

## **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 Yves Peyrot**

**Genève, le 12 septembre 2011**

**Questions : Laurence Gogniat et Marthe Porret**

- 1. L'école de photographie de Vevey et les débuts comme caméraman**
- 2. D'Ema Films à Citel Films**
- 3. Les débuts de Citel Films dans la production cinématographique**
- 4. Producteur exécutif, producteur délégué**
- 5. Prémices des accords de coproduction**
- 6. Premiers succès et accords de coproduction entre la Suisse et la France**
- 7. Accords de coproduction : démarches auprès de Berne**
- 8. Daniel Schmid**
- 9. Le rapport aux réalisateurs, la direction de production**
- 10. *La dentellière***
- 11. Michel Soutter**
- 12. A propos de cinéma suisse et aléas de la production**
- 13. Rachat de Citel Films par un groupe de presse et faillite**
- 14. Bilan**

## 1. L'école de photographie de Vevey et les débuts comme caméraman

L. G. *Nous sommes le 12 septembre 2011, à Genève. Yves Peyrot, rappelez-nous pour commencer où et quand vous êtes né.*

A Genève, d'ailleurs, le 17.08.39.

L. G. *1939. Est-ce que vous pouvez nous dire quelques mots sur le milieu familial dans lequel vous avez grandi ?*

Il n'avait absolument rien à voir avec le cinéma. Mon père était directeur dans une banque. Ma mère, c'était... ma maman. Il n'y avait aucune possibilité de comprendre même ce qu'était une image de cinéma.

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

Oui, même cas que moi... [Yves Peyrot rit] S'intéressant très peu au cinéma, ma sœur a fait ses études d'infirmière, mes frères, un est avocat, l'autre est régisseur, voilà.

L. G. *Quels souvenirs vous avez, liés au cinéma, de l'époque de votre enfance ? Si vous en avez ?*

Moi, c'était les Fip Fop<sup>1</sup> de Nestlé, Cailler, Kohler : on voyait des films muets, Laurel et Hardy, et compagnie. Ça m'est toujours resté.

L. G. *A partir de quand est-ce que c'est quelque chose qui vous a intéressé d'une manière un peu plus forte ?*

Non, moi je crois que ce n'est pas le cinéma en tant que tel, c'est trop large, pour vous répondre à ça. Je crois que c'est plutôt... Moi, au début, ce qui m'attirait, c'était la technique dans le cinéma, plus que le film en soi. Et par la suite, ça a évolué forcément. Mais je pense que quand j'étais assistant caméraman avec Enzo Regusci, c'est la technique qui m'intéressait, un peu comme le jeune, là [Yves Peyrot désigne notre assistant caméra, Ludovic, qui se trouve hors-champs], c'est la technique, se former.

L. G. *Vous avez fait vos écoles à Genève et puis quelle formation...*

Moi, j'ai fait l'école de photo à Vevey, avec Francis Reusser, avec toute la bande, on s'était retrouvé un peu là. On ne parlait pas du tout cinéma, il faut dire les choses comme elles sont, on ne parlait pas cinéma à cette époque-là, ou très peu. On allait voir les films comme tout le monde mais on était spectateur, on n'a jamais pensé que c'était un métier qui allait nous tomber dessus.

L. G. *Donc vous n'avez pas fait l'école de photographie en prévision d'entrer dans des métiers du cinéma ?*

---

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

Non, pas du tout. Non, non. Je me demandais même ce que j'allais faire après. Je voyais « photographe chez *Elle* », industriel... j'ai fait un peu d'industrie du film, ça ne me plaisait pas beaucoup. Aucun de nous d'ailleurs, à l'époque, n'avait l'idée de faire une école de cinéma. C'est bizarre ça, hein ? Mais non, il n'y avait pas.

L. G. *Quand vous dites « aucun de nous », vous pensez à qui ?*

Les Reusser, les Magnin, tous ces gens qui ont fait du cinéma par la suite. Je ne parle pas d'Alain Tanner et Claude Goretta qui ont, eux, fait leur école en Angleterre<sup>2</sup>, ça c'est encore autre chose, mais eux, ils n'étaient pas du tout dans le coup, là. On n'est pas de la même génération d'ailleurs, on a quand même dix ans de différence.

L. G. *Oui. Alors qu'est-ce qui s'est passé pour vous après cette école de photo ?*

Après je suis entré dans la publicité avec déjà Citel Films à l'époque – il y a eu deux Citel Films, parce qu'un (premier) Citel avait disparu –, qui faisait de la publicité. Moi j'étais à la caméra.

L. G. *Donc Citel Films existait déjà ?*

Oui. On l'appelait Citel Films Production, parce qu'après il y a eu Citel Films Distribution. Eh bien Citel Films Production faisait le début de la publicité...

L. G. *Et ça appartenait à qui, à ce moment-là ?*

A des gens de Zurich, Sadfi<sup>3</sup>, qui avaient... pour leurs salles, ils faisaient des « minutes et demi »... toujours d'ailleurs ! Et il y avait les ciné-flash, c'était trente secondes. C'était tout axé sur la publicité. Mais comme je l'ai dit tout à l'heure (hors-caméra), ça a permis de nous faire travailler avec du 35 mm. Et ça, ça a été une école fantastique ! Qui m'aura en tout cas personnellement beaucoup aidé par la suite. Parce que je vous ai dit, j'étais intéressé par la technique, et travailler avec du 35 mm, même si c'est un film publicitaire, c'est les mêmes recherches de rendu de matière, de... C'est très intéressant. Moi, maintenant, je ne pourrais plus rien faire avec le numérique, mais... [Yves Peyrot rit]

L. G. *Par contre, comment êtes-vous passé de l'école de photo à ce métier de caméraman ? Comment vous avez appris le métier ?*

Sur le tas. Ça, c'est assez intéressant, effectivement. Il y avait... il s'appelait comment ? Marrer<sup>4</sup>. Marrer, qui avait fait une première maison Citel Films qui s'appelait Ema Films, financée par une dame qui était cliente à la banque de mon père. Elle a dit : « Tu ne connais pas quelqu'un qui pourrait reprendre cette affaire ? Parce que moi je veux m'en débarrasser. » Alors mon père a dit : « Bon écoutez, je vais en parler à mon fils. » C'était moi le fils. J'ai pris ce truc-là. Je ne savais pas ce qui m'attendait. Et finalement, ça s'est bien développé, ça a bien marché.

---

<sup>2</sup> Il ne s'agissait pas d'une école à proprement parler, mais Alain Tanner et Claude Goretta ont travaillé au British Film Institute de Londres.

<sup>3</sup> Sadfi, Société anonyme de distribution de films

<sup>4</sup> Orthographe incertaine

L. G. *Donc vous, comme caméraman, et ensuite comme réalisateur ?*

Non, moi je n'étais pas réalisateur. J'ai été assistant réalisateur, mais je n'ai jamais été réalisateur. Non, j'ai suivi ma filière caméra. Après, j'étais chef op.

## **2. D'Emma Films à Citel Films**

L. G. *Et alors dites-nous un peu quels films étaient produits à cette époque-là par Emma Films, qui est devenue Citel Films...*

Alors là, il y a eu un gros problème, la boîte s'est fait fermer d'ailleurs, parce qu'elle a été investie secrètement par l'Algérie, sur un film qui s'appelait *Secrets du Liban*, disons un film très politique qui a été interdit – qui est d'ailleurs quelque part dans les caisses fédérales –, et ce film on ne l'a jamais revu. Et dans les accords d'Evian... on pensait qu'après les accords on aurait pu récupérer... D'ailleurs j'aimerais bien récupérer ce matériel parce qu'il est fantastique ! Mais il a été censuré, terminé ! Et là, ça a fait un peu branler la société parce qu'elle a perdu de l'argent.

L. G. *Donc cette dame à qui appartenait cette...*

Oui, et puis elle s'est fait avoir, parce qu'elle ne pensait pas qu'elle était une boîte FLN, elle n'imaginait jamais une seconde ! Mais un jour, on a reçu une convocation – « police fédérale », s'il vous plaît, pas n'importe quoi ! – pour ouvrir des caisses, il y avait des bobines dedans... Je ne sais même plus vous dire ce qu'il y avait dessus. Voilà.

