

## **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 Marcel Leiser**  
**Lausanne, le 11 septembre 2011**  
**Questions : Laurence Gogniat**

- 1. Enfance et création d'un petit cinéma à la maison**
- 2. Intérêt grandissant pour le cinéma et fréquentation des ciné-clubs, des festivals et autres lieux de rencontres cinématographiques**
- 3. Premières démarches pour passer à la réalisation ; rencontres avec Claude Goretta et Michel Soutter**
- 4. Un intérêt plus marqué pour la fiction ; réflexions sur le « cinéma vérité »**
- 5. *Les trois regards ou la chambre blanche* : la question du son**
- 6. Les premières Journées de Soleure**
- 7. *Une fille et un fusil***
- 8. Le long métrage *Nathalie ciné-roman***
- 9. Perception du rôle du Groupe 5**
- 10. *Nathalie ciné-roman* et les films à micro-budgets**
- 11. *Nathalie ciné-roman* : Festival de Cannes et distribution du film**
- 12. Collaboration avec Lucienne Lanaz**
- 13. 1975, départ pour la Colombie**
- 14. Le climat culturel des années 1960 et suivantes**

## 1. Enfance et début de la passion pour le cinéma

L. G. *Nous sommes le dimanche 11 septembre 2011, à Lausanne, chez vous, Marcel Leiser. On va dire quelques mots... on va faire une petite introduction biographique : vous êtes né en 1945, à Grasswil dans le canton de Berne.*

Le 12 juillet.

L. G. *Le 12 juillet, d'accord. Vous avez grandi à Lausanne : à partir de quand ?*

Oui, enfin, d'abord à Montreux, dans les vignes au dessus de Montreux, et puis à Lausanne même, à partir de cinq ans à peu près. Oui, donc j'ai fait toutes mes écoles ici.

L. G. *Vous avez grandi dans un milieu romand ?*

Mes grands-parents maternels étaient des paysans de Haute-Argovie, du côté de Grasswil, enfin, Haute-Argovie ou Emmental, c'est un petit peu cette région-là. Donc en fait, ma première langue était le suisse allemand. C'était un milieu très luthérien traditionnel, quasiment comme au XIXe siècle, il n'y avait pas... jusque vers la fin des années 1950, c'était des routes non goudronnées, il n'y avait pas de voitures, il n'y avait pas de machines agricoles, tout se faisait avec les chevaux à la main. Donc au départ, je suis un Suisse allemand. Mon père, lui, était bilingue parce qu'il venait de la... donc il était boulanger à cette époque. Il était bilingue parce qu'il venait de la région de Bienne en fait, mais... une histoire familiale un peu compliquée puisqu'il était un enfant naturel et que sa mère a passé des années et des années dans un établissement psychiatrique près de Bienne ; le père illégitime faisait partie d'une famille de notables de Bienne, politiciens et journalistes, une famille qui a notamment monté un musée à Bienne et qui possède une impasse à leur nom, au nom de ce grand-père évidemment, que personne n'a connu. Voilà le point de départ. Ensuite mon père est venu en Suisse romande pour devenir épicier, comme ça il n'avait plus besoin de se lever à minuit ou une heure du matin, comme c'était le cas pour les boulangers à l'époque. Alors nous avons une petite maison au dessus de Montreux, près du village de Pertit, avec une très belle vue sur le lac, avec le bateau à vapeur qui venait depuis le château de Chillon et tout, et puis il avait son épicerie à Lausanne. Il faisait les trajets tous les jours avec sa Fiat Topolino. Et puis finalement, c'était plus simple que toute la famille habite à Lausanne donc quand j'ai eu à peu près cinq ans, toute la famille est venue à Lausanne, à l'avenue Jurigoz – c'est du côté de Montchoisi –, où on a vécu, enfin, la famille de cinq personnes puisque j'ai deux frères, dans un 1 pièce cuisine [Marcel Leiser rit], évidemment, c'était... Enfin, une pièce, c'était la chambre à coucher, puis l'autre pièce, c'était la cuisine, et un corridor où était le lit de la vendeuse [il rit] qui travaillait au magasin...

L. G. *Mais donc vous parliez français à la maison ?*

Ma mère à toujours parlé le suisse allemand, donc je comprends le suisse allemand, mais dès que je suis allé à l'école, je veux dire, j'ai peu à peu oublié le suisse allemand et je me suis mis au... mais effectivement, à cinq-six ans, j'avais un bel accent alémanique. Mais sans problèmes puisque... enfin, je n'ai pas eu de problèmes avec les enfants romands, disons.

L. G. *Quelle place avait le cinéma pour vous à cette époque, enfant ?*

Aucune, parce que nous n'avions aucun budget loisir dans la famille. Mon premier souvenir, c'était des voisins, à l'avenue Jurigoz mais qui habitaient un petit peu à côté, qui avaient un projecteur 9,5 mm à la maison et qui projetaient des burlesques. Alors je me souviens, je ne sais pas si c'était Laurel et Hardy ou Abbott et Costello, ou des imitateurs de ces deux couples de comiques, qui faisaient de l'acrobatie sur des ailes d'avion biplan [Marcel Leiser rit], ça c'est mon premier souvenir de cinéma. Ensuite j'ai vu très peu de films dans mon enfance, seulement parce qu'on n'avait pas le budget pour ça, et bon il y avait les projections gratuites du Fip-Fop<sup>1</sup> au palais de Beaulieu, organisées par Nestlé, où j'ai vu quelques films. J'ai quand même vu une ou deux grandes productions américaines en insistant auprès de mon père, donc style *Les dix commandements*, ou j'ai vu le premier film en scope, *La tunique*, au cinéma Colisée. Ça coûtait 1,65 franc l'entrée, à l'époque... [Il rit] Mais disons, quasiment pas de cinéma et... Bon, j'ai aussi vu *Les misérables* de Jean-Paul Le Chanois, en deux parties, avec Jean Gabin, avec mon père qui était très touché par les sujets sociaux. Il m'avait quand même invité à voir ce film-là. Mais disons, le déclic, je l'ai eu avec un bouquin qui s'appelait *Tout sur le cinéma et la télévision*, qui était un petit bouquin, je ne sais pas, de 140-160 pages, qui, quand j'étais adolescent, m'intéressait parce qu'ils expliquaient comment on faisait les batailles navales dans des bassins, des espèces de grandes baignoires et tout, et j'étais... quand ensuite on voyait le résultat sur l'écran, évidemment on n'imaginait pas que c'était des maquettes (mais) que c'était une vraie bataille navale. Ça, c'était le petit déclic cinéma, qui fait qu'ensuite...

L. G. *C'était vers quel âge ?*

C'était vers 13 ans à peu près. Alors je me suis mis à m'intéresser beaucoup au cinéma mais sans voir de films, donc je découpais des articles dans les journaux. Les dames du quartier nous amenaient des vieux journaux pour emballer les salades et moi je triais, je sortais ce qui concernait le cinéma, notamment la *Gazette littéraire* qui m'a donné un petit bagage culturel à ce niveau-là. Bon, j'allais aussi beaucoup à la bibliothèque où je sortais des collections annuelles des *Cahiers du cinéma*, même si je ne comprenais pas tout [Marcel Leiser rit] à l'époque et que c'était parfois très théorique par rapport à quelqu'un qui ne voyait pas de films. Mais il y a une espèce de passion qui s'est développée. A l'école, au collège, j'ai fait des conférences sur le cinéma d'animation, sur les inventions qui ont précédé le cinéma comme le praxinoscope, le phénakistiscope, etc.

L. G. *Et puis un entretien avec Henry Brandt, à cette époque aussi.*

Et puis alors à 16 ans, effectivement, j'ai rencontré Henry Brandt dans le cadre d'un concours d'été à sujet libre qui s'appelait « Pleins feux sur le cinéma romand ». Je l'avais fait avec un copain, mon meilleur copain de classe, qui s'appelait Henri-Louis Matter. Il était le fils de Jean Matter, un spécialiste de la musique – surtout de Wagner et de Mahler –, qui était aussi critique de cinéma, mais qui évidemment était très à l'ombre par rapport à une célèbre personnalité qui écrivait déjà à cette époque dans le journal principal de Suisse romande<sup>2</sup>.

L. G. *Henry Brandt, il représentait quelque chose déjà pour vous ?*

---

<sup>1</sup> Fip-Fop Club. Voir <http://www.images.ch/publications/fipfop.html>

<sup>2</sup> Marcel Leiser fait allusion ici à Freddy Buache.

Ah oui, tout à fait, parce qu'alors son film... son premier long métrage suisse – parce qu'il avait fait des films ethnographiques avant –, son premier long métrage, *Quand nous étions petits enfants*, qui est un documentaire sur un instituteur à La Brévine, est un film qui est sorti en salles de cinéma, qui est sorti au cinéma du Bourg à Lausanne. Il a eu d'ailleurs un succès, et c'est un film qui montrait qu'on pouvait faire des films ici, qu'on pouvait intéresser les gens avec des films, et qu'on pouvait parler des gens d'ici et de ce qui se passait ici. Qu'il ne fallait pas seulement dépendre de la production standardisée américaine, qui l'était légèrement moins qu'aujourd'hui, standardisée, mais qui l'était déjà et qui envahissait le marché disons. Donc ça montrait qu'on pouvait s'exprimer depuis ici et dire des choses d'ici, montrer que nous, on existait, et qu'il n'y avait pas qu'une imagerie du cinéma américain, oui, et français.

L. G. *Vous avez quel souvenir de cette rencontre ?*

Très sympathique. Il habitait une belle villa à Cortaillod – 2016, sauf erreur (le code postal) –, et effectivement, j'avais vu un peu son matériel, son Nagra... je ne sais pas si c'était un Nagra 3 ou un Nagra 2, peut-être même un Nagra 2... On avait d'ailleurs enregistré l'interview avec son Nagra, et ensuite on avait eu une légère petite correspondance quand le résultat de notre travail est sorti au collège.

## **2. Intérêt grandissant pour le cinéma et fréquentation des ciné-clubs, des festivals et autres lieux de rencontres cinématographiques**

L. G. *A partir de là, vous vous intéressez donc au cinéma en vous rendant un peu partout où vous pouviez, qu'est-ce qu'on peut donner comme exemple, les ciné-clubs ?*

Oui, beaucoup les ciné-clubs, j'étais un des responsables du ciné-club gymnasien<sup>3</sup>...

L. G. *A Lausanne ?*

Oui, il y avait deux profs dont un s'appelait Jean-Luc Seylaz, et l'autre était un prof qui était aussi écrivain, mais dont le nom m'échappe maintenant<sup>4</sup>, et il y avait deux étudiants – je crois, on était deux sauf erreur. D'ailleurs, j'étais le premier à introduire un film suisse dans un ciné-club, ici, c'était *Les pluies de l'été*, de Claude Champion, Jacques Pilet et compagnie, et Claude Stebler, enfin... Partout où je pouvais voir des films, j'allais. J'allais au ciné-club de Renens, au ciné-club de Morges, au ciné-club universitaire à Lausanne, vraiment partout où c'était possible de voir des films. J'ai aussi commencé à aller dans des festivals partout où c'était possible d'aller dans un festival où ce n'était pas trop couteux, comme le Festival du jeune cinéma de Hyères en France, comme les Rencontres internationales du film pour la jeunesse de Cannes où je suis allé plusieurs fois – là j'étais invité donc c'était pratique –, et puis...

L. G. *Vous étiez invité parce que vous écriviez déjà des...*

---

<sup>3</sup> Au gymnase du Belvédère où Marcel Leiser étudiait.

<sup>4</sup> Il s'agit de Jeanlouis Cornuz, auteur du roman intitulé *Le réfractaire* (mail de Marcel Leiser, 04.01.2012).

Oui j'écrivais déjà un petit peu, et c'était un festival où il y avait surtout des Français, donc il y avait un ou deux invités étrangers, et comme j'étais très enthousiaste, ils m'avaient invité plusieurs fois et je participais au petit journal que le festival éditait disons, oui. Il y avait aussi le Festival d'Evian qui était un festival 16 mm organisé par l'UFOLEIS, la Fédération française de l'enseignement, où j'ai vu, je pense, le tout premier film de Jean Eustache, qui était une histoire de drague dans des rues de je ne sais plus quelle ville... [Marcel Leiser rit]. Vraiment, j'allais partout où je pouvais voir des films. Egalement j'ai commencé à écrire dans des journaux dès l'âge de 17 ans, ce qui me permettait d'avoir des cartes de presse, et c'est à ce moment-là, vraiment, que j'ai commencé à voir beaucoup de films.

L. G. *Il y a aussi eu les Semaines d'études cinématographiques.*

Il y avait aussi les Semaines d'études cinématographiques. Je suis allé à celle d'Engelberg, qui était la première, et puis je suis allé ensuite à celle de Fiesch, qui était sauf erreur la troisième et où normalement, j'étais coorganisateur avec Jean-François Rohrbasser et une troisième personne, c'était peut-être François Albera, ou je ne sais plus, quelqu'un de Genève. Finalement, c'était Rohrbasser qui avait prit les choses en main, mais là j'étais allé comme animateur, disons.

L. G. *On peut encore citer Cinema e gioventù à Locarno auquel vous avez participé ?*

Et bien entendu Cinema e gioventù. C'était aussi une manière d'être loger gratuitement à... La première fois que je suis allé à Locarno, c'était à 18 ans. Je suis allé avec un copain en autostop et puis on logeait au camping. Ensuite, à 19 ans, j'ai trouvé la combine de Cinema e gioventù, qui était d'ailleurs très intéressant parce que c'était un moyen de rencontre avec des futurs techniciens, réalisateurs ; j'ai rencontré aussi des cinéastes importants, le Brésilien Glauber Rocha, qui était quand même un tout grand personnage à l'époque. Et puis en fait, ces lieux de rencontre permettent d'établir des contacts avec d'autres personnes qui s'intéressent à la même chose, même Frédéric Gonseth, je crois que je l'ai peut-être vu la première fois à Cinema e gioventù. J'ai rencontré aussi Ciccio, Renato Berta, le chef opérateur, à l'époque où il n'avait pas encore fait le Centro sperimentale en Italie.

