ou quatre minutes de télévision correctes en un jour, on ne peut pas tellement faire trois ou quatre minutes de cinéma correctes en un jour, enfin...

M. P. *Alors je voulais quand même encore évoquer avec vous le fait que vous avez non seulement produit des réalisateurs suisses, mais que vous avez aussi produit à l'étranger. Est-ce que vous pouvez nous en dire quelques mots ?*

Oui, forcément que si on est dans les festivals à voir des films, on finit par rencontrer d'autres jeunes qui font du cinéma et après tout il n'y a pas de raison qu'ils n'aient pas aussi du talent si on aime leurs films. Alors il se trouve qu'on a rencontré un cinéaste roumain à Locarno, Radu Gabrea, qui est devenu un ami et qui, un beau jour, nous a dit : « Ecoute, on va faire un film ensemble sur les montagnes de charbon dans la Ruhr. » Un texte qui vient d'Ionesco ou de je ne sais plus de qui. On a fait un très beau film qui s'appelait... [Freddy Landry rit] encore le blanc⁴² ! Enfin, bon, on a fait un film avec un Roumain, la copie a été tirée en Suisse, c'était un texte d'un auteur français auquel on avait oublié de demander des droits donc le film n'est jamais sorti. Puis par quel bout est arrivé un beau jour chez nous un Suédois qui s'appelait Peter Kylberg, qui voulait tourner un film en Suisse avec Jean-Luc Bideau ? Puis on a fait un film en Suisse avec Jean-Luc Bideau, d'une trentaine de minutes⁴³ où, tiens ! On avait même pu gagner pour Milos Films 3'000 francs pour nos frais généraux d'une part, et où j'ai vu une des plus belles leçons de cinéma [il rigole] : notre ami Kylberg voulait absolument une voiture qui tombait dans un ravin en tuant le personnage qui était au volant. Alors il aurait fallu la voiture, il aurait fallu le ravin, il aurait fallu montrer la mort, et j'ai dit : « On n'a plus un rond ! » Il fait la gueule. Et le lendemain, il nous dit : « J'ai trouvé ma scène ! » Alors il nous sort un faire-part de deuil où il y avait une croix.

L. G. *C'était fait !*

C'était fait ! [Freddy Landry rit] Comme quoi on peut faire des scènes magnifiques... Vous avez déjà vu des plans d'ensemble, des chevaux dans un film de Robert Bresson ? Des chevaux entiers, le corps entier dans un film de Bresson ? Non ! On ne voit que des gros plans, il n'y a même pas besoin de cheval. C'était une magnifique leçon de cinéma. Ah ! Encore une leçon de cinéma qui résume le cinéma suisse : avec Costa Haralambis, il y a un couple qui se promène le long d'un cimetière à Vevey, le soir et qui marche lentement. Puis Haralambis s'énerve, il dit : « Coupez ! » Evidemment on croyait... Et puis il dit : « On recommence. Plus lentement ! » C'est une très bonne image du cinéma suisse sur lequel Nicolas Bideau à Berne a craché avec parfois un très grand savant geste de crachage à longue

⁴² *Schwarze Landschaft*, réa. Radu Gabrea, 1978 (court métrage). Une coproduction Galla Film GmbH & Co, Produktions KG (München) et Milos-Films S.A. (Les Verrières). Voir: www.filmportal.de

⁴³ *Le jeu*, de Peter Kylberg (1978 ?), 16 mm, 35 min., réalisé pour la deuxième chaîne de TV suédoise. Voir M. Porret, « Pour un jeune cinéma romand. Mode de production et territoire : Freddy Landry et Milos Films, 1968-1972 », in *Revue historique vaudoise* Tome 155 : *Histoires de cinéma. Territoires, thèmes et travaux*, Lausanne, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie, 2007, p. 140

distance [il rit]. Mais c'est aussi une image d'un cinéma suisse qu'on a aussi contribué à faire hélas. On croyait que quand les gens déambulent, ils pensent, mais on a oublié de savoir comment on montre la pensée [il rit en parlant] un soir le long d'un cimetière où il n'y a pas d'éclairage, où il n'y a pas d'éclairage qui permet de voir les traits d'un visage. Eh ben, j'aime bien finir cette partie-là [on rit] sur la mise en cause de tout le cinéma qu'on a produit au temps de Milos Films !