L. G. *Mais alors vous étiez déjà...*

Moi j'ouvrais les caisses. Je débutais.

L. G. *Vous débutez, d'accord.*

Je n'étais rien du tout encore là-dedans. Mais c'était la première fois que j'ai senti quelque chose de curieux.

L. G. *C'est-à-dire ?*

Que le film, c'est un support pour toutes les raisons du monde imaginables. Ça existe. Et puis moi, ça m'a fait exister, parce que je faisais partie de l'équipe.

L. G. *Sinon, la majorité des films qui étaient produits, c'était des films publicitaires ?*

A l'époque, on ne faisait que de la publicité. Et ce qui a fait dévier la publicité, je vous l'ai dit tout à l'heure (hors-caméra), c'est Jean-Louis Roy. Parce qu'il avait besoin de matériel, il m'a contacté. Il m'a dit : « Est-ce que tu peux mettre à disposition ta caméra, mettre à disposition tes lumières ? », enfin... On avait un petit studio à Compezières, pas très grand mais qui permettait de faire de la pub. Et ça, ça a été le premier film (*L'inconnu de Shandigor*) où j'étais... En vérité, qu'est-ce que j'étais par rapport à ce film ? Loueur, puisque c'était du matériel que je mettais à disposition. Loueur non-payé d'ailleurs parce qu'on était tous fauchés.

L. G. *Parce que vous nous avez dit tout à l'heure que vous aviez vraiment tout le matériel 35 mm, une table de montage...*

J'étais équipé, j'avais deux Arri 35, une table de montage Interciné, un parc, des 5 kilos, des 2 kilos, des 500, etc. Enfin, équipé, quoi !

L. G. *C'était du matériel que vous aviez récupéré avec cette société, ou acquis.*

Ça n'a pas été récupéré. C'est que chaque fois qu'on faisait un tournage, on avait besoin d'un truc de plus, alors on... Alors c'était du matériel de location ou c'était du matériel qu'on gardait nous par la suite parce qu'on avait pu le racheter, enfin, ça a créé gentiment un parc de tournage.

L. G. *Quand vous dites « nous », vous pouvez préciser avec qui vous travailliez à ce moment-là ?*

Pour quel film ?

L. G. *Je ne sais pas, dans cette société ?*

La société qui faisait la production, tout ça, j'étais pratiquement moi-même. Après, il y a Yves Gasser qui est venu.

M. P. *Je n'ai pas bien compris à quel moment Ema Films devient Citel Films ?*

Au moment où elle a dû s'arrêter parce qu'elle a été embarquée dans cette histoire d'Algérie. Ema Films a disparu avec ça.

M. P. *Et c'est vous qui reprenez l'affaire ?*

Mon père, qui s'est retrouvé avec du matériel, effectivement. Ça a fait Citel Films : « Cinéma-télévision » Films.

L. G. *Expliquez-nous pourquoi l'avoir appeler « Cinéma-télévision ». Ça m'intéresserait de savoir pourquoi le mot télévision apparaît là.*

Je n'en sais rien du tout, mais en tout cas la télévision... Ça faisait bien, Citel Films ! Moi je trouve que Citel Films, c'est bien !

L. G. *Mais vous travailliez en collaboration avec la télévision pour certaines choses ?*

Elle est venue plus tard, la collaboration avec la télé. Elle est venue plus tard : quand on a fait les premières productions, effectivement, la télévision était partenaire. Alors après, elle ne nous a pas lâchés – à part (sur) un film. Elle a toujours été partenaire des films, la télé. Donc c'était juste de mettre télévision.

L. G. *Par contre, ces films publicitaires, comme vous nous dites que vous avez pu acquérir du matériel, c'était quelque chose qui marchait bien ?*

Il y avait des budgets... Des montres, on a fait Ebauches SA, on a fait Rolex, etc. Et puis comme on avait eu ce prix du meilleur film documentaire, ça nous a boosté, on a pu avoir d'autres clients, etc. Et là, oui, on faisait un joli chiffre d'affaire, un temps. Puis après, moi j'ai tout abandonné parce que j'étais trop passionné par la suite.

L. G. *Par le cinéma plutôt...*

Oui, oui.

L. G. *Vous nous avez dit que vous avez collaboré avec François Bardet pendant ces années-là, sur les films (publicitaires).*

Oui, exactement.

L. G. *Donc lui, en tant que réalisateur ?*

Oui, en tant que réalisateur. Il a d'ailleurs été réalisateur à la Télé.

L. G. *Voilà. Et vous, derrière la caméra ?*

Oui, et moi derrière la caméra.

L. G. *Et déjà producteur de ces films-là ?*

Oui. Enfin, c'était les montres, les producteurs. Enfin, les financiers, mais oui. La notion de producteur, dans un film publicitaire, n'existe pas. On réalise ou on filme... Il n'y a pas le mot « producteur » sur un film... Peut-être maintenant, mais je ne crois pas.

L. G. *Ce sont des films de commande ?*

Ce sont des films de commande, oui.

M. P. *Est-ce qu'on peut juste se situer... Citel Films, ça naît quand, à quelle date ?*

Ouh ! Alors moi avec les dates, je suis une horreur. Alors les dates ? [Yves Peyrot regarde sur ses papiers] Qu'est-ce qu'on pourrait dire ?

L. G. *Vous nous avez parlé des accords d'Evian, ils datent de... (1962).*

Oui, mais ce n'était plus (pas encore) Citel, c'était la fin d'Ema Films. Moi je dirais que c'est les années 1960... C'était... Jean-Louis Roy, c'était en 1968 avec son *Inconnu de Shandigor*<sup>5</sup>... C'était juste avant. C'est en 1967. Moi je dirais ça, à peu près.

### **3. Les débuts de Citel Films dans la production cinématographique**

L. G. *Alors parlez-nous de cette rencontre avec Jean-Louis Roy, vous nous avez dit que c'était un déclic pour vous...*

---

<sup>5</sup> L'inconnu de Shandigor est tourné en 1965-1966 et sort en 1967.

Oui, parce que c'est la première fois que j'ai trouvé, entre guillemets, un « metteur en scène », un « auteur », qui faisait son film. C'était Roy. C'est un des tout premiers. Et moi j'étais très heureux de pouvoir participer à ce tournage. Très éloigné, je n'étais pas sur le plateau, rien du tout, mais c'était déjà une première amorce qui m'a montré le bout du nez de ce que pouvait être un film. Jean-Louis Roy, c'est le premier.

L. G. *Vous vous souvenez de quand date votre rencontre avec Jean-Louis Roy ? Par quel biais ça s'était fait ?*

Oui parce qu'il a demandé à... d'abord je crois à Yves Gasser, qui l'avait redemandé à moi : il voulait du matériel, je vous ai dit. Donc moi j'étais son loueur. Et son régleur, quelque part, parce qu'il fallait vérifier les objectifs, les 50, 75, etc. Oui, son loueur et régleur, je vais dire. Et puis j'ai fait un petit truc au générique, c'est-à-dire qu'il fallait faire un truc où l'image passe à l'envers : moi j'avais une truca, donc je pouvais m'amuser à faire ça. Il avait besoin de ça, pour une espèce de bombe atomique qui se rentrait, comme ça. C'était un trucage. Et ça m'avait aussi permis de voir un peu ce que c'est qu'une truca, comment fonctionne un tournage... Une truca, donc, c'est une caméra qui tourne image par image, on peut faire (aller) à l'envers ou à l'arrière. Et on peut faire deux-trois trucs, comme ça.

L. G. *Vous avez évoqué Yves Gasser, est-ce que vous pouvez nous dire de quand date le début de votre collaboration ? Parce que vous avez travaillé avec lui.*

Au tout début. Il était... je crois, j'ai un... comme je ne suis pas dans sa peau, je ne sais pas s'il était... Il n'était pas du tout avec Jean-Louis Roy, je ne crois pas. C'est après. Donc ça tombe (notre collaboration) sur *L'invitation*, en gros, de Claude Goretta.

L. G. *Mais je veux dire, Yves Gasser était aussi à Genève ? S'intéressait aussi à la production de films ?*

Oui, il a fait plusieurs métiers. Je ne sais pas comment il a atterri là effectivement, parce que il n'avait aucune connaissance du cinéma.