L. G. *Avant d'aller plus loin, j'aimerais juste donner une petite précision sur ce dont on a choisi de parler aujourd'hui dans cet entretien : vos activités cinématographiques ont été multiples donc on va laisser de côté certaines choses que vous avez déjà évoquées par ailleurs, je pense notamment à un article de Marthe Porret<sup>5</sup> qui évoque les débuts de la revue Travelling et lié à cela, la mise en place de la structure Cinéma Marginal Distribution. D'autre part, vous avez mené une activité comme journaliste critique et vous en avez décrit les débuts dans un texte qui sera prochainement sur le site internet de la Cinémathèque<sup>6</sup>. Donc aujourd'hui, on va plutôt se concentrer sur votre activité de réalisateur. On peut encore préciser quelle a été votre formation en sortant du gymnase ?*

---

<sup>5</sup> M. Porret, « Diffuser le jeune cinéma romand partout ! », in Boillat A., Brunner P., Flückiger B., *Kino CH/Cinéma CH, Rezeption, Asthetik, Geschichte/Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008.

<sup>6</sup> Texte édité par Roland Cosandey sur le site internet de la Cinémathèque suisse, rubrique « Documents de cinéma ». Voir <http://www.cinematheque.ch/f/documents-de-cinema/repertoire-critique-censure/un-dossier-marcel-leiser.html>

J'ai fait des études universitaires, sciences sociales et politiques, et finalement j'ai fait ma Licence en sciences sociales. L'université, c'était bien parce que ça permettait de lire des tas de bouquins, d'avoir du temps, enfin, c'était peut-être une autre ambiance qu'aujourd'hui, et de penser beaucoup à des projets personnels, à des envies personnelles, à des rêves et à des utopies personnelles. Surtout dans ce type d'écoles, comme l'école des sciences sociales qui était quand même une école assez floue, et assez vague à l'époque.

L. G. *Par contre vous n'avez pas pensé à une école de cinéma à l'étranger ? Ce n'était pas quelque chose de...*

Oui, j'y ai pensé mais simplement budgétairement, ce n'était pas possible parce que mes parents ne m'auraient pas aidé ; à l'époque, je pense que les bourses, c'était quand même assez difficile d'en obtenir. Mais effectivement, je citais le modèle de l'école de Moscou où les gens étudiaient le cinéma gratuitement, et évidemment des écoles comme l'IDHEC et Vaugirard<sup>7</sup> à Genève (à Paris !), ou l'INSAS à Bruxelles, mais je n'avais pas les moyens, et puis familialement je pense que, évidemment, aller dans un domaine comme celui-là, ce n'était pas un domaine où « on gagne sa vie » [Marcel Leiser rit].

### **3. Premières démarches pour passer à la réalisation ; rencontres avec Claude Goretta et Michel Soutter**

L. G. *Quelles ont été vos premières démarches, qui vous ont fait passer à la réalisation ?*

Alors j'ai commencé à travailler sur des courts métrages 8 mm, également en France sur un court métrage 16 mm comme caméraman et puis... ce qui me permettait d'apprendre des éléments techniques, ensuite d'apprendre aussi des questions d'éclairage, et ensuite j'ai développé en allant par exemple sur un tournage de Claude Goretta, *Vivre ici*. Et je n'étais pas trop pressé de commencer à réaliser moi-même tout de suite parce que je pensais que nous, étudiants, étions des gens très immatures – et je pense que c'est souvent le cas des étudiants universitaires –, et qu'il fallait peut-être laisser murir un certain nombre de choses avant de passer réellement à la réalisation. Donc en fait, j'ai commencé à réaliser moi-même seulement après avoir quitté l'Université.

L. G. *Alors vous avez appris seul, sur les caméras 8 mm, un petit peu comment ça fonctionnait ?*

Oui, tout à fait, c'était vraiment un travail d'autodidacte. C'était même foireux parce que dans ces films amateurs – il y avait notamment des courts métrages de François Pasche, également de Gianni Biaggi à Lausanne –, on apprenait vraiment... Par exemple l'éclairage, on utilisait des lampes quartz 1000 watts qui coûtaient, je ne sais pas, 45 francs, et on en mettait deux à côté de la caméra, une à gauche, une à droite, et on éclairait. Alors évidemment, ça faisait des éclairages pas très réussis. Et puis c'est petit à petit qu'on apprend comment faire un éclairage. Notamment je m'étais beaucoup posé des questions sur les

---

<sup>7</sup> Créée initialement sous le nom d'« Ecole technique de photographie et de cinéma » puis devenue l'« Ecole nationale de photographie et cinématographie », cette école professionnelle de grande renommée fut installée 85, rue de Vaugirard à Paris pendant de longues années, d'où son surnom « Vaugirard ».

questions d'éclairage direct et d'éclairage indirect, que j'ai pu voir un peu mieux en pratique sur un tournage de Goretta qui s'appelle *Vivre ici* justement, oui.

L. G. *Donc dites-nous juste : vous avez pris contact avec Claude Goretta, sachant que ce film allait se tourner dans la région ?*

Pour le film de Claude Goretta, bon, c'est un long métrage de télé, *Vivre ici*... En fait j'avais lu dans un entrefilet de journal, trois lignes en bas de page, que « Goretta tourne un film de long métrage... », et puis je me suis dit : « Bon, je téléphone ! » Je ne sais pas si j'avais téléphoné à lui ou à son assistant à l'époque qui était Raymond Vouillamoz, un ex-critique de cinéma de la *Feuille d'avis de Neuchâtel* [Marcel Leiser rit], et il avait tout à fait accepté que je vienne sur le tournage trois-quatre jours pour observer...

L. G. *Comme observateur, oui.*

...pour observer comment ça se passe, il m'expliquait des... Et moi ça m'intéressait aussi de voir quelle est la différence entre un tournage pro à l'époque et un tournage qu'on faisait avec des bouts de ficelles. Donc nous, un long métrage c'était 10'000 francs... enfin même (pour) Frédéric Gonseth, c'était 4'000 francs, son premier long-métrage, et pour moi c'était 15'000 francs mais avec du son direct. Alors que, quand même, les réalisateurs de la télé, ou issus de la télé, travaillaient avec ce qu'on appelait des petits budgets mais qui étaient quand même 150'000 francs ou 200'000 francs, donc quand même dix fois plus que nous, ce qu'on avait. Alors ça m'intéressait de voir quelle différence il y a entre un film pro et un film tel qu'on les tournait. Et en fait, les principes étaient les mêmes, sauf qu'un pro pouvait figoler ce qu'on ne pouvait pas. Par exemple Goretta, qui est un perfectionniste, tournait parfois certaines prises dix fois pour avoir exactement l'intonation de voix d'un acteur, des subtilités, alors que nous, on terminait au bout du premier plan, puis vraiment on tournait une deuxième fois s'il y avait un bruit de scooter, ou un bruit d'avion si on tournait près de la Blécherette, mais on n'avait pas le luxe de refaire un plan. Egalement, Goretta m'avait expliqué comment il montait ses films. Nous, on tournait nos films, on faisait nos montages en cinq jours, dix jours, parce que simplement il fallait louer une table de montage et ça coûtait 120 francs par jour, ce qui, pour des mini revenus comme on avait en tant que pigiste ou comme ça, était un petit peu la folie. Alors par exemple Goretta gardait une ou deux prises pour le montage et ensuite, à l'intérieur d'une prise qu'il gardait, il découpait un bout de son d'un dialogue d'un autre plan, qu'il insérait parce que l'intonation de voix sur cinq secondes était un petit peu meilleur sur un autre plan qui n'était pas conservé. Donc il faisait vraiment un travail d'horloger. C'est d'ailleurs un très bon directeur d'acteur, le meilleur, avec Michel Soutter disons, et puis... Donc les principes étaient les mêmes que nos tournages, simplement qu'ils avaient des moyens pour aller plus loin, pour perfectionner techniquement. Moi là, j'ai aussi bien vu comment on faisait des... – par exemple, il y avait l'éclairage d'un bistrot – comment on mettait les lampes au travers de la fenêtre pour faire croire que c'était la lumière du soleil. Ou aussi les questions d'éclairage direct ou indirect, parce que les tout premiers films notamment du Groupe 5, c'était un système d'éclairage indirect. C'est-à-dire qu'on mettait des petites lampes de 500 watts à hauteur du plafond, qui étaient clouées sur la paroi tout près du plafond, et on avait une espèce de lumière répartie de manière égale un peu partout qui donnait suffisamment de lumière, comme une lumière naturelle. Tandis qu'ensuite, par exemple, les réalisateurs du Groupe 5 ont beaucoup plus travaillé l'image, et notamment en utilisant l'éclairage indirect mais aussi l'éclairage direct qui permet de travailler les ombres notamment, de mettre en évidence un personnage plutôt qu'un autre, etc. Bon, évidemment tout ça est assez technique.

L. G. *Vous avez aussi été sur des tournages de Michel Soutter, que vous connaissiez un peu par ailleurs.*

Oui, tout à fait. Bon, j'allais faire des reportages de tournage, donc... je suis aussi allé sur des tournages américains, par exemple à Montreux... mais le cas de Michel Soutter... j'y allais pour le rencontrer aussi, parce qu'on dialoguait beaucoup, hors-champ on peut dire. On parlait de questions techniques, par exemple de la nouvelle Arri BL, la nouvelle caméra 35 mm auto-blimpée et de choses comme ça, des questions du son, du son optique et du son magnétique, des choses comme ça. Donc j'aimais bien dialoguer avec lui, surtout qu'avec lui, c'était des dialogues, ce n'était pas seulement le journaliste qui posait des questions. C'était plutôt lui qui commençait par poser des questions au journaliste pendant une demi-heure pour savoir un peu qui il était, ce qu'il faisait, etc., il y avait un vrai dialogue. Et lui était très sympa, il savait que j'étais de la nouvelle génération qui devait faire des films, même si je n'en ai pas vraiment fait, et donc il était prêt à me montrer des trucs. Par exemple, j'étais allé sur son premier tournage en couleur, je ne sais plus comment... quel était le titre, enfin son premier film en couleur<sup>8</sup>, et puis d'ailleurs il y avait une actrice qui piquait une crise c'était... [Marcel Leiser rigole] Les actrices qui piquent des crises, ça j'ai aussi connu après, quand j'ai tourné moi-même... Et bon, le soir il m'avait dit : « Viens voir les rushes », etc., c'est intéressant pour quelqu'un qui veut faire du cinéma de voir ce que ça donne au niveau des rushes quand un film n'est pas encore monté, quand on voit justement ce qu'on garde, ce qu'on ne garde pas, quand on voit le tout. Et là, malheureusement, le chef opérateur, Simon Edelstein, qui faisait son premier film en couleur parce qu'il n'avait fait que du noir et blanc avant, avait la trouille que des gens extérieurs au tournage voient et m'avait bouclé la porte [il rit], ce qui fait que je n'ai pas pu aller aux rushes.

L. G. *Mais par contre vous avez pu voir la manière de travailler de Michel Soutter ?*

Oui, tout à fait, évidemment un travail tout en douceur parce que c'était un type qui avait une sensibilité extrême, disons. Il était aussi un peu comme les gens de la nouvelle génération, quelqu'un qui filmait au niveau de ses personnages et en complicité avec ses personnages. Alors que d'autres réalisateurs montrent plutôt leurs personnages comme un dieu qui filme ses humains qui sont en dessous comme ça. Alors que lui, il les filmait à hauteur d'homme, enfin, comme nous, comme Fredi M. Murer dans ses tout premiers films par exemple, en Suisse allemande. Donc on a aussi une complicité comme ça, dans le regard sur la réalité, disons.

#### **4. Un intérêt plus marqué pour la fiction ; réflexions sur le « cinéma vérité »**

L. G. *En 1966, vous avez tourné votre premier court métrage qui s'appelle Les trois regards ou la chambre blanche, sorti en 1967. C'est votre seul film en 8 mm ?*

Oui, effectivement.

L. G. *Frédéric Gonseth à la caméra ?*

---

<sup>8</sup> Il s'agissait du tournage de *L'escapade*, dont le titre de travail était *Pardon Auguste*, précise Marcel Leiser (entretien informel du 04.01.2012).



Oui, tout à fait.

L. G. *Vous pouvez nous dire un petit peu quelle a été votre collaboration ? Vous avez travaillé sur ses films, et lui sur les vôtres ?*

Moi je n'ai pas travaillé sur ses films, mais donc lui, il avait fait un premier court métrage 16 mm – il avait fait du 8 mm avant, même un film 8 mm sur Ramuz. Son premier film 16 mm, *La petite est morte*, est un film que j'avais beaucoup aimé parce qu'il était très lyrique dans sa manière de raconter une histoire. Il faisait aussi un peu comme nous tous, un peu de tout, montage, caméra, scénario, réalisation, etc. Et je lui avais demandé effectivement... Et puis bon, il était venu dans l'équipe de Cinéma Marginal Distribution où son film, comme les suivants d'ailleurs, a été distribué. Et simplement, je lui avais demandé s'il voulait faire la caméra de mon film, et il l'a fait. Il avait ramené une (caméra) Bolex 8 mm, qui ressemble beaucoup à la 16 mm comme ça, comme aspect [Marcel Leiser rit], et effectivement, il a fait l'image de ce film. Je ne sais pas si ça vous intéresse de savoir en gros de quoi... quel est le terme...

L. G. *En tout cas, c'est un petit film de fiction ?*

Oui. Comme c'est un film qui a sans doute disparu... la dernière fois que j'(en) ai eu des nouvelles, c'était dans la cave de François Pasche, le rédacteur en chef adjoint de *Travelling*. Je ne sais pas s'il l'a conservé et s'il a conservé ses propres films 8 mm... Alors en gros, le film s'ouvrait sur un type qui enlaçait la femme géante, la statue de la femme géante de la place Saint-François, près du cinéma Capitole, et qui... c'est une scène qui me fait penser à ce qu'a fait plus tard Fellini avec : « *Voglio una donna !* » [Marcel Leiser rit], « *Voglio una donna !* » Le vieux sur son arbre qui hurle et qui refuse de descendre si on ne lui donne pas une femme ! Et là, c'était un type qui enlaçait une statue et finalement qui voit deux filles qui passent, qui les drague, les ramène chez lui où il n'a qu'un petit lit étroit, puis ils se retrouvent à trois, et finalement les deux filles gardent le lit. Lui se couche par terre et en fait, il se pose la question (de savoir) laquelle des filles il aimerait avoir. C'est comme tous les premiers films d'adolescents, de jeunes à l'époque, c'était une histoire sentimentale, on voit ça même dans les films de la Nouvelle Vague, de...

L. G. *Alors déjà, a priori, vous aviez davantage d'intérêt pour le cinéma de fiction que le film documentaire ?*

Oui, tout à fait. Moi, je venais de la cinéphilie puisque je voyais beaucoup de films, j'avais vu beaucoup de films, et pour moi, il y avait un côté magique du cinéma de fiction. Mon premier apprentissage, c'était de voir des films, et puis... comme les gens de la Nouvelle Vague, comme les gens des *Cahiers du cinéma*, par exemple.

L. G. *Justement, j'allais vous demander si vous aviez un modèle à suivre : la Nouvelle Vague, c'était un modèle ?*

C'était un modèle déjà parce que c'était des gens qui avaient commencé à travailler à petits budgets. Bon, « petits budgets », c'était 400'000 francs suisses quand même, et ils travaillaient avec de vrais producteurs alors qu'ici, il n'y avait quasiment pas de producteurs. Mais enfin, c'était moins cher que les productions traditionnelles, et ça montrait qu'on pouvait faire du cinéma hors des studios, et avec des budgets beaucoup plus petits en ne travaillant pas en studio. C'était, de ce point de vue-là, un exemple aussi pour des jeunes

réalisateurs ici, oui. Une autre raison (qui fait) que la fiction m'intéressait : je pense que la fiction crée un peu de la légende d'un pays, ou d'un lieu, ou d'une ville, beaucoup plus que le documentaire... Les Etats-Unis ne seraient pas les Etats-Unis, comme image qu'on en a, s'il n'y avait pas eu les films américains qu'on a vus, que ça soit les films historiques de cowboys, même si c'est une réalité qui est totalement faussée, ou des films sur des villes comme New York ou San Francisco. Egalement pour la Suisse, où on cherchait à avoir une espèce d'identité par rapport au reste du monde, c'était important de créer des images d'ici, une manière de voir les choses depuis ici, d'exister, c'était presque une forme de... je dis de patriotisme dans l'ici et maintenant, de vouloir faire des films.

L. G. *Mais alors à travers la fiction ?*

A travers la fiction. Et puis alors le documentaire... bien sûr il y avait des documentaires... Mais j'aimais mieux le documentaire traditionnel. Robert Flaherty qui faisait parfois rejouer des scènes à ses personnes ; j'aimais bien aussi Chris Marker mais qui était plus film d'essai, comme *Lettres de Sibérie* par exemple qui était beaucoup plus individualisé comme cinéma, que le cinéma direct, qui à ce moment-là avait un grand développement, notamment au Canada et aux Etats-Unis aussi. Effectivement, moi, je ne me suis jamais senti... comme j'aimais bien travailler avec mon imagination puis faire une relation entre la réalité et l'imagination, j'avais un peu de la peine avec le documentaire. Quand je vois un documentaire – enfin, je n'ai pas de télé, mais sur un écran de télé chez des amis ou comme ça –, je me dis : « Je n'aurais pas été capable moi même de faire un documentaire de cette qualité-là, d'arriver à montrer les personnages de cette manière-là, donc... » Bon, c'est peut-être une question de timidité, ou une question de savoir où est la limite de ce qu'on ose filmer, de ce qu'on n'ose pas filmer. On a eu aussi toute une série de théories... j'en avais pas mal discuté, une fois, au Festival documentaire de Nyon avec Henry Brandt, bien des années après la première rencontre. Donc je n'étais pas très intéressé par le documentaire. Malheureusement à l'époque ce qui se vendait aux télévisions dans le court métrage, c'était le documentaire, parce qu'effectivement, la télé était très peu intéressée par la fiction, et surtout pas par la fiction de court métrage. Elle était intéressée avant tout par du long métrage mais à condition qu'il y ait des acteurs connus, etc.

L. G. *Ce serait intéressant que vous nous disiez... que vous nous parliez de cette discussion avec Henry Brandt.*

Oui. Bon, c'était au Festival de Nyon et on avait vu un film canadien qui était un film justement de cinéma vérité ou de cinéma direct...

L. G. *Vous avez dit « plus tard »...*

Oui, bien des années plus tard, je ne pourrais plus vous dire... c'était peut-être dans les années 1980, c'était vraiment bien des années plus tard. On s'était posé la question... C'était un documentariste canadien qui filmait et qui montrait un couple en crise. Il avait, je ne sais pas, vécu 15 jours dans l'appartement de ce couple en crise. On se posait la question : est-ce qu'il y a des choses qu'on ose montrer, qu'on n'ose pas montrer ? Lui était plutôt pour tout montrer ; moi, j'ai plutôt le point de vue d'une certaine pudeur dans le documentaire, alors qu'au contraire, on peut se libérer dans la fiction. Il y avait ça, et puis on avait parlé de *Quand nous étions petits enfants*, évidemment, on avait évoqué ce souvenir... – c'est un film que j'aimais beaucoup parce qu'il était très... il y avait une sorte de lyrisme et aussi une sorte de manière de parler d'ici –, et puis lui disait au contraire qu'il n'était pas très content ce de film

parce qu'il avait été tourné avec une (caméra) Bolex 16 mm, mais sans son direct, simplement parce qu'à l'époque il n'avait pas de caméra Coutant ou d'Arriflex BL. Alors il disait que le fait de filmer sans son direct, ça idéalise les personnages et il trouvait que ce personnage de l'instituteur, ou peut-être d'autres personnages du film, je ne me souviens plus très bien, étaient idéalisés par le fait qu'on ne mettait pas du son direct, la manière de parler des gens, etc. Enfin, le son peut un peu « salir », entre guillemets, la beauté qu'on contient dans une image muette, ou avec un son très sobre. Effectivement, les films muets sans dialogue étaient beaucoup plus magiques – en tout cas les meilleurs – que des films sonores.

### **5. Les trois regards ou la chambre blanche : la question du son**

L. G. *A propos de son, je reviens aux Trois regards. Un film en 8 mm, ça pose la question du son : comment...*

Oui, effectivement. Eh bien, à l'époque, tout le monde, même Spielberg, a commencé en 8 mm quand il était gosse et qu'il montrait ses films dans le garage familial. Seulement le problème du 8 mm, c'est qu'il n'y avait pas de système pour faire un son synchrone. C'est-à-dire qu'on mettait un magnétophone à côté du projecteur mais comme les appareils à l'époque n'étaient pas très fiables, parfois le magnétophone accélérail, ralentissait puis... ou parfois même le projecteur aussi n'avait pas une stabilité, ce qui fait qu'on avait un son totalement décalé. S'il y avait une musique, tout à coup elle arrivait 20 secondes trop tard, ou 20 secondes trop tôt. Donc on ne pouvait pas faire un son synchrone avec l'image. Ça limitait les possibilités, ce qui était dommage parce que le 8 mm était bon marché. Puisqu'on parle de ce thème... c'est un thème dont j'avais aussi reparlé avec Jürg Hassler, le réalisateur de *Krawall* – j'avais été le premier à montrer son film en Suisse romande avec Cinéma Marginal, au Lapin-Vert, à Lausanne –, eh bien lui, il avait fait, je ne sais plus en quelle année, mais c'était à la fin des années 1970, un film en 8 mm sur un thème de pédagogie, sauf erreur, et j'avais beaucoup discuté avec lui : est-ce qu'on peut réellement travailler en 8 mm ? A cause justement de ce problème de son synchrone et tout... et il disait que c'était effectivement compliqué, qu'il existait des bandes magnétiques 8 mm perforées qui théoriquement, sur certains projecteurs spéciaux, pouvaient permettre un synchronisme. Mais en fait, c'était une histoire impossible parce qu'il fallait encore que tout le monde aie des projecteurs comme ça, quasiment personne n'en avait et donc ça montrait que ce n'était pas possible de tourner sérieusement de cette manière-là. On peut dire qu'aujourd'hui les jeunes qui tournent ont de la chance d'avoir de la vidéo [Marcel Leiser désigne la caméra] parce qu'effectivement, ça simplifie beaucoup de problèmes techniques...

L. G. *Alors comment vous vous êtes débrouillé sur ce film, parce qu'il est sonorisé ?*

Oui, il est sonore mais je crois que ce n'était que de la musique, sauf erreur. Je ne pourrais plus vous dire quelle musique, mais donc il n'y avait pas un son synchrone. Il y avait quelques rares dialogues mais c'étaient des intertitres, alors chaque personnage avait une couleur d'intertitre, comme ça on savait lequel parlait [Marcel Leiser rit]. Il y avait trois personnages principaux et un quatrième personnage dans des flashbacks, une jeune femme qui avait été une amie de ce personnage et qui... on voyait des scènes de... une scène de manif politique où ce personnage, dont rêvait le héros, avait un calicot où était marqué : « J'aime Anna », alors que les autres avaient des calicots politiques : « Vive la révolution », « A bas la guerre au Vietnam », etc. Je parle de ce personnage (joué par) Edith Post, une fille qui faisait de la danse, une pied-noir, parce qu'ensuite elle a fait partie un peu de la bande de

*Travelling* et de Cinéma Marginal, elle était un petit peu notre égérie. C'est elle aussi qui m'avait donné l'idée de départ de mon futur long métrage.

L. G. *Ce film, est-ce qu'on a pu le voir à Soleure ?*

Non, parce que je crois que Soleure ne montrait pas de films 8 mm sauf erreur. Il y a eu ensuite des projections pirates à côté des projections officielles, où là, un peu de tout passait dans une arrière salle de bistrot, quelque chose comme ça... il y avait un festival off pendant quelques années où tout passait donc sans sélection. Mais il n'y avait pas de films 8 mm dans la programmation officielle.

## **6. Les premières Journées de Soleure**

L. G. *Soleure, c'est un festival que vous avez fréquenté dès ses débuts ?*

Oui, tout à fait, j'étais un des rares Suisses romands, avec Freddy Landry notamment, avec un ou deux Biennois qui étaient plutôt romands, et sinon il y avait... Tous les critiques de cinéma officiels, à part Freddy Landry et moi, n'étaient pas là. J'étais depuis la première année, je crois que c'était en 1965...

L. G. *1966.*

1966 ? Ah oui. Et puis effectivement, comme je manifestais beaucoup d'enthousiasme pour le cinéma suisse, pour tout ce qui se passait un peu partout, j'allais tout voir, les films 8 mm... il y avait, je ne sais pas, un jeune assistant d'un photographe lausannois qui se faisait un petit film 8 mm, j'allais le voir, voir si éventuellement c'était un futur talent, ou comme ça, donc j'allais vraiment tout voir. Donc très vite, je suis entré au comité du festival, enfin, des Journées de Soleure qui étaient fondées par la Guilde du film de Soleure, par des gens assez... de professions libérales, des gens plutôt très cultivés, un peu bourgeois mais très cultivés et très sympathiques, et qui parlaient bien le français évidemment, ce qui me facilitait les choses, parce que parfois, quand j'étais dans des associations diverses en Suisse allemande, c'était très difficile à suivre, ça se passait en bon allemand ou même parfois en suisse allemand, et là, je n'arrivait pas à suivre.

L. G. *Quel a été votre itinéraire à Soleure ?*

J'ai été vice-président des Journées de Soleure, ce qui était un peu un titre honorifique parce qu'en fait, il fallait qu'il y ait au moins, dans le comité, c'est-à-dire président/vice-président/caissier, au moins un Suisse romand, et pas que des Suisses allemands pour obtenir les subventions à Berne. Donc moi j'étais le Suisse romand de service. Mais en même temps, comme j'étais lié d'amitié avec ces personnes qui organisaient Soleure, j'avais des rapports très amicaux avec eux, j'ai participé à des séances de présélection des films... A l'époque, il y avait quand même moins de films qu'aujourd'hui, donc on passait quasiment tout. Mais il s'agissait de hiérarchiser, c'est-à-dire tel film le samedi, tel film pas trop bon le mardi quand il y a peu de journalistes, et puis les meilleurs films le week-end.

L. G. *Vous l'avez juste dit en passant, mais il y avait un « salon des refusés », vous pouvez donner quelques précisions sur ces films ?*

Oui, tout à fait, voilà je cherchais le terme [Marcel Leiser rit]. C'était... je ne sais pas, peut-être autour des dixièmes Journées de Soleure, je ne sais pas exactement quand, il commençait à y avoir trop de films, et simplement il n'y avait pas de place pour tout passer. A ce moment-là, il y a eu une initiative d'un « salon des refusés », effectivement, oui.

L. G. *Vous vous souvenez qui était...*

Alors je ne sais pas du tout qui s'en était occupé, si c'était les gens des Journées qui avaient proposé ça ou si c'était une initiative autonome, là, je ne pourrais pas vous dire.

L. G. *Donc il y avait des projections qui se faisaient un peu en dehors du festival ?*

Oui, c'était une seule salle, c'était une espèce de salle qui était près du Rathaus, près de l'Aar. Il y avait un petit panneau à l'entrée avec des titres de films, les gens entraient, sortaient, ne suivaient, semble-t-il, pas de manière très assidue.

L. G. *A Soleure, vous m'avez dit que la découverte des courts métrages de Fredi M. Murer a été quelque chose d'assez important pour vous ?*

Oui, tout à fait. C'est-à-dire que lors des premières Journées de Soleure, *Pazifik, oder die Zufriedenen, Pacifique, ou les bienheureux* avait été une sorte de révélation qui montrait tout à coup qu'on pouvait faire un cinéma assez libre, un cinéma déjanté, un cinéma qui exprimait une nouvelle génération. Lui, il avait tourné avec une bande de copains, ils habitaient je crois tous dans une vieille bicoque et ils avaient tourné dans la forêt ou dans les trucs qui étaient autour de la vieille bicoque, et puis il y avait... Evidemment, comme Zurich est une assez grande ville, il avait la chance de connaître beaucoup de marginaux artistes, des peintres, sculpteurs, ensuite il y a eu Bernhard Luginbühl et H. R. Giger notamment dans les films, donc il était dans un milieu où il y avait beaucoup de gens un peu déjantés qui correspondaient bien à l'époque et qui donnaient cet esprit libertaire qu'on n'avait pas dans le cinéma plus structuré de cinéastes très professionnels.