L. G. *Mais à partir de quand avez-vous été en contact ?*

*L'invitation*, je pense. Il faut calculer *L'invitation*. Une année avant.

L. G. *D'accord. Et à ce moment-là, il est entré chez Citel Films ? Est-ce qu'on peut dire ça comme ça ?*

Non, il était... Oui, il est rentré chez Citel... Non, il n'a jamais été Citel, en vérité. Lui il a très vite fait une société en France, pour les accords... Il avait une société à lui, dont j'oublie le nom...

L. G. *Panora Films, sauf erreur ?*

Panora Films, voilà, exactement. Et... [On entend des bruits de travaux dans l'immeuble : « Oui, ça c'est... bon. »] Oui, il avait une société, il a affectivement eu quelques soucis financiers, je crois.

M. P. *Mais l'idée était de vous associer, quand vous l'avez connu ? C'était de vous associer pour travailler ensemble ?*

Oui, bien sûr, oui. Lui, il avait envie de le faire, il l'a fait, il a suivi dans le train, comme on dit. Et on s'est bien entendu, ça a bien fonctionné. Alors justement, lui il avait... comme l'exécutif ne l'intéressait pas, les films en tant que technique ne l'intéressaient pas, il était producteur délégué, c'est-à-dire qu'il s'occupait beaucoup plus des financements.

M. P. *Alors que vous, vous étiez producteur exécutif ?*

J'ai toujours été exécutif. J'ai été délégué des fois par la force des choses, quand on cumule, comme je vous ai dit (hors-caméra), on cumule les deux chapeaux. Mais parce qu'on n'a pas besoin forcément pour un petit film ou un film déjà en marche de l'avoir (en tant que) délégué. Les jeux sont faits, donc on peut ne s'occuper que de la production exécutive.

#### **4. Producteur exécutif, producteur délégué**

M. P. *Est-ce que vous pourriez nous expliquer brièvement ce qu'est un producteur exécutif ?*

Pendant très longtemps je ne l'ai pas su, et quand on a (eu) démarré le cinéma suisse (depuis) une année à peine, je ne le savais pas non plus. C'est intéressant de savoir que personne ne savait ce que ça voulait dire. A part les étrangers : les Américains le savent très bien. Mais nous, en tant que Suisses, avec notre petit film qui démarrait, producteur exécutif, c'est quoi ? D'ailleurs Claude Goretta a toujours confondu le directeur de production et le producteur exécutif. Et puis c'est en copiant les autres, et c'est... Par exemple quand on traitait avec Gaumont, eh bien ils vous disaient : « Producteur exécutif, Yves Peyrot ». Producteur délégué : délégué de qui ? De la Gaumont, si c'est Gaumont, de FR3 si c'est FR3, de Canal+ si c'est Canal+, etc. Il y a plusieurs partenaires, donc « délégué », ça veut dire qu'il est représentant de ses différents partenaires.

L. G. *Et concrètement le travail de chacun, de ces deux producteurs ?*

Moi (en tant que producteur exécutif), c'est simple : je suis responsable du tournage d'un film et de la garantie de bonne fin. Une fois que j'ai fait mon devis, que je l'ai soumis, je dois traiter, si je peux dire, pendant huit semaines ou six semaines avec un metteur en scène qui n'a pas toujours envie de m'obéir [Yves Peyrot rit], et qui a... surtout certains metteurs en scène qui sont des « auteurs » dans le vrai sens du terme, qui ne partagent pas du tout le film, le tournage du film, alors il faut un peu tricher avec eux. Mais ils ne sont pas méchants, ils ont raison, ce sont des auteurs. Mais nous, on n'est pas « monsieur chèque » non plus, donc il y a une espèce de rencontre qui se fait, obligée, une rencontre obligée. On pourrait se détester. On ne s'est jamais détesté. A part un, oui... Mais détesté, je ne crois pas. Mais c'est vrai que la création ne fait pas bon ménage avec la production. Ce sont des rapports de force quand même, quelque part.

M. P. *En fait vous êtes là, sur le tournage, vous devez veiller à ce que le plan de travail soit respecté, des choses comme ça ?*



Oui, c'est ça. Par exemple, je ne sais pas, si un metteur en scène devient fou et qu'il commande 1'500 figurants sans rien dire, et que 1'500 types vous tombent dessus, eh bien il faut dire non, quand même. Parce que c'était 10, c'était... ou 15, mais ce n'était pas... C'est très compliqué dans le fond. Il faut être... il faut jouer ! Claude Goretta le savait très bien, il savait très bien le faire. D'ailleurs on est très ami, on est toujours ami parce qu'il a très bien compris le jeu, et il joue très bien ce jeu-là. Dans le style : « Tu me donnes un tournage avec trois plans de plus, avec tant de comédiens, moi en contre partie je sucre là, je ferai plus vite, je finirai à 18h, à temps, je n'aurai pas d'heures sup, mais tu me files ce petit bonbon-là... » On se mettait d'accord, c'était malin.

L. G. *Est-ce que c'est aussi le producteur exécutif qui fait les demandes à Berne par exemple, ou à la télévision, quand il s'agit de faire des demandes de financement ?*

Moi j'arrivais avec mon chiffre, donc mon devis, et en fonction de ça, Berne décidait plus ou moins ce qu'ils allaient nous donner. Ce n'était pas comme maintenant, des espèces de billets de loterie... On était les seuls, alors c'était plus facile. Mais on devait justifier nos dépenses, justifier que le film reste dans ses rails et qu'il sorte... Eux, ce (pour quoi) ils étaient très intéressés aussi, c'est que les films sortent en salle. Eux ? Nous aussi, hein ! Mais à l'époque c'était... Il sortait de petits films qui n'ont jamais été... Il n'y avait pas le 35 mm donc... oui, il y avait du Super 16 quand même, des films gonflés, mais... Oui, c'était les salles qui intéressaient : il fallait exister. Nous, on avait besoin d'exister, mais on oublie qu'eux aussi avaient besoin d'exister ! Ils demandaient de l'argent, il fallait bien qu'ils prouvent qu'ils le dépensaient intelligemment. Donc la relation était sur un devis, effectivement, et sur les accords de coproduction. Parce qu'on a été les premiers à les mettre en place avec la France. Ça, ça a été le démarrage, vraiment. Le vrai démarrage a été là, parce qu'on se retrouvait avec des budgets qui... à l'époque on disait : « Mais ce n'est pas vrai, il faut un million pour faire un film ? Mais c'est incroyable ! » Et là, on a perdu nos complexes parce qu'on a pu jouer cette carte !

## **5. Prémices des accords de coproduction**

L. G. *Alors expliquez-nous peut-être comment ça s'est mis en marche, ces accords de coproduction, et quel rôle vous avez eu là-dedans.*

Le premier petit doigt de pied qu'il y a eu dedans, encore une fois, je rends hommage à Jean-Louis Roy qui a été distribué et exploité à Paris...

L. G. *...pour L'inconnu de Shandigor...*

Oui, en 1968. C'est la première fois, je crois, qu'on a parlé d'un film suisse à Paris. A ma connaissance ! Il y a eu des films de l'époque... Mais de la nouvelle génération, c'était ça. Et je vous ai raconté l'anecdote qui m'a toujours fait hurler de rire [Yves Peyrot rit], la salle qui se remplit de spectateurs. Roy : « Ouais, ça y est ! C'est le succès du siècle ! C'est extraordinaire ! Tout le monde vient voir mon film ! » Et en vérité, ils s'enfuyaient des barricades, ils avaient les flics aux fesses, ils allaient tous se cacher dans la salle. Alors j'ai trouvé ça joli, que le film suisse participe aux barricades, comme ça [on rit].

L. G. *C'était en plein mois de mai 1968.*

C'était en plein mois de mai 1968. Et ça m'étonne que Roy ne s'en rappelle pas ! Parce que c'est quand même une anecdote assez jolie. On a servi à quelque chose quand même ! Nous, on a eu *L'invitation*... justement parce que Roger Diamantis nous garantissait l'exploitation, on a eu un partenaire français. Maintenant je suis un peu brouillé pour me rappeler... c'est dans le bouquin (Yves Peyrot désigne l'*Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*), le partenaire français. Je crois que c'était Gaumont. Non, c'est... Gaumont est venu plus tard.

M. P. *Mais avant L'invitation, il y a eu Les arpenteurs.*

Michel Soutter.

M. P. *Est-ce que vous, vous étiez déjà dans l'aventure Les arpenteurs ?*

Euh... très peu, je vais dire très peu. Pas « pas du tout », mais très peu.

M. P. *Vous aviez participé en tant que quoi ?*

Mais je... en proposant à Diamantis. Moi j'ai connu Roger Diamantis avant que Michel Soutter ne le connaisse. Et Roger Diamantis était très copain avec Alain Tanner et comme ça je les ai vus... C'est une histoire de bistrot, en vérité, ça c'est passé comme ça. Et il l'a pris pour... Donc le film a pu sortir après.

M. P. *Donc finalement alors la toute première production Citel Films ce serait L'invitation ?*

Oui.

M. P. *Officiellement, c'est les débuts de Citel Films ?*

Oui, oui.

M. P. *D'accord. Donc là on est en 1972. Et vous, vous avez le rôle de producteur exécutif ?*

J'avais le rôle de producteur tout court parce qu'Yves Gasser n'était pas encore arrivé. Bon, il arrivait. Encore une fois, le problème des dates... Je crois qu'il était... Pas sûr qu'il était dans le coup de *L'invitation*.

L. G. *Par contre c'était un film Groupe 5, L'invitation... Donc qui a été fait...*

Il n'était pas fait dans le cadre du Groupe 5... Ah oui ! J'ai racheté le contrat du Groupe 5, exact.

L. G. *C'est-à-dire ? « Racheté le contrat » ?*

Il y avait un contrat d'auteur avec Claude Goretta. Il y avait un contrat d'auteur avec Yves Yersin, un contrat d'auteur avec Michel Soutter, un contrat d'auteur avec Jean-Louis Roy, et un contrat...

L. G. *Et Alain Tanner.*

Et Tanner. Et il en manque un...

L. G. *Et lui, Goretta, oui. Je crois que vous les avez tous dits.*

Voilà. Voilà, alors là effectivement ils ont... Moi j'ai repris les contrats d'auteur. C'est-à-dire, c'était le salaire de Goretta, en l'occurrence. Donc Goretta est sorti du Groupe 5 pour faire *L'invitation*.

M. P. *Mais le film a quand même bénéficié de l'argent de la Télévision ?*

Oui. Mais je ne sais pas si ça passait encore par le Groupe 5, parce que le Groupe 5, c'était le financement de la Télé.

M. P. *Je pense que L'invitation a bénéficié de l'argent, de la somme qui était dévolue par la Télévision, et puis vous, vous avez complété de votre côté ?*

Le Groupe 5 était représenté par un avocat. C'est lui qui gérait les droits d'auteur des cinq que je vous ai dit. Mais il ne s'occupait pas de tournage, ni de production, ni rien du tout. Il était, dans le fond, le centre, le noyau de ces cinq réalisateurs. Et quand nous, on voulait faire un film avec Goretta, eh bien moi j'ai négocié avec le Groupe 5. Et puis effectivement, il y a peut-être eu... ça je ne suis plus très sûr si la télévision a payé directement Citel ou si la production a payé Me Jacques Hochstaetter – donc l'avocat – et que l'avocat nous finançait. Ah, ce n'est pas très important de savoir d'où ça vient.

M. P. *Par contre c'est vous qui avez fait les démarches pour trouver le coproducteur français ?*

Oui.

M. P. *Vous aviez des connexions ? Comment vous avez fait ?*

*L'invitation*, comment j'ai fait ? Alors là j'ai un souci... Je commence à connaître les gens de Paris, et Yves Gasser commence à les connaître aussi, justement par Roger Diamantis, par tout ce milieu, on commençait à traîner un peu nos pieds de Suisses à Paris. Et là, on a fait deux-trois rencontres, etc.

M. P. *Parce que si on lit le générique, on voit que la boîte de production française s'appelle Planfilm.*

Oui. Planfilm, c'est justement... c'est Adolphe Viezzi. On s'est rencontré comme ça, un peu... Encore des histoires de bistrot, parce qu'au début on n'était pas structuré à Paris. Et Viezzi, qui est un ami, a dit : « Oui, moi ça m'intéresse, je coproduis. » Je crois qu'il était à 30%... Je ne sais pas, combien ils disent dans le bouquin<sup>6</sup> ? C'est 70/30.

L. G. *Il n'y a pas les pourcentages.*

---

<sup>6</sup> Histoire du cinéma suisse, 1966-2000

Ah, il n'y a pas... oui. Donc Planfilm, effectivement, (ils) sont devenus partenaires. Donc la personne... j'ai vu qu'il n'y a pas le nom dedans... le producteur, c'était Adolphe Viezzi, qui est décédé d'ailleurs.

## 6. Premiers succès et accords de coproduction entre la Suisse et la France

M. P. *On sait le succès qu'a eu L'invitation : est-ce qu'on peut dire que c'est ce succès-là qui a fait que tout a démarré pour vous ?*

Il y a eu deux succès en même temps. Il y a eu le (film) d'Alain Tanner, *La salamandre*, et puis *L'invitation*.

M. P. *Oui.*

Ce sont deux succès qui ont fait exploser le cinéma suisse.

M. P. *Et alors vous, du coup, ça vous a permis de...*

Ça nous a aidé à aller plus...

M. P. *...d'exploser ?*

Oui. Après, on a imploré... Mais là, ça nous a permis d'exploser, oui. Ah oui, c'est parti, là. A un moment, on a eu trois films par année, même quatre je crois.

M. P. *Et c'est à ce moment-là que vous montez Actua Films à Paris ?*

Action Films !

M. P. *Non, pardon ! Oui : Action Films, à Paris ?*

Oui, parce que les coproductions s'enchaînaient, ce n'était pas idiot de mettre une société française, et d'essayer de bénéficier de l'aide française. Parce qu'ils avaient sorti, les Français, une aide à la francophonie. Les Belges en ont profité et nous, on en a profité aussi. C'était une aide qui venait du CNC, du fonds de soutien, et il fallait un partenaire français, reconnu français, pour avoir ça. Alors on a fait une société française.

M. P. *Donc vous, vous étiez actionnaire aussi d'Action Films ?*

Oui, un petit peu.

M. P. *Mais c'était surtout Yves Gasser qui...*

Yves Gasser et puis un copain suisse allemand... allemand, pardon ! Pas suisse allemand, allemand, qui a amené l'Allemagne dans les accords de coproduction, qui s'appelait Klaus Hellwig, qui est décédé. Lui, il a amené la tripartite, oui, c'est vrai, il a aidé au financement par ce biais-là. Alors après, des gens de l'extérieur se sont greffés dessus. C'est pour ça qu'on parle de producteur délégué, à ce moment-là. Il y a FR3 qui a fait un effort dessus, c'était donc les télévisions, il y a eu les distributeurs français, entre autres Gaumont

qui se sont intéressés, mais ils n'ont pas été producteurs, ils étaient... Minimum garanti de distributeur, les MG. Ce n'est pas des accords de production, c'est des accords de distribution. C'est assez complexe, parce qu'après, comme je vous ai dit, il y a toutes les retombées de droits sur les satellites, sur la télé, sur tout ça, sur les vidéos, c'est assez compliqué. Mais c'est un financement.

L. G. *J'ai encore une question sur L'invitation : c'est un film qui a eu le Prix du jury à Cannes. Il y a la question de la nationalité du film qui s'est posée, si je ne me trompe pas : « est-ce que c'était un film français ou est-ce que c'était un film suisse ». Sauf erreur, tout le monde n'était pas d'accord, à ce sujet.*

Je ne sais pas si on était d'accord ou pas ; pour moi ça a toujours été un film suisse.