L. G. *C'est quelque chose qui vous parlait, ce cinéma-là ?*

Oui, tout à fait, parce que ça correspondait à mon état d'esprit de jeune qui avait des utopies, qui avait des rêves, qui avait envie de liberté, de choses qui bougent. C'était très soixante-huitard non-politique, je dirais, oui.

L. G. *Donc vous avez l'impression qu'il se passait quelque chose, à ce niveau-là, à Zurich plutôt qu'en Romandie ?*

Oui, parce qu'évidemment, Zurich étant une ville plus grande, il s'y passe beaucoup plus de choses que dans une petite ville, de même qu'il se passe beaucoup plus de choses à Berlin actuellement, qu'à Tolochenaz, disons. Il y a plus de choses qui s'organisent. Il y avait aussi, en Suisse allemande, je trouvais, plus de solidarité entre les artistes qu'en Suisse romande où un peu chacun était pour soi. Même les écrivains se prenaient... les écrivains suisses, y compris les jeunes, chacun avait sa propre chapelle, alors qu'en Suisse allemande on sentait que les gens des milieux littéraires agissaient dans le même sens et de manière plus coordonnée.

## **7. Une fille et un fusil**

L. G. *1969, Une fille et un fusil. C'est un film que vous avez réalisé en 16 mm.*

Oui, mon premier film 16 mm.

L. G. *Il est sous l'égide de Miléna Films : vous pouvez nous dire un petit peu ce que c'était ? Une structure de production propre ?*

Oui, disons, chaque cinéaste... comme il n'y avait pas de producteurs, nous étions tous des auto-producteurs, et chacun se faisait plaisir de nommer sa propre production d'un nom de maison... qu'on puisse dire : « Miléna Films présente... », comme ça se fait dans les génériques de films. Et puis François Pasche avait fait des films 8 mm qui s'appelaient « Myréna Films présente... », du nom d'une étudiante à l'uni en sciences sociales, qu'il a faite avec moi. Moi, je m'étais dit : « Je vais faire un truc un peu semblable, je vais faire Miléna », parce qu'il y avait une assez belle actrice yougoslave à l'époque qui s'appelait Milena Vukotic, et je m'étais dit : « Pourquoi pas... puisqu'il y a Myréna, pourquoi il n'y a pas Miléna... » Et puis Freddy Landry croyait que c'était un gag par rapport à Milos Films qui était en hommage à Milos Forman... faire le féminin de Milos, mais en fait il n'y avait pas de relation avec ça. Bon ça, c'est évidemment anecdotique [Marcel Leiser rit]. Donc...

L. G. *Mais vous aviez créé une petite structure, ou c'était simplement un nom ?*

Non, non, comme il n'y avait pas d'argent, il n'y avait pas les moyens de créer une structure. Seulement quelques années plus tard, effectivement, j'ai travaillé avec ma compagne Lucienne Lanaz pour tenter de faire un long métrage que je n'ai pas réussi à faire, et là on avait travaillé comme une vraie maison de production, mais effectivement on n'avait pas trouvé d'argent.

L. G. *A la caméra de Une fille et un fusil, c'est Charles-André Voser qui a fait l'image. C'est un Chaux-de-Fonnier qui travaillait...*

...chez Longines.

L. G. *...dans l'horlogerie, mais qui était passionné par le cinéma, il avait une caméra 16 mm...*

Oui, tout à fait, il avait tout un matériel technique également pour le montage, pour le montage des négatifs notamment, et puis...

L. G. *Lui même avait déjà fait des films ?*

...il avait un petit atelier dans la cave de la villa de ses parents, et lui-même avait fait un premier moyen métrage avec un peintre qui s'appelle Carlo Baratelli, un moyen métrage (*L'échelle contre le mur*) tourné en 16 mm avec une caméra Bolex sans son direct mais il y avait quand même une... je crois, une postsynchro si je me souviens bien. Evidemment, chaque fois que je voyais quelqu'un qui tournait un film avec une caméra, et que j'avais vu ce film à une projection à l'aula de Béthusy à Lausanne, j'allais voir le réalisateur, je lui posais... « Comment tu te débrouilles ? Avec quel budget ? Est-ce que t'arrives à faire un... avec tel budget ou tel autre ? », et ensuite je m'étais lié d'amitié avec Charles-André qui a

aussi fait partie des réalisateurs distribués par Cinéma Marginal. Comme c'était un type très minutieux dans sa manière de travailler aussi, je lui avais proposé de faire la caméra de mon premier film 16 mm, oui.

L. G. *Petite parenthèse, vous m'avez dit que ce moyen métrage, coréalisé avec Baratelli, était « techniquement bien fait et à prétention internationale, mais qu'il y avait un problème, c'était l'accent chaud-de-fonnier »... [Laurence rit]*

Oui, le film s'appelait, je crois, *L'échelle contre le mur*, sauf erreur, il faudrait voir dans le catalogue Cinéma Marginal... Oui, c'est un film un petit peu antonionien, donc assez grave et sérieux, avec le peintre qui se posait des questions, je crois, sur la vie. Et malheureusement, il était parlé avec l'accent de La Chaux-de-Fonds qui est quand même un accent qui ne fait pas très Antonioni, disons. Ça aurait été plus facile de faire un film à la Marcel Pagnol [Marcel Leiser rit] avec un accent du Jura, que de faire un film style antonionien. [On rit]

L. G. *Je reviens à Une fille et un fusil, c'est un film que vous qualifiez de « gentiment antimilitariste » mais qui vous a quand même causé quelques soucis à ce niveau-là.*

Oui, tout a fait. Très brièvement résumé, c'est une histoire de gosses qui, dans un quartier, décident de créer une armée. Donc ils piquent même des fusils à des soldats ivres qui boivent des verres dans un bistrot et qui ont laissé leurs fusils à l'extérieur. Puis ils créent une armée et se disent qu'au moment où cette armée existe, eh bien il faut qu'elle serve à quelque chose, donc ils décident d'attaquer les adultes et de les tuer devant des portes de garage, comme ça... C'était une sorte de fable en fait, ce n'était pas un film qui se voulait réaliste, c'était une fable plutôt. Le film, dans les dialogues notamment des chefs de la bande de gosses, qui avaient des casques, qui avaient des casquettes, etc., utilisaient des extraits... les dialogues étaient tirés du *Livre du soldat suisse* qui est d'un ridicule achevé, ce qui, évidemment, pour un film qui était comique convenait bien, disons. Voilà, le film, simplement, voulait montrer les absurdités d'une armée, surtout que les armées sont souvent dirigées par des crétins, et aujourd'hui encore ! Donc il n'avait pas une prétention d'être un film militant, politique, où on dit les choses de la manière dure, mais plutôt d'utiliser la manière douce ou ironique pour mettre en boîte l'armée, puisque, par nature et par conviction, j'ai toujours été un non-violent, disons. Egalement à l'époque où j'enseignais au cycle d'orientation à Genève – il y avait d'ailleurs plusieurs jeunes cinéaste, Claude Richardet par exemple, qui donnaient des cours –, on s'était dit à un moment donné : « Finalement ce serait bien qu'on montre aussi des films suisses dans des écoles, pas seulement des films de guerre américains, qui sont plutôt pro-militaires qu'antimilitaires. Pourquoi on fait du militarisme à l'école et pas de l'antimilitarisme ? » Alors on avait organisé une projection pour les profs de... ça s'appelait l'« IG cinéma », c'est-à-dire « Instruction générale cinéma ». On a montré toute une série de films de jeunes réalisateurs 16 mm en espérant qu'un ou deux profs montrent des films faits ici et sur des réalités d'ici. Et par malheur, on avait invité des journalistes [Marcel Leiser rit], et par malheur le journaliste... – il n'y en avait pas beaucoup mais enfin –, il y en a un qui est venu, qui travaillait à l'époque pour *Le Courrier* qui, à l'époque, était un quotidien de droite, de la droite catholique, très droite catholique. Le journaliste en question était un membre d'un groupe populiste de droite qui s'appelait *Vigilance*, ça correspond un peu au MCG aujourd'hui, ou bien même à l'UDC aujourd'hui, disons. Il a donc vu ce film et tout, et ensuite...

L. G. ...*donc* Une fille et un fusil, *que vous avez passé...*

Oui, voilà, il a fait un... oui, il a vu d'autres films, pas seulement le mien, mais il s'est attaché à celui-là en particulier parce que j'étais un peu l'organisateur de cette projection. Il a fait un papier virulent dans *Le Courrier*, il y avait même des manchettes sur les journaux à l'époque pour ce film, aussi (dans) *La Tribune (de Genève)* et tout. Ensuite, c'est devenu une affaire politique, c'est-à-dire qu'un jour, un de mes élèves est rentré à la maison et ses parents lui ont demandé : « Vous avez fait quoi à l'école aujourd'hui ? » [Marcel Leiser rit] Et le gosse a dit : « Ouais, on a vu un film où il y a des enfants qui font la guerre. » Alors le papa, qui était un homme de droite de Vigilance, a automatiquement fait le joint : « Ah, c'est le film dont on parle dans les journaux là, qui... antimilitariste, etc. » Et c'est devenu une affaire politique pas tellement à cause du film, parce que c'est un film qui est gentil, seulement, à l'époque, le Département de l'instruction publique qui était très dynamique, qui amenait l'audiovisuel, les choses nouvelles, était entre les mains des socialistes, et c'était un politicien très connu à l'époque qui s'appelle André Chavanne qui dirigeait ce département. Alors mon film a été le prétexte d'une bagarre politique entre les « Vigilants » qui voulaient évacuer les socialistes de l'instruction publique, et qui se sont mis à dire qu'on faisait de la propagande contre l'armée – alors que l'armée à l'époque, c'était un tabou : on ne touchait pas à l'armée. Ça n'a rien à faire avec aujourd'hui, c'était vraiment un tabou, un truc sacré, une vache sacrée, qui avait défendu la patrie pendant la guerre, qui nous a sauvés des envahisseurs de tous les côtés [il rit], etc. Voilà. Donc c'est devenu une affaire politique. Moi j'ai été convoqué devant tous les directeurs d'écoles, non, des cycles d'orientation de Genève, qui, pour la plupart étaient des capitaines à l'armée, parce qu'à l'époque on ne devenait pas directeur d'école si on n'était pas capitaine – sauf les femmes [il rit]... Bon, ils ont visionné le film et ils se sont marrés parce que le film est drôle. Alors pendant la projection, j'entendais les rires, etc. Ensuite, fin du film, on arrête, et ces messieurs ont pris des visages graves : « Ouais mais votre film, vous ne pourriez pas faire des films comme *Charles soldat*, là, qui ne montrent pas des soldats suisses ivres ? D'ailleurs les soldats suisses ivres, ça n'existe pas, ça n'existe pas ! Et puis les soldats suisses, ils ne laissent pas leur fusil devant le bistrot quand ils vont boire des verres. Et pourquoi vous n'avez pas pris des uniformes de l'armée soviétique pour montrer les soldats ivres qui vont au bistrot ? Alors que... vous auriez dû prendre... » Bon, moi j'ai dit que je n'avais évidemment pas les moyens d'aller chercher des costumes à Moscou pour faire un film donc j'avais pris ce que la Confédération m'avait mis à disposition, simplement. Et bon, alors j'avais été convoqué par la direction principale du cycle d'orientation devant... j'étais comme devant un tribunal et j'ai eu droit à un blâme, ce qu'on appelle un blâme oral dans l'enseignement, ensuite à des contrôles d'inspecteurs dans ma classe pour voir ce que j'enseignais [il rit], alors que je ne n'étais pas méchant de toute manière, et voilà, c'était devenu une affaire. Puis ensuite, par hasard, j'ai pu rencontrer André Chavanne, le directeur de l'instruction publique, Conseiller d'Etat je crois qu'on dit, et puis... – parce que je connaissais son neveu, Claude Richardet, qui était un des réalisateurs genevois du groupe Cinéma Marginal –, et Chavanne m'a invité à boire un verre dans la vieille ville à Genève. On a bu nos trois déci, ou cinq déci de petit blanc. Lui, il était tout à fait au dessus de la mêlée et il ne comprenait pas ces gens qui s'excitaient en dessous. Il m'a même fait un compliment... bon, il n'avait pas vu le film, mais il m'avait fait un compliment parce que j'avais... dans le journal des profs du cycle, j'avais fait un papier critique sur l'enseignement du cinéma dans les écoles, parce qu'on manquait de matériel, de films, et tout, un article qui s'appelait « Le cinéma a-t-il une âme scolaire ? » [il rit]. Il m'avait dit : « Ouais, j'ai lu le dernier bulletin des profs du cycle. Le seul article intéressant qu'il y avait là-dedans, c'était le vôtre ! » [Il rit] Alors voilà en gros, très en gros, l'histoire.

L. G. *Dites-nous peut-être encore la mésaventure qu'a eue la pellicule de ce film à Soleure, mais bien plus tard.*



Oui, bien plus tard, c'était, je pense, 20 ans après : Soleure fêtait ses 20 ans, ou ses 25 ans, je ne sais plus exactement, et Stephan Portmann, qui était le grand ponte de Soleure, qui était un type... qui était aussi prof à Fribourg, vraiment un type bien, même s'il n'était pas toujours porté sur les questions esthétiques mais plutôt sur des questions de contenu, comme pas mal de Suisses allemands à l'époque... Il voulait montrer à la nouvelle génération, puisqu'une nouvelle génération arrivait, 20 ans après... la nouvelle génération était une génération apolitique, c'était des jeunes qui voyaient des polars à la télé et ensuite qui faisaient des imitations de polars, si ce n'est pas des films d'épouvante... enfin, qui avaient une culture télé et pas une culture cinéma... ils (faisaient) des films qui n'avaient pas un contenu alors que nos films, bon ou mauvais, avaient un sens par rapport à la société, avaient un sens par rapport au pays, enfin, portaient du sens même si c'était parfois de manière très invisible et subtile. Alors Portmann pensait que montrer les tout premiers films de quelques réalisateurs des débuts de Soleure, pas tout à fait des débuts mais enfin, de 20 ans plus tôt, c'était une manière de montrer que ma génération, eh bien, on traitait des thèmes... enfin qui concernaient la société, même si c'était sous la forme d'humour, alors que la nouvelle génération avait tendance à seulement faire des films d'action, des polars, des trucs comme ça, mais qui n'avaient plus tellement de sens par rapport au réel. Le film (*Une fille et un fusil*) était assez desséché parce qu'il avait passé 15 ans, ou 20 ans, dans mon armoire dans un appartement chauffé...

L. G. *Il n'y avait qu'une seule copie ?*

Il y avait une seule copie, on n'avait pas les moyens de tirer plusieurs copies. J'avais mis une notice, quand j'ai envoyé le film à Soleure : « Veuillez dérouler le film avant de le projeter parce que, comme il doit être un peu sec, vu qu'il n'a pas été déroulé... donc passez-le à la dérouleuse à main – ce qu'il y a normalement dans les salles de projection, et tout. » Il y avait ce mot. Mais bon, peut-être que le projectionniste ne parlait pas le français [Marcel Leiser rit], et ils ont projeté le film directement, sans l'aérer avant, et résultat, le film s'est déchiré, enfin, surtout la bande son s'est déchirée. Moi je n'étais pas à la projection, je voulais voir d'autres choses, et c'est Frédéric Maire, qui avait été à la projection de mon film, qui m'avait dit justement qu'il y avait eu un problème technique. Bon, je m'étais dit : « C'est juste quelques centimètres de film, il n'y a plus qu'à refaire un collage », et tout, mais je n'avais pas de matériel pour dérouler un film, je n'avais pas du tout de matériel. Et ce n'est que bien des années plus tard, dans les années 1990, j'avais une amie cinéaste zurichoise, Elisabeth Gujer, qui était à l'époque avec Uli Meier – enfin avant, qui était avec Uli Meier ! –, qui m'a dit : « J'aimerais voir ton film », etc. Moi j'avais vu son long métrage qui avait été primé à Hyères<sup>9</sup>. Et bon, elle amène le film à Zurich où elle avait à disposition une table de montage et tout, et elle me dit : « Mais le film, il est tout à fait foutu ! » Et effectivement, il avait été abimé par le projectionniste de Soleure, mais moi je ne savais pas qu'il était abimé à ce point-là, donc je ne m'étais pas du tout plaint. Puis à ce moment-là, j'ai dit à Soleure : « Le film, il est foutu, et c'est la seule copie ! » Et à Soleure on m'a dit : « Vous vous plaignez 15 ans après, 20 ans après... », et évidemment, c'était tard, mais moi comme je n'avais jamais pu dérouler le film entre temps, je ne savais pas qu'il était abimé à ce point-là. Bon, le négatif – en fait, ce n'est pas un négatif, c'était de la pellicule inversible – existe toujours à la Cinémathèque, donc une fois, si on a des moyens de copier sur vidéo, on pourra peut-être faire renaître cette chose-là, à partir de l'original.

---

<sup>9</sup> 1. *Stilleben*, coréalisé avec Uli Meier. Le film a reçu, à Hyères, le Grand prix du jury et le Prix d'interprétation pour l'actrice principale.

## 8. Le long métrage *Nathalie ciné-roman*

L. G. *Nathalie ciné-roman est votre seul long métrage, qui a été tourné en 1969-1970...*

1969, oui.

L. G. *En 1969, qui est sorti un peu plus tard...*

Il est sorti à Soleure en 1971, oui.

L. G. *Voilà. C'est un film réalisé en 16 mm...*

Oui, son direct, (caméra) Eclair Coutant.

L. G. *...et sur lequel vous avez eu plusieurs chefs opérateurs : qu'est-ce qui s'est passé à ce niveau-là ?*

Oui, je crois à peu près cinq [Marcel Leiser rit]. Enfin, l'histoire est assez chaotique, parce que normalement c'est Erwin Huppert qui devait me faire l'image. C'était un chef op professionnel qui avait fait notamment partie (comme directeur photo) en tout cas de *Quatre d'entre elles* et (de) plusieurs films de l'époque... Enfin, c'était un bon copain qui avait tous ses films aussi à Cinéma Marginal. Il faisait pas mal de films expérimentaux, des films d'animations, des choses comme ça... Eh bien lui... bon évidemment, (dans) ce genre de métiers, surtout à l'époque, il n'y avait pas beaucoup de travail, donc s'il y en avait, on sautait dessus. Et alors quatre ou cinq jours avant le tournage, Ciba-Geigy, à Bâle, lui propose de faire de la caméra *live* pour une conférence internationale, je ne sais pas quoi. C'était relativement bien payé à l'époque : 300 francs par jour, mais à l'époque, 300 francs, c'était 300 francs ! Et il y avait trois jours de tournage, ou quatre jours de tournage, et finalement il a accepté la commande de Ciba-Geigy. D'autant plus qu'il aurait certainement pu, après, faire d'autres tournages comme ça, *live*, pour des conférences pour Ciba qui paie correctement. Donc il m'a lâché mais c'était... on était amis, ce n'était pas un problème. Donc c'est son assistant qui a commencé l'image, Jean-Philippe Fatio, qui ensuite a fait aussi de la caméra sur d'autres films, notamment sur un film de Frédéric Gonseth<sup>10</sup> produit par Freddy Landry, qui était aussi au catalogue de Cinéma Marginal. Mais Jean-Philippe Fatio, qui était un assistant caméraman, n'avait jamais fait d'image lui-même, donc j'étais obligé de contrôler chaque fois les cadrages, et tout, et finalement, au bout de trois-quatre jours de tournage, il était tellement fatigué qu'il n'avancait plus, qu'il ne pouvait plus. Donc il y en a d'autres qui se sont relayés, il y a eu notamment le jeune Hugues Ryffel, futur chef op, notamment pour Alain Tanner, qui à l'époque était aux Beaux-arts. Lui, il avait une caméra Beaulieu, il n'avait pas une Bolex [il rit], et puis... qui a fait un peu de l'image. Il y a eu Jean-Claude Pahud, un futur réalisateur ou technicien de la télé, qui à l'époque faisait l'école de photo de Vevey. Et finalement, après le tournage – après mon service militaire qui était juste après le tournage –,

---

<sup>10</sup> Il pourrait s'agir du film *La bataillère*, selon Marcel Leiser (mail du 04.01.2012). Cependant, il semblerait plutôt que ce soit Jean-Jacques Schenk, et non Jean-Philippe Fatio, qui fut co-chef opérateur de ce film, avec Marcel Schüpbach. Jean-Jacques Schenk assistait Frédéric Gonseth dès son premier court métrage, *La petite est morte* (précisions données par Marcel Leiser, mail du 04.01.2012).

il nous manquait deux-trois scènes, et là, c'est Marcel Schüpbach qui a fait l'image des plans de rattrapage qu'on a faits après coup. Peut-être qu'il y avait encore d'autres personnes...

L. G. *François Bertin ?*

Oui, il y avait François Bertin également, qui est un photographe d'origine française, mais qui est un photographe assez connu à Lausanne, qui travaille ici, qui a fait de l'image. Lui savait faire de l'image, c'est clair, oui.

L. G. *Dites-nous comment s'est montée la production de ce film ?*

Nous étions de jeunes réalisateurs qui voulions... effectivement, on avait fait tous un peu des films d'apprentissage en 8 mm, en 16 mm, et tout, et on s'était dit : « Mais comment faire, pour faire du long métrage ? » On n'avait pas de moyens pour faire du long, donc on s'est dit : « Faisons un film à sketches. C'est-à-dire on fait chacun 30 minutes, ou 35 minutes... », enfin ce qui était assez courant à l'époque, comme à Paris, je ne sais pas, des films comme *Les baisers* (1964) par exemple, où il y avait le Lausannois Jean-François Hauduroy, il y avait Bertrand Tavernier, il y avait... enfin d'autres jeunes réalisateurs. Donc c'était une manière... A l'époque, aussi, les Italiens faisaient beaucoup de films à sketches, mais là c'était déjà des trucs beaucoup plus... pas tellement des trucs de jeunes mais plutôt des types confirmés qui faisaient des films. On s'est dit : « Pourquoi pas, faire un film à sketches ? » Comme l'était aussi *Quatre d'entre elles* par exemple. Donc je m'étais réuni avec Bernard Romy qui est un jurassien de Bévillard (Jura bernois), mais jurassien... Jura/Jura de cœur, et le Genevois Jean-François Rohrbasser, un collaborateur de *Travelling* qui faisait partie de l'équipe issue du Ciné-club Inter-Jeunesse de Genève où il y avait toute une bande, François Albera, Danielle Jaeggi, Sylvie Rudhardt, etc. Et on a décidé... on s'est choisi un thème... on s'était réuni à Lausanne, au bistrot qui s'appelle L'Evêché, qui est un peu en dessous de la cathédrale, et chacun avait amené des idées de films, des... je ne sais pas, « le dernier livre que j'ai lu », « mon livre préféré », enfin toutes sortes d'idées plus ou moins intéressantes, et finalement, comme moi j'avais une petite idée derrière la tête d'un film que je voulais faire, j'avais proposé un thème qui était « les révolutionnaires parmi nous ». Et j'ai réussi à convaincre les deux autres qu'on fasse un long (métrage) sur le thème « les révolutionnaires parmi nous », mais pas un film politique, parce qu'on n'était pas politisés même si on avait des... on n'était pas des militants politiques, on était plutôt des militants culturels, je dirais. Alors chacun a fait son film : Bernard a fait *L'acte* qui est le premier des films distribués par Cinéma Marginal qui a eu une prime à la qualité, et qui lui a servi de carte de visite pour entrer à la télévision parce qu'il était bien fait techniquement – il y avait un chef op suisse allemand, Eduard Winiger, jeune chef op à l'époque. C'était donc l'histoire d'un type qui posait une bombe, d'un jeune homme qui posait une bombe dans un dépôt militaire dans la forêt, etc.

L. G. *Et ça, c'est un film qui a reçu une prime de Berne ?*

Oui, mais le film était très doux, comme réalisation, et puis le... malheureusement pour la force du film, l'acteur avait un peu une tête de petit minet, il ne faisait pas tellement révolutionnaire disons, c'était un fils à maman – il y avait toujours sa maman sur le tournage alors qu'il avait quand même... je ne sais pas, 20, ou 18 ans, quelque chose comme ça. Et le film était très clean, ce qui était aussi évidemment bon pour entrer à la télévision. Si on faisait des films un peu trop « pervers » entre guillemets, eh bien au contraire, ça nous fermait les portes du côté de la télé. Et puis... ça, c'était *L'acte*. Et Jean-François Rohrbasser a fait un

film qui s'appelait *Double maître*, sur un jeune prof qui enseignait la musique au cycle d'une manière un peu nouvelle, pédagogie nouvelle, enfin, je ne me souviens pas du détail, dont Erwin Huppert a fait l'image. Et finalement les trois films n'allaient pas très bien ensemble parce qu'un était un documentaire, avec Erwin Huppert qui travaillait en pellicule négative, ce qui donnait un certain type d'image, et les deux autres films étaient en inversible, ce qui donnait une image un peu plus dure mais que je trouve plus intéressante. En plus, mon film qui devait être un moyen métrage, disons de 35-40 minutes, en faisait finalement 71, c'est-à-dire qu'il était un petit long métrage en soi...

L. G. *Donc les trois films...*

Donc les trois ne pouvaient pas être mis ensemble parce que c'était trois styles différents. Il aurait fallu travailler beaucoup plus la préparation, c'est-à-dire avoir le même chef op pour les trois films pour avoir une unité d'image, et peut-être travailler des thèmes plus proches les uns des autres, et pas qu'un soit un documentaire et que les autres soient de la fiction, oui. Et puis un était de la fiction sérieuse, tandis que le mien était plutôt de la comédie dramatique avec une part d'humour, de légèreté de l'époque, voilà...

L. G. *Quel a été le budget pour ce long métrage, le vôtre ?*

Quand j'ai commencé à le tourner, j'espérais le faire avec un budget de 7'000 francs, et puis il en a coûté 15'000 mais en serrant les boulons et tout, et en ayant très peu de temps de tournage et très peu de temps de montage, alors que normalement, c'est au montage qu'on arrive à corriger un film, à l'améliorer, à travailler le son et ces choses-là. Donc c'était 7'000, mais comme le même été, au mois de juillet, au début des vacances, j'avais fait *Une fille et un fusil*, mon carnet d'épargne... – ce n'était pas des comptes épargnes, c'était des carnets d'épargne à l'époque [Marcel Leiser rit] –, j'avais déjà fait un dépassement de budget de mon court métrage *Une fille et un fusil* qui devait coûter 3'000 francs et qui en a coûté 7'000... finalement quand on a fait *Nathalie*, quand on a commencé le tournage, au bout du deuxième jour, on a téléphoné au labo chez Schwarzfilm Technik et on a dit : « On aimerait continuer notre tournage mais vous nous assurez que vous nous ferez le prix professionnel. » Parce que les professionnels payaient 25% de moins, je crois, un truc comme ça. Et au téléphone, on nous a donné l'accord qu'on nous... – parce qu'à ce moment-là, je n'étais pas encore... je suis entré juste après à l'Association suisse des réalisateurs de films, mais à l'époque de *Nathalie*, en 1969, j'en n'étais pas encore membre, donc je n'avais théoriquement pas le prix professionnel. Bon, après, avec le labo, ça c'est un peu compliqué parce qu'on tardait un peu à payer, et tout, puis finalement j'avais fait un emprunt bancaire, Procrédit Fribourg, qui était une banque qui prêtait à tout le monde sans contrôler quoi que se soit [il rit].

L. G. *Mais est-ce que vous avez fait une demande de financement auprès de Berne ?*

Non, parce que le film était tourné en été 1969 et l'aide fédérale à la fiction commençait en 1969 donc on arrivait trop tôt effectivement. Et je pense, de toute manière, on ne l'aurait pas eue, parce que c'était plutôt ceux qui nous ont précédé, c'est-à-dire le Groupe 5 plus le groupe de *Quatre d'entre elles*, qui parmi les Romands, à ce moment-là, touchaient de l'argent. Pour nous, c'était déjà... ça aurait été beaucoup plus difficile de toute manière.