L. G. *Mais (à) Berne, ils ont eu un peu plus de peine...*

Oui, parce que c'était la première fois qu'il y avait l'aide française qui entrait dans une production, ils n'étaient pas préparés à ça. Et ils n'ont pas fait beaucoup d'efforts pour comprendre comment fonctionnaient les coproductions. C'est nous qui les avons mises en place, et puis voilà. C'est vrai qu'on ne s'est pas beaucoup préoccupé de la nationalité du film, parce que pour moi il est suisse en Suisse, français en France. D'ailleurs encore aujourd'hui, vous pouvez très bien décider de la nationalité d'un film, même s'il a des pourcentages négatifs. Pas négatifs, petits...

M. P. *Minoritaires ?*

Minoritaires, voilà, je ne trouvais plus le terme, minoritaires... Il peut être de la nationalité du pays minoritaire.

L. G. *Parce que l'avantage pour un film coproduit par deux pays, c'est qu'il peut recevoir de l'aide évidemment de Berne et de Paris.*

Vous parlez pour moi, je n'ai plus rien à dire. Effectivement, c'est ça. Ça complète terriblement bien les financements.

L. G. *Oui. Donc c'est à ça que vous vouliez arriver, en fait ?*

Qu'on voulait et qu'on est arrivé.

L. G. *Et que vous êtes arrivés, oui.*

Oui.

L. G. *Mais alors est-ce que vous vous souvenez si vous avez fait des démarches... Parce qu'il y a eu cet accord officiel en 1978, si je ne me trompe pas, où les deux pays ont signé...*

Les accords ont été signés en 1978, oui.

L. G. *Voilà, alors comment on est arrivé de L'invitation en 1972, jusqu'à cet accord signé en 1978 ? Est-ce que vous avez fait des lettres, des démarches concrètes ?*

Comme je vous l'ai dit, on a passé par le biais des MG. Les MG, donc, c'est les « minimum garanti ». Ce n'est pas des accords de coproduction, c'est... Je vous dis : « Voilà, moi je prends la France, pour... je ne sais pas, 500'000 francs. » Je regarde toutes mes recettes jusqu'à concurrence de la récupération de mon avaloir, de mon MG, et des frais de sortie, parce que les frais de sortie, c'est très cher, donc il faut déjà être sûr du film pour faire des frais de sortie. Donc eux ils prenaient le risque de faire une sortie. Et nous, ça nous mettait le film sur 10 salles, 15 salles, 30 salles – maintenant on sort avec 200 copies, ça devient de la folie ! Mais nous, si on sortait avec 25 salles, on était très content, c'était considéré comme une grosse affaire. Et on ne pouvait pas le faire nous-mêmes, donc c'était bien des partenaires, qui ne sont pas forcément des partenaires de coproduction. Mais ça revient au même, ils sortent le film en France. Là, c'était la France.

## **7. Accords de coproduction : démarches auprès de Berne**

L. G. *Si je comprends bien, vous vous êtes impliqué par votre travail, mais pas en politique culturelle : vous n'avez pas fait des démarches à ce niveau-là ?*

M. P. *Vous n'avez pas contacté, je ne sais pas, par exemple celui qui dirigeait l'OFC à ce moment-là, ou la section de cinéma ?*

Non, on a fait notre dossier, c'est tout. Au CNC, on a fait nos dossiers, comme à Berne, mais on n'a pas fait... Je n'ai pas bien compris la question de politique là-dedans ?

M. P. *L'idée c'est... je ne sais pas, moi, je me serais dit : « Ok, je vais voir Alex Bänninger » – si c'était Alex Bänninger qui était déjà...*

C'était lui à l'époque.

M. P. *...pour lui dire : « Ecoutez, Monsieur Bänninger, on en a marre, on voudrait que la Suisse signe un accord de coproduction globale avec la France... »*

Ah ben ça, on s'est engueulé, à ce sujet-là !

M. P. *Voilà. Des choses comme ça.*

Oui, oui, bien sûr, on s'est engueulé, oui, bien sûr parce qu'alors nous, on les voulait ces accords, parce qu'on perdait le fonds de soutien. On avait les MG, mais on n'avait pas accès au fonds de soutien. Alors on les perdait à chaque fois. Alors dès que les accords ont été faits, on a bénéficié du fonds de soutien et on a bénéficié de l'aide à la francophonie. C'est ça qui nous a poussé... Nous, on était pressé de les faire, ces accords. Mais à Berne, ils traînaient.

M. P. *Mais en Suisse, il existait l'association des producteurs de films : ils étaient aussi au front, ou pas du tout ?*

Ils existaient à cette époque ?

M. P. *Oui, oui.*

Ah bon, moi je n'étais pas dedans. Je ne crois pas.

L. G. *Vous en avez fait partie par la suite ?*

Ouais, très peu. Je n'ai pas du tout milité là-dedans. Non, je... pas beaucoup, non.

L. G. *Par contre, quand vous dites « on a fait beaucoup pour ces accords de coproduction », je ne comprends pas concrètement, ce que ça impliquait comme démarches.*

La coproduction ? Je viens de vous le dire, d'avoir accès aux aides d'autres pays...

L. G. *Non, non, pas la coproduction, mais d'arriver à ces accords, d'arriver que deux pays signent ces accords, qu'est-ce que...*

Mais c'est un dossier... J'aimerais bien essayer de les retrouver, ces dossiers, je les ai peut-être dans mes archives. Et vous [Yves Peyrot s'adresse à Marthe], vous m'avez dit que vous avez accès aux archives, eh bien là-dedans, vous devez trouver les premiers accords de coprod.

L. G. *Mais je veux dire, c'est une correspondance que vous avez eue avec certaines personnes à Berne ?*

C'est des contacts, aller à Berne, je connais très bien le train pour Berne, merci, oui, je les ai vus souvent, oui, il fallait les convaincre, oui, ils ont été convaincus, oui.

L. G. *C'était à qui que vous aviez affaire ? Alex Bänninger, justement ?*

Mais justement, on en a eu trois : il y a eu Bänninger, c'était un des tout premiers je crois qui était impliqué là-dedans. Comment il s'appelle celui dont on a parlé tout à l'heure ?

M. P. *Christian Zeender ?*

Non, avant Zeender...

L. G. *Alors il y avait Oscar Düby...*

Düby !

L. G. *...sauf erreur avant Bänninger.*

Il y avait Düby, le premier c'était Düby. Voilà. Et après Bänninger, et après Zeender.

L. G. *D'accord. Donc les trois chefs de la Section cinéma (OFC).*

Trois chefs de la Section cinéma.

L. G. *C'était à eux que vous aviez affaire.*

Ah oui, personne d'autre, c'était eux qui décidaient. Mais il n'y avait pas ce qu'il y a aujourd'hui, des gens qui devaient lire les scénarios et dire si c'est bon ou mauvais. On n'avait pas de concurrence de toute façon, ça allait très bien. Mais moi, j'ai toujours pensé que ce n'était pas à des gens de la Commission de décider si un film est bon ou mauvais. J'ai

toujours trouvé aberrant. Si un producteur prend le risque de faire un film, c'est qu'il le trouve bon. Après, il peut se planter, mais ce n'est pas Berne qui va faire qu'il se plante plus ou moins. Et je n'ai jamais compris pourquoi ce sont les commissions de lecture qui doivent décider de ça. Ça restera mystérieux pour moi.

L. G. *Dites-nous ce que vous pensez d'une aide émanant de l'Etat pour le cinéma en Suisse ?*

Eh bien elle existe, elle est même très forte. Je crois qu'il y a pas mal d'argent.

L. G. *Alors comment est-ce qu'il faut que ça se fasse ?*

Ah, moi j'ai fini ! [On rit] Je ne veux plus faire des films... (inaudible) Je sais qu'il y a plus d'argent qu'avant, par contre il y a plus de concurrence qu'avant, mais je trouve qu'il y a plus de possibilités qu'avant. Ça a évolué.