L. G. *Pourquoi ?*

Parce qu'il n'y a pas de l'argent pour tout le monde, donc c'est les premiers arrivés... et en l'occurrence c'était le Groupe 5 et le groupe *Quatre d'entre elles* qui étaient les premiers arrivés... donc c'est aussi les premiers qui arrivaient à s'inscrire dans le système d'aide. Ça, j'en avais aussi parlé une fois avec Alain Tanner, on parlait de cinéma belge, Tanner disait : « Effectivement, à un moment donné, il y a une vague de cinéastes, il y a une demi-douzaine de cinéastes qui arrivent à se faire une place, et ensuite il y a un trou de 15-20 ans jusqu'à ce qu'une nouvelle génération puisse apparaître, parce qu'à ce moment-là, il y a un peu plus d'argent et on peut donner de l'argent à une nouvelle génération. » Mais là, il n'y a jamais eu de l'argent pour tout le monde. A l'époque, il y avait vraiment peu d'argent de toute manière.

## 9. Perception du rôle du Groupe 5

L. G. *J'en profite pour en venir à ces questions de rapport entre les générations : le Groupe 5, ça représentait quoi pour vous ?*

Eh bien le Groupe 5, et surtout à partir de *Charles mort ou vif* que j'avais vu à Cannes, ça représentait le début d'un cinéma de fiction, d'un nouveau cinéma de fiction. Bon, parce qu'il y avait un cinéma suisse traditionnel mais qui était surtout zurichois, enfin qui était les Heimatfilm. Mais bon, il n'y avait pas que des Heimatfilm, il y avait des polars, il y avait des films comiques, il y avait un peu de tout. Donc *Charles mort ou vif* représentait le premier film qui avait une espèce d'existence, qui passait dans les salles de cinéma – c'était du 16 mm gonflé –, qui a aussi lancé le jeune cinéma suisse parce que... grâce à Cannes, parce que je veux dire, si les critiques parisiens n'avaient pas parlé de cinéma suisse... à ce moment-là, le cinéma suisse n'existait pas, les critiques de cinéma romands étaient tellement dans la mollesse romande – je parle de l'époque, maintenant ce n'est plus mon problème... [Marcel Leiser rit] – que les gens ici n'aimaient pas, disaient : « Mais c'est quoi ces gens qui viennent de la télé ? » Donc il y avait souvent, même, une espèce de mépris. Il a fallu du temps pour bâtir une acceptation de ce cinéma qui n'était pas dans le style du divertissement américain où on se marre, etc., qui étaient des films, enfin le Groupe 5, plutôt sérieux, disons. Donc Alain Tanner en particulier mais... et puis Michel Soutter et Claude Goretta ont représenté le démarrage d'une production de fiction en Suisse romande. Ça s'est moins bien passé en Suisse allemande. Bon, il y a eu des réalisateurs remarquables comme Thomas Koerfer, plus tard Fredi M. Murer. Et puis il y a eu des réalisateurs suisses allemands qui ont fait de la fiction, mais une fiction qui était plus proche du téléfilm, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas beaucoup d'invention formelle. C'était des films qui cartonnaient peut-être bien en télévision et qui ont une vraie reconnaissance en Suisse, mais qui n'avaient pas de style, ce n'était pas un vrai cinéma d'auteur comme nous on l'entendait en Suisse romande, comme l'entendaient les gens de la Nouvelle Vague française.

L. G. *Pour vous et les gens avec qui vous travaillez, est-ce qu'Alain Tanner, Claude Goretta, enfin, les cinéastes du Groupe 5, étaient des gens déjà plus assimilés au système ? Pour vous qui étiez peut-être plus dans la marge ?*

Eux, c'était le début d'un système ici, parce qu'ensuite ils ont été coproduits par des boîtes parisiennes. Et plus ils ont eu d'argent, moins ils ont fait de bons films [Marcel Leiser rit].

L. G. *Est-ce que ça crée un peu un conflit entre ces...*

Non, il n'y avait pas de conflit, simplement qu'eux avaient des possibilités que nous, on n'avait pas, parce qu'ils avaient déjà le soutien de la télévision automatique. La télévision... le directeur de la télé à l'époque (René Schenker), qui était un spécialiste de musique classique, ne connaissait rien aux images, donc il leur a laissé pleine liberté : « Faites vos trucs, faites vos films, on a besoin d'heures de programme ! », même si ce n'était pas 24 heures sur 24, la télé à l'époque. La télé avait besoin d'images donc on les a laissé faire un peu les films d'auteurs, les films qu'ils voulaient. Et certains, plus tard, ont dit que ça avait été une erreur, qu'il aurait mieux fallu se reposer sur la tradition des pièces policières du lundi soir de Radio Sottens, qui était la Radio suisse romande à l'époque... il y avait des acteurs, il y avait... tout le monde en Suisse romande écoutait cette pièce policière du lundi, c'était un truc extrêmement populaire avec des acteurs de théâtre qui avaient des voix remarquables et tout, ça s'appelait notamment *Les aventures de Picoche* qui était un détective, si je me souviens bien... il y avait une femme scénariste qui faisait des choses remarquables dans ce domaine, et puis des gens ont dit : « La télé aurait mieux fait, à l'époque, de faire des films populaires, des polars, des trucs comme ça », plutôt que des films d'auteur qui ont été considérés par le grand public et par certains critiques comme des films chiant, disons, oui. Ce qui n'était pas le cas pour des gens qui s'intéressaient vraiment au cinéma, c'était vraiment quelque chose d'intéressant et ça montrait un cinéma justement non standardisé qui ne ressemblait pas aux films américains, ni aux films français, ni aux films italiens bien sûr qui étaient un des plus grands cinémas du monde à l'époque. Donc ils ont représenté les gens qui ont eu des moyens pour... même si c'était modeste, mais ils avaient au moins l'appui de la télé, comme les cinéastes allemands avaient le Kleinfernsehspiel de la ZDF, la deuxième chaîne allemande, où la télévision allemande mettait 80'000 Deutsche Mark, à peu près 80'000 francs suisses, ce qui permettait le démarrage d'un long métrage et ensuite, ils rajoutaient de l'argent ou pas, mais parfois ils le faisaient avec 80'000 Deutsche Mark. Donc ça, enfin... ceux de ma génération n'en ont pas bénéficié. Bon, même si certains, ensuite, se sont fait une place, comme Jean-François Amiguet, comme Marcel Schüpbach, pour ne parler que de la fiction. Frédéric Gonseth, lui, a arrêté de faire de la fiction alors que c'était un bonhomme extrêmement intéressant pour la fiction. Ensuite, il a fait du documentaire, aussi parce qu'il savait que c'était plus facile à produire, ça coûte moins cher, et c'est plus facile à placer en télé, une manière d'avoir de la coproduction ou éventuellement de la vente, même si la télé donnait des clopinettes pour un achat de film.

## **10. Nathalie ciné-roman et les films à micro-budgets**

L. G. *J'en reviens à Nathalie ciné-roman. On peut dire que c'est un film qui a été entièrement financé par des fonds privés ?*

Les fonds privés, c'était moi-même et mes dettes, et mon emprunt bancaire, et puis mon père qui m'avait prêté 1'000 francs quand le laboratoire demandait de l'argent à Berne... [Marcel Leiser rit]

L. G. *Sur un film comme ça – vous les appelez des films à « micro-budgets » –, qu'est-ce qui coûte cher ?*

A l'époque, ce qui coûtait cher, et ça c'est la chance qu'ont les jeunes qui font de la vidéo maintenant, c'était le labo. C'est-à-dire qu'il fallait payer les développements, il fallait payer les copies de travail, il fallait payer la copie zéro, il fallait payer l'étalonnage, il y avait

beaucoup de... le 80% du budget, c'était des frais de labo qui étaient quand même assez élevés pour des gens qui n'avaient pas d'argent comme nous.

L. G. *Les gens qui travaillaient sur le film étaient payés ?*

Non, c'était ce que les Suisses allemands appelaient les « films copains », c'est-à-dire... enfin, Fredi M. Murer, notamment, parlait des « films-copains », alors qu'on devrait dire les « films de copains » : effectivement, c'était des copains, c'était des chômeurs temporaires qu'on trouvait dans les bistrot, surtout au Major Davel, au Mao, à Lausanne. Donc personne n'était payé. Bon, il y a quand même eu le cas de *L'acte* : peut-être Eduard Winiger était payé quand même, et peut-être Jean-Pierre Tzaud, le technicien du son, était payé. Moi j'ai payé une fois un technicien du son, c'était pour *Le petit clown est mort* qui est un film inachevé, et puis... Jean-Pierre travaillait à l'époque à la radio pour l'émission de nuit qui se passait en direct depuis le Lapin-Vert à la rue de Bourg, à Lausanne. Il arrivait tellement crevé au tournage le lendemain matin que... et puis on tournait en janvier, il faisait tellement froid qu'il restait dans sa voiture et n'en sortait guère qu'au moment où on faisait la... donc il ne collaborait pas vraiment, et le son n'était pas très bon, il y avait beaucoup de vent, et finalement c'est le seul que j'ai payé comme collaborateur.

L. G. *Sur Nathalie ciné-roman, c'est Arnold Walter qui a été votre assistant. Il était plutôt un acteur...*

Oui, Arnold Walter était une des gloires montantes du cinéma suisse à l'époque. C'est l'acteur principal notamment du beau téléfilm de Claude Goretta qui s'appelle *Jour de noces*. Un acteur qui n'était pas très bon au théâtre mais qui était très intuitif au niveau du... et très sensible au niveau du cinéma. Il représentait un petit peu le Jean-Pierre Léaud du jeune cinéma suisse. Il a travaillé pour Michel Soutter, pour un ou deux courts métrages de Raymond Vouillamoz, comme *Juke-box* par exemple. Il a travaillé dans un ou deux téléfilms à Paris plus tard également. Et puis il représentait un petit peu, je disais, Jean-Pierre Léaud, et le François Truffaut romand, à l'époque, pour lui, c'était Claude Goretta. Donc une relation très « père/fils », avec tout ce que ça signifie de compliqué psychanalytiquement parlant par derrière. Histoire qui s'était d'ailleurs mal terminée entre eux... Mais enfin, à l'époque, c'était un des acteurs les plus intéressants. Plus intéressant que Jean-Luc Bideau qui était un peu cabotin et qui fait un peu toujours la même chose... ça c'est un point de vue que je ne vous oblige pas de partager, mais voilà [Marcel Leiser rit]. Eh bien Arnold, on l'appelait Noldi, qui venait d'un milieu ouvrier... – c'était un fils d'un ouvrier de la cimenterie de Roche dans la vallée du Rhône –, il venait d'un milieu modeste, ce qui est toujours plus difficile dans ces milieux pour se faire une place parce qu'on n'a pas papa/maman pour nous soutenir comme dans certaines familles bourgeoises, par exemple. Il y a des acteurs ici qui se sont fait une place parce qu'il y avait papa/maman derrière, et ensuite l'épouse qui allait travailler pendant qu'eux n'avaient pas de travail... Mais donc lui était acteur et surtout acteur de cinéma mais il s'intéressait aussi à tout ce qui est technique, il rêvait lui-même de faire des films. Il a même fait un petit film de trois minutes sur une œuvre d'un artiste plasticien lausannois, Jean Scheurer, qui faisait partie de la galerie du groupe Impact, dont j'avais fait la caméra. En général, les assistants, je les croisais dans la rue et je disais : « Ouais, j'ai un projet de film... », comme ça, et certains qui voulaient développer des choses là-dedans, eh bien... me proposaient d'être assistant. Alors Noldi, je pense que je l'avais connu au Mao, le fameux Mao qui était le bistrot des artistes, des étudiants, des écrivains... il y avait toujours Anne Cuneo aussi à l'époque qui était un des piliers lausannois des bistrot avant qu'elle aille faire la même chose à Zurich [il rit], ça c'est un petit gag personnel... Alors lui, il connaissait aussi

beaucoup de monde dans le domaine du théâtre, il avait beaucoup de copains comédiens et tout, et c'est lui notamment qui m'avait trouvé l'actrice principale du film qui s'appelait à l'époque Geneviève Roques, mais qui a un nom d'actrice, Marie Quentin, dans le film, parce qu'elle vient d'un petit village qui s'appelle Saint-Quentin près de Bordeaux, et en fait qui était la compagne, avant leur mariage, d'Arnold Walter. Ils s'étaient rencontrés, je crois, dans un stage de théâtre, dans le Jura français sauf erreur.

L. G. *Est-ce que dans un film à micro-budget – on peut prendre Nathalie ciné-roman – le budget dicte le scénario, les lieux de tournage ?*

Oui... Alors ça, c'était peut-être mon erreur. Moi, j'avais envie de faire certaines choses de fiction, des choses qui bougent, des choses qui soient drôles, où il y a beaucoup de personnages et tout, mais le malheur évidemment, c'est beaucoup plus compliqué à faire qu'un film à deux personnages, dans une chambre. C'est peut-être ça mon erreur principale, c'est d'avoir voulu faire des films que j'avais envie de faire, et pas des films en disant : « Ça va plaire à la télé. » Effectivement, c'était une limite ça.

## **11. Nathalie ciné-roman : Festival de Cannes et distribution du film**

L. G. *Nathalie ciné-roman est un film qui a une « carrière déçue » à Cannes...*

Oui, on peut dire les choses comme ça. Disons, j'avais proposé le film à la Semaine de la critique, et puis... parce que... pour qu'un cinéaste existe il faut qu'on parle de ce qu'il fait et effectivement, Cannes était très important pour le cinéma suisse. S'il n'y avait pas eu les critiques français, eh bien le cinéma suisse n'aurait peut-être pas existé. Donc j'avais proposé mon film à la Semaine de la critique, j'étais allé moi-même à Paris parce que, comme je n'avais qu'une seule copie, je ne voulais pas qu'elle se perde dans les bureaux de la douane et des trucs comme ça. Donc j'étais allé à Paris, j'avais rencontré Pierre-Yves<sup>11</sup> Deleau qui s'occupait de la Semaine de la critique à l'époque, sur les Champs-Élysées, où j'étais d'ailleurs très étonné du prix du café – mais bon, c'est lui qui payait [Marcel Leiser rit]. Et bon, j'ai donné mes deux bobines à Deleau. Ils ont fait une projection pour les membres du jury qui étaient des critiques de cinéma français dont notamment Louis Marc Aurèle qui s'intéressait beaucoup au jeune cinéma du monde entier. Ils ont visionné le film, mais je n'étais pas là à la projection, j'étais un petit peu dehors pendant ce temps-là, et ils ont eu un pépin technique parce que le film était en 16 mm avec du son magnétique, et les Français à l'époque, quand ils avaient des réductions de film 35 mm en 16 mm – ils n'avaient pas tellement de production 16 mm –, c'était toujours du son optique, donc l'opérateur projectionniste ne savait pas comment mettre le son sur magnétique alors que leurs appareils étaient toujours réglés sur optique. Donc ils ont vu la première bobine en muet parce que l'opérateur ne savait pas le... Ensuite, ils ont quand même vu la deuxième bobine... enfin, il y a eu des histoires très compliquées comme ça. Donc ils n'ont pas vu le film de manière normale, mais il y avait des critiques qui étaient intéressés à montrer ce film. La Suisse ne pouvait montrer qu'un film à la Semaine de la critique, où ne se montraient que sept films, je crois, donc ce n'était pas la Quinzaine des réalisateurs où il y a beaucoup plus de films. Et finalement, le film qui a été retenu pour représenter la Suisse, c'était *Le fou*, qui était le premier long métrage de cinéma de Claude Goretta...