L. G. *Mais alors qu'est-ce qui ne fonctionnait pas bien à l'époque ? A votre époque ?*

Je pense qu'au tout début, ils sont restés fonctionnaires sans savoir ce qu'ils avaient à faire. Ils représentaient Berne, mais ils ne savaient pas très bien... Mais personne... Nous, on se raccrochait à quoi ? On n'avait pas grand chose. Donc je crois qu'eux ne savaient pas très bien ce qu'ils étaient, non plus. C'est un flou. Et puis ils ont été rattrapés par le succès des films, et nous aussi, on a été rattrapé par le succès des films, on ne s'y attendait pas. Et là, ils ont commencé à se structurer, à dire : « Oulala, c'est ça, c'est une industrie alors, c'est quelque chose, ça existe, ah oui, il faut qu'on soit là ! » Alors là, tout d'un coup ils ont commencé à réfléchir de manière un peu différente, dire : « Ben oui, en face de nous on a quelque chose qu'on va appeler une industrie... » Mini, mais structurée : il y avait des producteurs, il y avait des techniciens, il y avait des comédiens, donc on existait, et Berne a existé comme ça. Après, ils ont fait les accords, parce qu'ils devaient quand même s'apercevoir que si on n'avait pas fait les accords, ils étaient... ils ont déjà été en retard sur ces accords. Mais enfin, ils les ont fait.

## **8. Daniel Schmid**

M. P. *Si on passe, ensuite, à l'après Invitation, donc en 1973, vous enchaînez les productions. Pour 1973, j'ai relevé qu'il y avait au moins quatre films : La fille au violoncelle, Les vilaines manières, L'escapade, La Paloma.*

Oui.

M. P. *Comment tout ça s'est fait ?*

Là, on surfait sur le succès, donc on était boulimique, il fallait aller de l'avant, il fallait prendre. Mais par contre, en contradiction avec ce qu'on parlait de mon métier de producteur exécutif, il était un peu différent, là, parce que je n'étais pas vraiment impliqué sur le plateau. Le film *Rude journée pour la reine* s'est fait, mais je n'étais pas impliqué vraiment en tant que producteur exécutif. Par contre *La Paloma*... *Le milieu du monde*, ça, c'est l'année après. Et *Pas si méchant que ça*, là, j'étais impliqué. Mais ça représente deux films par année, ce qui est dans les normes.



M. P. *La question que je me posais, c'est comment vous en êtes arrivé à produire Daniel Schmid ? Pourquoi, tout à coup, un réalisateur suisse alémanique ?*

Pas très alémanique, plutôt grison.

M. P. *Grison.*

Ah, ça c'est différent. Eh bien c'est un type génial, déjà, pour commencer. Enfin, plutôt c'était un type génial, et je connaissais son financier qui s'appelait Eric Franck, qui avait une galerie de peinture à Genève, qui faisait des Castelli, qui faisait des (films) intéressants... des... il faisait... je ne trouve plus, comment il s'appelle...

L. G. *Des tableaux ?*

Oui, non mais des tableaux, mais je cherchais le nom de ces peintres. Mais on n'est pas là pour parler des peintres, alors on saute. Il avait une galerie avec des trucs qui marchaient très bien. Moi, je lui ai acheté une peinture, alors on a discuté, il m'a dit : « Je connais un type qui s'appelle Daniel Schmid », et tout. Et j'avais vu son film *Heute Nacht oder nie*, que je trouvais déjà pour l'époque formidable, et puis : « Ben écoute, trouve une solution ! » Il m'a dit : « Mais je te finance, tu verras, j'ai gagné de l'argent... » Moi, je me suis trouvé comme ça embringué là-dedans.

M. P. *Est-ce qu'Eric Franck, c'était lui qui était derrière Artco Films ?*

Oui.

M. P. *C'était sa boîte ?*

C'est sa boîte.

M. P. *Ah, d'accord. Parce que je suis tombée sur ce nom, je ne savais pas si on pouvait associer les deux.*

Oui, oui, c'était sa boîte, et c'est lui qui a amené le financement pour Schmid. Je crois même qu'il a déjà donné un peu d'argent à l'époque pour *Heute Nacht*. Je ne suis pas sûr, mais je crois.

M. P. *Et donc là, vous vous retrouvez producteur exécutif ?*

Oui, il m'a demandé de m'occuper du film parce qu'il n'y connaissait rien. Il m'a dit : « Je ne vais pas m'embarquer dans cette aventure si je n'ai pas un partenaire qui est du métier. » Comme nous, on était du métier, qu'on l'avait connu, il était tout content, et nous aussi. Et j'ai connu Schmid comme ça.

M. P. *Et de travailler avec Daniel Schmid, c'était bien ? Ça se passait comment ?*

Ah oui, mais on n'y comprend rien, il a une façon de faire, il ne faut pas être exécutif là, il faut être rien du tout. Il faut être son copain. Il faut avoir un rapport... léger. Il ne faut pas du tout l'inclure dans... Il a une façon de tourner qui lui appartient à lui. Il est fantastique,

mais pas facile à... Alors (inaudible), on peut faire des négociations : « Tu prends tant de figurants », et cet exemple. Alors lui il les prend, les figurants [Yves Peyrot rit], il ne se pose pas la question. Et puis le soir, il est tellement charmant, il me dit : « Ah, écoute, je crois, Yves, que j'ai fait une bêtise, je t'ai fait une bêtise, là, je suis désolé, il faut qu'on rattrape ça ! » Mais il était fantastique ! Avec une rapidité de collaboration avec ses techniciens ! Il avait Renato Berta déjà à l'époque, il avait un très bon rapport avec Ciccio. Il a fait beaucoup pour Schmid, parce que Schmid n'est tellement pas technicien ! Mais tellement pas qu'il aurait oublié... Et puis sa scripte – je ne me rappelle plus son nom –, elle avait un sacré boulot pour le rappeler aux réalités d'un plateau, parce que lui, il partait dans des trucs invraisemblables.

## 9. Le rapport aux réalisateurs, la direction de production

L. G. *Puisque vous nous parlez de ça, j'aimerais bien que vous nous disiez quel rapport vous avez eu avec les réalisateurs que vous avez beaucoup produits : vous avez produit cinq films de Claude Goretta, quatre films d'Alain Tanner, trois films de Michel Soutter, trois gros personnages romands. J'aimerais bien que vous nous racontiez un petit peu quels rapports vous aviez, entre producteur et eux.*

Complètement réussi à 100% avec Goretta qui... on s'est compris quoi, ça a très bien fonctionné. Et on a fait une espèce de complot production/réalisation. D'ailleurs lui, il en parle aussi : son Peyrot, c'est son Peyrot. Eh bien moi, c'est mon Goretta, ça va très bien. Là, ça a très bien marché, c'est-à-dire qu'on a fait des films en collaboration très sérieuse et très intensive. Si on parle d'autres metteurs en scène, ils ont toujours cette notion qui frustre un producteur – bon, lui, il a décidé de l'être, frustré –, c'est que ce sont des auteurs dans le vrai sens du terme, qui ne veulent pas partager la mise en scène, ou quelque chose qui pourrait modifier leur façon de voir les choses, donc ils sont là : « Bzzz ! » [Yves Peyrot fait un signe de la main : « En droite ligne ! »] Mais honnêtes, ils ne vont pas pour autant essayer de nous blouser, – oh, il essaient un peu, comme tout le monde –, mais c'est leur truc. Il ne faut pas aller... Tu es là pour contrôler que tout fonctionne, que l'équipement fonctionne, que la caméra tourne, que les assistants sont là, que tes comédiens sont là. On va dire que vous faites beaucoup plus un boulot de directeur de production que de producteur exécutif. Vous n'avez pas accès au scénario. Vous avez accès à l'organisation, donc c'est plus un boulot de directeur de production que de producteur exécutif.

M. P. *Là j'ai un doute, est-ce que vous pouvez juste rappeler quelle est la différence entre un directeur de production et un producteur exécutif ?*

Il faut que je l'invente vite fait maintenant pour vous répondre, ou bien elle existe ?

M. P. *Il n'y en a pas ?*

Si il y en a une : c'est que le producteur exécutif, il a accès au scénario. Au casting. C'est un producteur exécutif qui va décider d'engager Isabelle Huppert, ce n'est pas le directeur de production.

L. G. *Mais en discussion avec le réalisateur, toutes ces choses-là ?*

Oui, mais c'est... elle me demande la différence, alors je dis : un producteur exécutif est en discussion avec le metteur en scène. Quoique, pas toujours, parce que souvent, on est bien content d'avoir Isabelle Huppert pour monter un peu le truc, alors le metteur en scène vous dira : « J'ai choisi cet acteur... » Mais « j'ai choisi », n'importe qui peut choisir, mais il faut y avoir accès, peut-être qu'il a trois ans de contrats de tournage, peut-être qu'il est... qu'il n'aime pas Goretta, peut-être que ci, peut-être que ça. Donc ce n'est pas évident.

*L. G. Donc il propose, en fait. Il propose Isabelle Huppert, il aimerait bien, et puis après...*

Faire un casting, c'est aller voir des films qui ont déjà été faits avec des comédiens (avec lesquels) on aimerait peut-être travailler et qu'on ne connaît pas encore bien, donc on les voit à travers un autre film. Et puis à la sortie, Goretta dit : « Le travail qu'Huppert fait, c'est fantastique, j'aimerais bien travailler avec elle. » Nous, on prend cette information, on va trouver son agent, qui dit : « Oui, je ne sais pas qui est Monsieur Goretta. Ah, oui, c'est lui, ah oui alors, on peut se rencontrer... », qui provoque la rencontre, etc. Ça, c'est le boulot du producteur exécutif. Le directeur de production pendant ce temps, il est en train de dire : « Il va dépenser combien de pellicule ? Huppert n'est peut-être pas facile, il faut que je prévoie 1'000 mètres de plus ; il y a beaucoup de tournage/nuit donc il faut une équipe plus forte ; il y a quatre nuits, donc les syndicats vont nous tomber dessus... » Là c'est les problèmes d'un directeur de production.

*L. G. Mais vous dites alors par exemple qu'avec Alain Tanner... lui, il n'avait pas envie qu'on entre dans son travail ?*

Il n'a jamais voulu. Jamais, oui, il a toujours fait son truc à lui.

*L. G. Donc il n'avait pas de producteur exécutif ?*

Oh, j'ai gardé le titre, mais je n'ai pas fait vraiment le travail que méritait un producteur exécutif, oui.

*L. G. Alors là, c'était plus un travail (où il s'agissait) de faire le budget, des choses comme ça ?*

Oui, on peut dire ça... Oui et non, c'est trop brutal comme question, parce qu'il y a plein de glissements. Ça n'a jamais été : « T'es directeur de production, t'es producteur exécutif ! » Souvent, je vous dis, on a la même casquette parce qu'on ne va pas engager deux personnes pour diriger un film. Une suffit amplement, donc... Ça explique aussi pourquoi il peut y avoir trois-quatre films, parce que ça me libérait pour aller le faire sur un autre film. Si vous êtes complètement impliqué sur un film, vous ne pouvez pas sortir du noyau d'une équipe, ça vous bouffe la tête, vous n'avez pas l'esprit extérieur, vous êtes dans une espèce de noyau central, comme ça, qui... Si vous n'êtes pas complètement dans « la création » – entre guillemets, encore une fois, la création –, vous pouvez sortir de ce noyau et vous occuper d'un autre film. C'est une gymnastique d'esprit, mais vous pouvez le faire, ce qui a été fait d'ailleurs.

*L. G. Vous vous rendiez sur les tournages, sur les lieux de tournage ?*

On vit sur les lieux de tournage ! On rentre peu. C'est pour ça que je vous dis que ça fait des noyaux durs. Ou quelques fois vous pouvez être... Ce n'est pas toujours facile à gérer, vous pouvez être assez isolé, (comme) producteur, parce que vous êtes le méchant, souvent. Je simplifie encore une fois, mais vous pouvez être celui qui dit non. Alors vous le payez (d'être) celui qui dit non, parce qu'ils vont en groupe bouffer quelque part et vous, vous restez comme un crétin dans votre histoire. « Ah, il a dit non ? Ben on ne va pas aller manger avec lui, hein ! » Encore une fois je simplifie. Mais c'est vrai que ce n'est pas facile.

L. G. *Est-ce que c'est le producteur qui s'approche du réalisateur, ou bien c'est le contraire, généralement ?*

Généralement, c'est le producteur qui se rapproche, il doit le convaincre... Je pense qu'en mettant... Un type comme... Eh bien prenons le cas d'Alain Tanner : Tanner n'aime pas les producteurs parce qu'il pense qu'il doit les subir et que ça l'empêchera de faire le film qu'il a envie de faire – je simplifie encore une fois... à force de dire ce mot. Et là, c'est le producteur qui doit se rapprocher de Tanner, le sécuriser en disant : « Ecoute, je ne vais pas t'embêter là-dessus, simplement maintenant, je suis responsable de ton film » – il ne faut pas essayer de dire « notre film » – « ...je suis responsable de ton film, donc aide-moi, aidons-nous, allons-y ! » Et il faut le convaincre, ce n'est pas évident. Là, c'est le producteur qui se rapproche du metteur en scène. Dans l'autre cas, c'est... dans le cas, comme je vous ai dit tout à l'heure, de Goretta, il n'y a pas de rapproche(ment), on était ensemble. Michel Soutter, la même chose.

## **10. La dentellière**

M. P. *Prenons un cas concret : pour La dentellière, c'est vous qui êtes allé vers Claude Goretta en disant : « Il y a ce roman qu'on pourrait adapter au cinéma », ou c'est Goretta qui avait une envie très forte d'adapter ce roman et qui est venu vous chercher ? Est-ce que vous vous en souvenez ?*

Je me souviens qu'il y a eu plusieurs entretiens avec Goretta et Pascal Lainé parce qu'ils sont... J'ai essayé de trouver une fonction entre les deux parce que Pascal Lainé a fait l'adaptation. Ah oui, il y a encore ça dont on n'a pas parlé, attention, parce qu'il faut comprendre aussi la différence entre un auteur et quelqu'un qui fait un film « adapté à ». Il n'y a pas la même notion d'auteur. Goretta n'a pas la même notion d'auteur qu'un Pascal Lainé qui était, lui, l'auteur du livre et adaptateur du livre... avec Goretta ! Mais quand même, il y avait une tierce personne. Là, Goretta, il était... il avait envie de le faire et puis il ne comprenait pas très bien ce que ça voulait dire de travailler avec un auteur. Il n'avait pas l'expérience. Quoique, *L'invitation*, c'était déjà une adaptation, mais... Oui, là, Goretta était plus fragile, si j'ai bonne mémoire. Quand on a décidé de le faire, il avait un peu peur et on n'avait pas encore Isabelle Huppert dans la tête, à l'époque, donc c'était difficile de comprendre où ça... Ça aurait pu être n'importe quoi, ce film, si vous lisez le bouquin aujourd'hui, vous vous dites : « Mais c'est quoi ? » Ça aurait pu être n'importe quoi et c'est devenu quelque chose, parce qu'il était bien mis en scène, et Huppert a donné, elle en voulait ! Elle en veut toujours, mais là, elle en voulait, c'était vraiment... elle a démarré avec ça. Elle s'est vraiment fait reconnaître. Et alors là, justement, c'est la différence entre les adaptations... Tanner n'a... Tanner a toujours écrit ses scénarios avec qui il voulait. Alors on ne peut pas dire qu'il était... il n'a pas pris quelque chose de quelqu'un, il a proposé à quelqu'un. C'est un peu ça, la différence.

M. P. *Dans le cas de La dentellière, est-ce que vous pouvez nous raconter comment s'est monté le financement ? En fait, c'est une coproduction entre la Suisse, la France et l'Allemagne.*

Oui, mais je vous ai parlé de ces trois... il y avait l'Allemagne avec Klaus Hellwig...

M. P. *Voilà.*

Planfilm.

M. P. *Alors pour l'Allemagne, Janus Films (Filmproduktion Janus)...*

Janus, c'est l'Allemagne.

M. P. *Voilà. Pour la France, Action Films. Et puis donc Citel Films...*

Voilà, on était trois.

M. P. *Comment est-ce qu'on se répartit la production, en terme de pourcentages ? C'est la France qui était le producteur majoritaire ?*

Non, c'est nous. On était producteur, on a mené l'affaire. Les autres, ce sont des co-financiers, des coproducteurs mais co-financiers, ils n'ont pas... Bon, l'Allemagne, ils ont pris 100% de l'Allemagne, peut-être 10 ou 15% de monde, axé au fonds de soutien allemand, etc. C'était leur business, ça faisait une somme x. La France avait le fonds de soutien, avait le MG distributeur, ça faisait une autre entité. Et là, c'est le producteur délégué qui gère ça donc. Et puis il y avait Citel. Mais comme je vous ai dit, vous pouvez être de nationalité suisse en ayant une minorité. Donc Citel, je ne me rappelle plus quel pourcentage ils avaient, mais ils n'étaient pas forcément majoritaires.