---

<sup>11</sup> Il s'agit en fait de Pierre-Henri Deleau.



L. G. ...*fait dans le cadre du Groupe 5.*

Oui, et évidemment, ça intéressait les critiques comme une année avant ou peut-être deux, mais je crois une année avant, il y avait eu le *Charles mort ou vif* d'Alain Tanner, ça les intéressait de voir la cohésion d'un groupe qui travaillaient un petit peu ensemble, enfin, qui produisaient ensemble, même s'ils ne travaillaient pas étroitement ensemble. Et surtout, il y avait un très grand acteur (François Simon), qui est le fils de Michel Simon, et effectivement, souvent certains grands acteurs ont sauvé des films qui n'étaient pas très bons. Personnellement, je pense que *Le fou* n'était pas un très bon film, c'est un film assez sinistre et tout, mais il y avait un acteur merveilleux, et il y avait surtout cette relation avec Tanner – je pense que l'année d'après, il y avait certainement un (film de) Michel Soutter. Et donc ils ont choisi ce film plutôt que le mien. Le mien qui était moins bien techniquement, évidemment, parce qu'il était fait dans des conditions « bouts de ficelle » et tout, mais qui apportait toute une sorte de vitalité, de légèreté, de gaieté de la nouvelle génération, alors que Goretta était plutôt quelqu'un de très calviniste, disons, pour dire les choses très schématiquement, même si j'apprécie ce qu'il a fait par ailleurs. Alors mon film n'a pas été sélectionné. Ensuite... j'avais une amie cinéaste à Paris, Danielle Jaeggi, une Genevoise qui à ce moment-là vivait à Paris où elle avait fait un long métrage qui s'appelle *Pano ne passera pas*. Elle connaissait un peu tous ces critiques à Paris, et elle m'a dit : « Ouais mais t'aurais dû me faire intervenir avant, que j'explique un peu le truc, que vous êtes la nouvelle “nouvelle génération”, etc., et peut-être que j'aurais réussi à les... » Mais bon, là c'était effectivement trop tard. Donc le film n'a pas passé à Cannes, mais il a quand même passé, la même année, à la Cinémathèque française, alors qu'à la Cinémathèque suisse, il n'y a passé qu'en 2008... c'est-à-dire un certain nombre d'années après ! [Il rit]

L. G. *Est-ce que le film a connu une distribution en Suisse romande à l'époque ?*

Le film a connu une distribution marginale, comme c'était du 16 mm. On l'a distribué beaucoup dans des théâtres de poche, des centres de loisir, des écoles, un peu tous les endroits où on pouvait passer des films 16 mm. Donc il a eu une distribution marginale mais pas dans le circuit commercial 35 mm, il n'a jamais été gonflé en 35 mm de toute manière. Evidemment, à un moment, c'était intéressant aussi d'aller présenter nos films parce qu'on discutait avec le public, on voyait ce que le public attendait des films, ce qu'ils aimaient, ce qu'ils n'aimaient pas. Ce contact avec ce qu'on appelait à l'époque des « non-publics », puisque le public, c'était celui des salles de cinéma commercial, tout ce qui était en dehors, on appelait ça les « non-publics », comme le théâtre aussi, à l'époque, cherchait à toucher ce qu'on appelait les « non-publics », y compris les ouvriers dans les usines, etc. Donc il y avait un contact avec le public qui était intéressant, et on voyait que des gens appréciaient, même si mon film n'était pas connu, qui appréciaient, qui trouvaient des thèmes miroirs pour eux-mêmes. Comme *Nathalie ciné-roman* était l'histoire d'une fille qui s'intéressait beaucoup aux robes mais qui ensuite devient une militante politique et qui monte un théâtre politique, eh bien il y avait des jeunes femmes à l'époque qui avaient vu ce film et trouvaient que ça correspondait à leur manière de penser, qu'il y avait un côté féminin dans le film, disons.

## **12. Collaboration avec Lucienne Lanaz**

L. G. *J'aimerais qu'on fasse un petit saut dans le temps : en 1974, vous avez réalisé Le bonheur à 70 ans... un petit peu avant, il est sorti en 1974 aux Journées de Soleure. Dites-*

*nous peut-être d'abord... parlez-nous de la collaboration avec Lucienne Lanaz : comment vous êtes-vous rencontrés ?*

Oui, ça enchaîne avec ce qu'on a dit avant : je l'ai rencontrée lors d'une projection de film dans le canton de Neuchâtel, organisée par la Galerie 2016, une galerie fondée à Cortaillod, notamment par Simone Brandt, l'épouse de Henry, et donc la...

L. G. *Donc c'était une galerie qui ne diffusait pas que des films, c'était toutes sortes de...*

Non, qui ne distribuait... qui ne montrait pas du tout de films, qui était une galerie, une coopérative de peintres et d'amateurs d'art. Donc ils payaient... chacun payait je crois 20 francs par année et ils avaient droit à une lithographie pour Noël ou je ne sais pas quoi... Il y avait à la fois des peintres, ce qui était d'ailleurs très intéressant... j'avais failli faire un documentaire sur un peintre sculpteur qui s'appelait Boillat X... Et alors lors de cette projection organisée par la Galerie 2016, qui était donc une coopérative ou un collectif d'amateurs d'art, il y avait parmi les spectateurs... il y avait notamment Simone Brandt que je n'avais pas revue depuis l'âge de 15 ans, et puis il y avait Lucienne Lanaz qui était membre du comité de cette galerie. Ensuite, bon, elle est devenue ma compagne pendant quelques années, et elle a travaillé pour mes films à ce moment-là comme assistante réalisatrice. Et bon je faisais quand même des films qui avaient un peu de la peine à avoir le... à entrer sur le circuit télé où on aurait pu gagner quelques sous, parce que j'étais plutôt du côté *peace and love* que du côté des cinéastes au regard sérieux, au regard social sérieux. Donc on se posait la question : « Mais comment faire pour faire un film qui puisse être vendu à la télé ? », parce que c'était une espèce de consécration de vendre un premier court métrage à la télé. Et dans le groupe Cinéma Marginal, effectivement, Marcel Schüpbach avait réussi à placer son premier court métrage 16 mm – il avait fait du 8 mm avant – qui s'appelait *Murmure*, un portrait de son grand-père à La Chaux-de-Fonds. C'était un portrait avec des images de l'appartement, des objets dans l'appartement de son grand-père, il n'y avait même pas vraiment un scénario, c'était plutôt une ambiance. Et Lucienne, enfin, on l'appelle Lulu, disait : « Eh bien on devrait faire un film un peu comme Marcel, parce que le thème des vieillards, c'est un thème qui n'a encore pas été trop traité et qui est justement social, donc qui peut toucher et les gens et la télé. Donc si on faisait un film sur un thème un peu... sur une personne du troisième âge ? » Et c'est là qu'elle a eu l'idée de faire un film sur sa mère, une ancienne ouvrière d'une fabrique de chapeaux, près de Berne, qui, à 70 ans, vivait une histoire d'amour avec un monsieur de 70 ans qu'elle avait rencontré à 20... enfin qui était un copain à elle, je crois, à 20 ans, et que, 50 ans après, elle avait retrouvé lors d'un enterrement dans un cimetière à Genève. Elle a eu l'idée d'un synopsis, c'est-à-dire qu'elle a écrit trois-quarts de page, et elle se disait qu'on pouvait faire un film, justement, où on voit la chambre de sa maman, où on filme les objets dans la chambre, et bon, moi qui suis plutôt coté fiction, je disais : « Mais on va reprendre l'histoire, on va faire une interview de la maman, et à partir de ce qu'elle raconte, comme elle a rencontré son bon ami... », qui était un employé de banque, qui jouait un peu le rôle du banquier, enfin qui joue un personnage presque de banquier, qui se donnait de l'importance avec ça... Et alors à partir des trois-quarts de page de synopsis de Lucienne, j'ai développé un découpage technique, enfin, tous les films à l'époque que je faisais étaient directement des découpages techniques avec des mouvements de caméra, même si ensuite, lors du tournage, on n'avait pas le temps de faire les mouvements de caméra parce qu'il y avait des problèmes techniques, on perdait du temps, il y avait des gens inexpérimentés, etc.

L. G. *C'est un peu un film entre la fiction et le documentaire, cette fois ?*

Oui, c'est considéré comme un vrai documentaire parce que ce sont les vrais personnages dans le film, mais c'est traité presque à la manière d'une fiction on peut dire, donc... On n'a pas fait du cinéma direct, qui était justement le cinéma qu'on « devait faire » à l'époque, mais qui était un cinéma... D'ailleurs il a été tourné avec une (caméra) Bolex 16 mm en muet, ce qui était plus facile pour faire un tournage pas trop cher. Et puis le son était composé, évidemment, ensuite de bruitages qu'on rajoute et d'un son off où la vieille dame racontait un petit peu son histoire. On avait fait une version en allemand, comme elle habitait à Berne, avec l'accent romand, et puis une version française. On avait fait deux versions, mais c'est finalement la télévision zurichoise qui avait acheté le film ensuite pour la Suisse.

L. G. *Donc il a effectivement connu une diffusion à la télévision ?*

Oui, oui, il a connu une belle diffusion parce qu'il a passé par la ZDF en Allemagne, il a passé en Belgique, il a passé en Finlande, il a passé deux fois sur la (télévision) suisse allemande, deux fois sur le Tessin, zéro fois comme par hasard sur la (télévision) suisse romande, et il a passé en circuit 16 mm en Hollande.

L. G. *Mais pourquoi ça n'a pas intéressé la Télévision romande, vous savez ?*

Parce qu'il y avait un ou deux petits cons qui dirigeaient certains départements et qui refusaient les films avant de les voir. J'avais proposé le film à la TV romande, ils n'avaient même pas voulu le voir, et c'est la Télévision zurichoise qui l'a acheté après l'avoir vu à Soleure.

L. G. *Par contre le film a reçu une aide à la réalisation venant de Berne ?*

Oui, c'est le premier film, enfin, le seul film que j'ai fait qui a reçu une aide de 20'000 francs de Berne, grâce à un dossier bien présenté. Comment on fait un dossier bien présenté ? Parce qu'à l'époque, dans les commissions, il n'y avait pas que des spécialistes du cinéma, il y avait des représentants de la société civile, donc il pouvait y avoir un policier, il pouvait y avoir un instituteur, enfin des gens qui ne connaissaient strictement rien au cinéma. Donc il fallait faire des dossiers clairs, simples, pas compliqués, et tout. C'est Richard Dindo, qui lui venait de recevoir sa première aide fédérale pour un film sur les peintres naïfs<sup>12</sup>, qui m'avait expliqué : « Il faut faire un dossier avec beaucoup de photos, et les gens qui ne savent pas lire, eh ben ils regardent les photos ! » On avait aussi fait le dossier en bilingue : comme Lucienne parlait bien l'allemand, elle a pu faire une traduction en allemand. On a fait une reliure, on a fait vraiment un produit bien présenté, même si le dossier lui-même... il n'y avait pas beaucoup de matière dans le dossier même, surtout que c'était un documentaire. Et grâce à ça, on a eu une aide à Berne. Et ensuite [Marcel Leiser rit], il y a Jacqueline Veuve qui est venue chez moi à... j'habitais à Pully à cette époque, et qui m'a demandé : « Mais comment... »

L. G. *Jacqueline Veuve, vous la connaissiez par le cycle d'orientation entre autres ?*

Non, je l'avais connue... je ne sais plus comment, parce qu'elle avait présenté ses tout premiers films faits aux Etats-Unis – elle avait fait un ou deux films féministes notamment – et puis bon... je la connaissais comme ça, disons. Et elle m'avait dit : « Mais comment t'as fait pour obtenir une aide à Berne ? » [Marcel Leiser rit], et j'ai dit : « Ben voilà, il faut faire

---

<sup>12</sup> *Naive Maler in der Ostschweiz*, réa. Richard Dindo, 1973

un dossier bien présenté, avec une belle reliure, avec des photos, des agrandissements photo un peu professionnels, pas que ça fasse amateur. » Et ensuite elle-même, je ne sais plus quel était le film suivant qu'elle a fait, elle a aussi obtenu une aide [il rit]. Donc il y a des fois des petites entraides entre cinéastes, on se refilait des filons. Par exemple quand j'avais travaillé comme caméraman pour un film français 16 mm d'un copain parisien qui collaborait à *Travelling*, eh bien c'était Hans-Jakob Siber, de Film Forum à Zurich, qui m'avait dit : « Ouais, mais tu peux obtenir de la pellicule 3M, *three Minnesota Mining products*, à 25 balles les trois minutes, développement compris ! » [Il rit] Et puis là, on avait tourné sur la Côte d'Azur, malheureusement en contre-jour parce qu'il y a la mer devant, et c'était une pellicule qui encaissait très mal la lumière donc l'image n'était pas bonne... Mais on s'échangeait des tuyaux, des trucs pour faire le moins cher possible simplement, oui.

L. G. *Le film Le bonheur à 70 ans n'a pas obtenu de prime à la qualité par contre ?*

Oui, alors ensuite, j'ai réalisé *Le bonheur à 70 ans*, et en fait, Lucienne a travaillé comme première assistante, d'ailleurs très bonne assistante, mais elle n'a pas choisi une seule image du film, et pendant le montage du film, elle voyageait aux Etats-Unis. Et puis le film n'a pas eu de prime à la qualité. Alors certainement il y avait dans la commission des primes une ou deux personnes qui ne m'aimaient pas trop, ça pourrait être soit des journalistes qui voulaient être les seuls, les uniques, les meilleurs, soit un producteur déçu parce que je n'avais pas aimé un film qu'il avait produit de Francis Reusser. Enfin, disons que je n'avais pas été enthousiaste. J'avais quand même été intéressé par le film, un film qu'il avait produit et puis qui n'avait pas marché du tout... Donc j'ai eu comme ça des gens qui étaient contre moi dans les commissions, et c'est souvent les Suisses allemands qui ont défendu... comme le projet du *Bonheur à 70 ans*, c'est un cinéaste suisse allemand, Markus Imhoof, que je ne connaissais pas bien en fait, qui était le type qui a défendu le projet parmi les autres dans la commission d'aide à la production, à la réalisation.

### **13. 1975, départ pour la Colombie**

L. G. *Il y a eu encore d'autres films, mais on n'aura pas le temps de tous les passer en revue. En 1975 vous avez quitté la Suisse pour partir 14 mois en Amérique du Sud. Dites-nous pourquoi avoir quitté la Suisse et pourquoi avoir arrêté de faire des films ?*

Oui. J'ai quitté la Suisse parce que j'étais dans une impasse, c'est-à-dire que, comme je ne trouvais pas d'argent pour tourner et que je voulais tourner, eh bien j'ai encore fait une dernière tentative : l'Office du tourisme du canton de Vaud avait lancé un concours pour un film sur le canton de Vaud, et alors j'avais fait un projet avec Arnold Walter comme coréalisateur et scénariste de l'histoire. Finalement l'Office du tourisme a confié le film à un cinéaste amateur qui était membre... dont le père était un notable du parti radical vaudois, et puis pendant que j'étais en Amérique du Sud, le film s'est effectivement fait et il a été tellement nul, qu'il n'a pas été utilisé ! C'est une agence de publicité lausannoise qui a ensuite réalisé le film, et Erwin Huppert était le chef opérateur, c'est comme ça que j'ai su l'histoire. Donc c'est une boîte de publicité qui a fait le film, et pas le réalisateur qui avait été pressenti par... enfin, qui avait fait le film mais qui était nul, disons, oui. Alors ça, c'était ma dernière chance, je m'étais dit : « J'essaie encore ça, si on a la commande, eh bien j'essaie de continuer, si on ne l'a pas, au revoir, merci ! », simplement. J'ai eu un autre projet qui était un long métrage qui s'appelle *Le voyage de noces sur les eaux calmes du Léman* qui se passait

un peu dans des milieux hippies, et puis finalement qui se passait sur un radeau sur le lac Léman...

L. G. *Donc c'est celui-là, le projet plus ambitieux...*

Et alors... voilà, qui était un projet à 200'000 francs, donc qui était déjà un petit budget... enfin, déjà un budget professionnel réellement, même si c'était un très petit budget professionnel. Là, avec Lucienne, mais alors qui, elle, a toujours travaillé comme assistante, comme assistante de production également, on a travaillé pendant une année à écrire des lettres à gauche, à droite, elle-même est allée voir l'Aga Khan à Genève parce qu'il produisait des trucs aux Etats-Unis, et peut-être elle pensait pouvoir le convaincre, malheureusement pas [Marcel Leiser rit]. On essayait... j'ai même vu le directeur des grands magasins La Placette – ça s'appelait Maus Frères, je crois, à l'époque –, qui trônait tout en haut de La Placette – je crois que ça s'appelle Manor, maintenant, à Genève –, dans un immense bureau, et déjà en entrant dans son bureau, évidemment j'ai failli m'installer dans le fauteuil dict... [il rit], j'allais dire « dictatorial »... directorial ! [Il rit] J'allais laisser la place au directeur sur le siège qui était pour l'invité, et là, évidemment moi je perdais déjà les pédales, et de tout manière, lui disait : « Oui mais... il est joli votre projet de film, mais comment on peut introduire les grands magasins La Placette dans le scénario, par rapport à un truc qui se passe sur le lac ? C'est un peu compliqué... » [Il rit] Et bon, j'ai eu une petite correspondance avec François Truffaut, parce qu'on avait fait un numéro spécial – on était les premiers, à *Travelling*, à faire un numéro spécial sur lui –, donc on avait... et puis il nous avait remercié d'avoir fait ce numéro, il m'avait offert deux-trois livres qu'il avait faits après, notamment *Les aventures d'Antoine Doinel* et puis *Le sauvage*, ou... ça s'appelait *Le sauvage* sauf erreur... *L'enfant sauvage*, voilà. Et puis il m'avait gentiment répondu qu'il avait effectivement une maison de production, Les Films du Carrosse, mais que c'était Vincent Malle qui s'occupait de la production, et que ce n'était pas lui-même qui s'occupait des aspects pratiques de la production. Même quand j'étais de passage à Paris, parce que j'avais des amis à Paris, notamment Robert Millié, eh bien j'étais même allé aux Films 13, la maison de production de Claude Lelouch, et bon je n'avais pas rencontré Lelouch mais j'avais vu son personnel et tout... J'essayais des trucs dans tous les sens. Et comme résultat final, il y avait juste l'Office du tourisme de Montreux qui était d'accord de nous donner 10'000 francs si le radeau passait devant le Château de Chillon. Mais évidemment avec 10'000 francs, je ne faisais pas un film à 200'000 francs. Freddy Landry, qui à ce moment ne produisait plus de longs métrages parce qu'il avait trop perdu d'argent, notamment sur un film de José Varéla<sup>13</sup> qui n'est je crois jamais sorti et un long métrage de Francis Reusser, donnait des petits coups de main pour des courts métrages, mais pas pour un long. Mais il m'avait quand même demandé à lire le scénario, et il m'avait juste dit : « Oui, ça c'est pas un film à 200'000 francs, c'est un film à 800'000 francs. » [Il rit] Et bon, effectivement, lui il ne pouvait pas se lancer dans une production à... il n'avait pas les moyens pour se lancer dans une production à 800'000 francs, oui.

L. G. *Et tout ça vous a décidé à partir ?*

Alors moi... Et bon, ensuite quand j'ai eu ces histoires aussi à Genève, avec l'histoire d'*Une fille et un fusil*, j'étais un petit peu découragé de faire de l'enseignement, et quand même, après quelques années d'enseignement avec des enfants de 13-14 ans comme ça, c'est un peu répétitif, parce qu'il aurait fallu que j'aie des élèves plus âgés pour parler de manière

---

<sup>13</sup> *Faire Marie pleine de grâce*, réa. José Varéla, 1972, 16 mm, 85 min.

plus intellectuelle de questions d'esthétique de cinéma, plutôt que simplement faire des cours sur le gros plan, le plan moyen, le plan américain, et le travelling arrière, le travelling avant, et voilà. Donc je m'étais dit : « Si je ne peux plus rien faire de sérieux, eh bien... » Il y a un livre qui s'appelle *Eloge de la fuite* qui a été écrit par le professeur qui a fait le scénario de *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais, qui était un... oui, le professeur Henri Laborit, voilà, qui faisait des expériences sur les animaux. Il avait fait un bouquin qui s'appelait l'*Eloge de la fuite*, et puis là, moi je dis aussi « éloge de la fuite », quand on est devant un mur et qu'on n'arrive pas à le franchir, on va ailleurs simplement. Et de tout manière, je m'étais dit que je me donnais jusqu'à 30 ans pour essayer de me faire une petite place comme réalisateur, et malheureusement je ne me débrouillais pas du tout financièrement, c'était impossible. Et bon, en plus, c'était lié aussi à une histoire sentimentale, j'étais amoureux d'une Colombienne que j'avais rencontrée à Lausanne quand j'étais prof à l'Ecole Club Migros, et puis voilà ! [Il rit] Et bon, j'ai abandonné, j'ai dû abandonner le cinéma côté réalisation et tout, et finalement, passer toute sa vie à se dire : « Comment je vais trouver de l'argent ? » etc., c'est une vie d'angoisse tout sa vie. Alors finalement, c'était aussi ma liberté de se dire : « Ben maintenant je m'occupe de moi, je vis ma vie, je voyage et puis je ne me mets plus au service de la cause du cinéma suisse ! » [Il rit] Même si mon service était très marginal et underground. Enfin, je dis toujours que... on parlait à l'époque du cinéma suisse comme d'un iceberg, qui donc avait une partie émergée : les gens qui arrivaient à se faire un nom ; mais il y avait toute la partie immergée de l'iceberg, c'est-à-dire qu'il y a des centaines des gens qui essayaient de faire des films, et puis... donc on était non seulement l'underground, mais on était peut-être l'« underwater » ! [Il rit]

#### 14. Le climat culturel des années 1960 et suivantes

L. G. *Pour conclure, j'aimerais bien qu'on revienne sur ces années où vous avez réalisé des films : c'était une époque un peu particulière... Mai 68... Est-ce qu'on a tendance aujourd'hui à idéaliser cette époque ?*

Je dirais oui et non. Je pense qu'on a peut-être un peu idéalisé le côté « les barricades », les gens qui voulaient faire la révolution avec des fusils, des gens qui allaient à l'armée suisse pour apprendre à manier un fusil. Bon, moi je n'ai jamais cru à la violence donc ce n'était pas mon truc... Effectivement, on a surtout des images de l'époque de gens qui font les barricades à Paris. Or, c'était une époque qui était quand même extrêmement riche parce qu'une jeune génération prenait conscience qu'elle existait, qu'elle pouvait faire des choses et qu'on n'était pas seulement les suiveurs des anciens, mais qu'on inventait notre propre culture, c'était d'ailleurs le cas aussi dans le domaine musical, dans le domaine pictural, dans tous les domaines et dans le monde entier, enfin, dans le monde entier, disons développé, où il y avait quand même un minimum de moyens, et... Je dirais qu'on n'avait pas peur de l'avenir, c'est-à-dire qu'on inventait nos utopies, nos rêves, nos envies, donc on ne se posait pas la... il n'y avait quasiment pas de chômage donc on ne se posait pas tellement la question de l'avenir, donc il y avait une espèce de liberté qui est réelle et qui n'est pas une réinvention après coup, disons. Après, ça s'est gâté en 1973 parce qu'il y a eu la première crise pétrolière. Alors tout à coup, les visages ont commencé à se fermer. Il y a eu la peur du chômage, donc un jeune à ce moment-là, n'avait plus les rêves comme nous, il se disait : « Ma première urgence, c'est de trouver un boulot après l'apprentissage ou après les études. » Je m'en souviens très bien, quand j'étais à Bogota en 1975-1976, j'étais en correspondance avec des Suisses, notamment avec le critique de cinéma Claude Vallon, et il me disait : « Mais ne reviens pas en Suisse maintenant, parce que c'est le désastre, les gens ont la gueule triste, les gens ont peur de

l'avenir ! », à cause de la crise pétrolière, mais les fonctionnaires gagnaient la même chose qu'avant, avaient le même boulot qu'avant, la crise ne touchait quand même pas tout le monde. Mais effectivement les médias arrivent à créer une chape sur la tête des gens, comme aujourd'hui, tous les problèmes bancaires, financiers et autres, où vous ouvrez la radio, vous entendez des trucs... ça nous écrase la tête et ça donne moins envie de faire évoluer les choses avec des pensées qui fassent évoluer la société de manière humaniste, disons.

L. G. *C'est le climat que vous avez retrouvé en rentrant en Suisse en 1976 ?*

Oui, et moi je recommençais ma vie d'adulte à zéro parce que je n'avais pas de travail, donc je travaillais à la Poste. Ensuite mon frère aîné qui a une agence de concerts spécialisée en jazz-blues-gospel, a eu un accident de voiture donc j'ai fait un peu téléphoniste dans son bureau et un peu secrétaire. J'ai fait des petits boulots comme ça, j'ai travaillé un peu à la Poste à Noël, enfin, un peu tout. Donc effectivement, c'était quand même assez dur à ce moment-là. Bon, comme Securitas, on trouvait encore du travail pendant le Comptoir suisse, alors là, j'étais le Securitas qui avait fait le record de nombre d'heures ! Je pense que c'était illégal parce que des fois je faisais deux postes la nuit, le poste de soirée et le poste du matin [Marcel Leiser rit]. Mais c'était... effectivement les choses étaient devenues plus difficiles dans la société, il y avait moins de rêves. La première urgence pour les gens, c'était de trouver un boulot, et pas de faire la fête hippie comme on faisait un petit peu à l'époque. Donc il y a eu un changement de climat à partir de cette crise pétrolière mais qui, pour beaucoup de gens... encore, je dis une fois, ce sont les médias qui amplifient certaines choses, mais forcément, on n'est souvent pas personnellement concerné par la crise financière ou pétrolière. Mais quand vous entendez tous les jours à la radio, à la télé, que maintenant la situation est grave, etc., vous entendez ça 50 fois par jour, eh bien à la fin, vous vous enfermez dans cette bulle créée par les médias et ça n'incite pas à la création effectivement, oui.

L. G. *Est-ce que vous diriez qu'en Suisse, le cinéma s'est professionnalisé ? Et si oui, à partir de quand ?*

Le cinéma s'est professionnalisé surtout à partir du moment où le Groupe 5 a eu des coproductions avec la France et avec des producteurs français. Il y a eu tout à coup des budgets beaucoup plus... enfin qui étaient des budgets à la française, même si ce n'était pas les plus gros budgets, mais c'était quand même... les cinéastes passaient de 200'000 francs à 2 millions disons, d'un film à l'autre. Et puis si je prends, je ne sais pas, le premier long métrage de Michel Soutter, encore qui est une personne que j'aime bien, son premier film cher (*Repérages*), enfin « cher » entre guillemets, était plutôt mauvais parce qu'il n'y avait plus ce côté de complicité avec les personnages et avec les acteurs. Quand on prend des acteurs connus français, tout à coup, eh bien se crée un cinéma qui est plus standardisé déjà formellement aussi.

L. G. *Est-ce que ça élimine les gens qui sont un peu plus marginaux ?*

Peut-être en partie parce que, comme il n'y a pas d'argent pour tout le monde, là où il y a de l'argent, c'est-à-dire à l'époque la Télévision et Berne, eh bien ils ont plutôt tendance à soutenir ce qui est le plus professionnel. Bon, ce qui est évidemment une logique de système tout à fait cohérente.

L. G. *Eh ben merci beaucoup, Marcel Leiser.*

Mais je vous en prie.