M. P. *Moi j'avais lu 25% Suisse...*

Voilà.

M. P. *25% Allemagne...*

Voilà.

M. P. *Et 50% France...*

Voilà. C'est ça. Si c'est marqué dans le livre<sup>7</sup>, c'est juste.

M. P. *Non, pas forcément.*

Ben oui, c'est vous qui l'avez fait, donc il n'y a pas de fautes [Yves Peyrot sourit].

---

<sup>7</sup> Histoire du cinéma suisse, 1966-2000

M. P. *Pour un budget qui était quand même assez énorme ! Enfin, je ne sais pas, est-ce que c'est un budget énorme ? 2 millions 200'000 francs, le budget de La dentellière.*

C'est le plus gros budget d'un film suisse à l'époque. Passé les deux millions, c'était quelque chose de fou. C'est pour ça qu'il y a eu... Oui, c'était deux millions, c'était énorme.

L. G. *Qu'est-ce qui coûte cher, dans une production comme celle-là ?*

Qu'est-ce qui coûte cher ? En général, ou pour celle-là ?

L. G. *Eh bien, prenons celle-là !*

Primo, on était déjà avec une équipe beaucoup plus importante, il y avait une grosse équipe de tournage. Ensuite il y avait un casting... oh, on ne peut pas dire qu'il était si cher, à part Isabelle Huppert, il n'était pas si cher. Et puis, durée du tournage, là Claude Goretta a été... avait demandé huit semaines. Donc tout ça, avec les défraiements, l'équipe technique, le machin, les trucs, et patati et patata. Et puis influencé parce que c'est français, tourner en France, alors en France, les charges sociales, je ne vous dis pas, c'est 50% d'un salaire. Obligation de prendre une équipe française. Pas majoritaire, mais il y avait en tout cas plus de la moitié de l'équipe qui était française, plus la décoration. Donc je crois... ce qui coûte cher, c'est ça.

M. P. *Et donc pour ce film-là, vous avez demandé l'aide de Berne. Vous avez, si je ne me trompe pas, demandé la somme de 250'000 francs d'aide à la production. Est-ce que vous vous souvenez si cette demande a abouti ?*

Il y a eu un problème avec Berne parce qu'ils considéraient que le prix du film ne correspondait pas à la réalité. Même réaction qu'on a eu tout à l'heure : le devis était trop élevé pour un film suisse, donc « il n'y a pas besoin d'être aidé par Berne, vu qu'il est cher, ils ont de l'argent. » En gros ça veut dire ça. Et la Télévision suisse a suivi ce raisonnement : « Trop cher, donc ils se paient comme des rois ! » Ils n'ont pas compris que c'était une bascule sur un film professionnel dans le vrai sens du terme. On ne va pas demander 15 millions de dollars, ou (comme) les films français qui sont à 10 millions. Non : deux ! Mais ils n'avaient pas compris, parce que c'était des films à 500'000 francs, 600'000, 700'000... Tout d'un coup un budget pareil qui arrive, vous vous rendez compte, l'horreur !

M. P. *Donc la Télévision a aussi refusé de financer le film ?*

Oui, considérant que le financement était suffisant, qu'on n'avait pas besoin d'eux. Et... Oui, ça a fait un clash, cette histoire, ça a été loin.

M. P. *Et surtout, c'était tout à fait contemporain avec ces fameux accords de coproduction...*

Ce qu'ils n'ont pas compris, c'est que finalement ça ne coûtait pas si cher que ça, parce que grâce à ça, il y a eu des accords très importants, qui ont fait que la part suisse finalement était en dessous de ce qu'ils avaient l'habitude de donner.

M. P. *C'est-à-dire donc que le Centre National de la Cinématographie a soutenu le film, La dentellière ?*

Oui, bien sûr.

M. P. ...a considéré que c'était une coproduction franco-suisse...

...tout à fait normale.

M. P. *D'accord. Qu'est-ce qu'il en est de la distribution de La dentellière ? Est-ce que vous vous souvenez ?*

La distribution, c'était déjà nous, on l'avait fait avec Citel Films Distribution, sauf erreur, je ne sais pas dans les dates si c'était déjà ça. On est parti en guerre sur ces accords de financement, et là on a eu la chance – je vous avais raconté l'anecdote (hors-caméra) –, c'est qu'ils ont cité *La dentellière* comme meilleur film produit par la Télévision suisse.

L. G. *Par la Télévision suisse ?*

Coproduit, oui. Ils l'ont annoncé. Oubliant complètement qu'ils l'avaient refusé. Le directeur général de Berne n'était pas au courant.

L. G. *Mais qui a fait cette annonce-là ? Je n'ai pas compris.*

Un des grands patrons de l'époque, qui discutait de son budget, et il a dit : « Ah, le cinéma suisse se porte bien, regardez ce film magnifique », et tout, et tout.

L. G. *Un des grands patrons, donc...*

Un grand de (la Télévision suisse à) Berne, je ne sais pas qui c'était, à l'époque. Ça a fait un bordel immense, et puis ils ont payé, avec retard.

M. P. *Donc ils ont finalement quand même versé la somme ?*

Oui, ils ont craqué. Parce que je ne livrais pas la copie. Ils font quoi ? Le grand patron, il va prendre l'antenne et puis dire : « Bonjour, je vais vous raconter une histoire, *La dentellière* de Claude Goretta, vu par moi-même. » Vous faites quoi ? Vous oubliez la copie, un jour ou l'autre. Non, non, ils ont payé.

M. P. *J'ai vu qu'une boîte qui s'appelle Panmovies s'est occupée de la vente à l'étranger. Est-ce que vous pouvez m'expliquer ce qu'était cette boîte-là ? Panmovies, ça faisait partie de Citel ? D'Action ?*

Oui, c'était une société satellite sur les coproductions pour ne pas prendre de risques trop importants sur les garanties de bonne fin. C'est-à-dire que tant que vous êtes vendeur, vous n'êtes pas responsable de la finalité du film. C'est le coproducteur. Au prorata du financement, vous êtes responsable de la finalité du film, garantie de bonne fin. Ça, c'était mon cauchemar pendant longtemps. C'est le truc terrible : vous vendez 20% aux Allemands, de quoi ? Du chiffre que vous avez donné. S'il y a un dépassement sur ces 20% qui passent à 30%, vous n'avez pas le financement, vous faites quoi ? Vous perdez des points sur le film, à la fin il ne vous reste plus rien. C'est très délicat, si vous voulez, ça, c'est de la gymnastique, mais c'est très délicat. Donc cette société, c'était une société relais qui faisait la distribution.

La position du distributeur : il avance de l'argent sur le film, mais il n'est pas responsable de la fabrication du film, ni de sa finition. C'était le rôle de Panmovies.

L. G. *Et donc vous avez dit que Citel Films a eu une antenne de distributeur, à partir de...*

Comme on a fait ça, on s'est dit... Oui, on a gardé les films suisses en Suisse, sans avoir le risque (lié à la) production, parce qu'on ne voulait pas qu'un film se casse la gueule et que ça bousille le reste. Donc ils ont été protégés en tant que Citel Films Distributeur. Comme je l'ai dit tout à l'heure, la distribution n'est pas responsable des dépassements ou des problèmes de la production. Donc c'était pour dissocier ces deux risques.

L. G. *D'accord, oui.*

## 11. Michel Soutter

*On a parlé de Claude Goretta et d'Alain Tanner, mais on n'a pas encore dit beaucoup de choses sur Michel Soutter, dont vous avez produit plusieurs films. Le dernier (des films de Soutter que vous avez produit), c'était Repérages, en 1977. Est-ce que vous pouvez nous parler un peu de la relation que vous aviez avec Michel Soutter, et peut-être (dire) quelques mots sur la production de ce film ?*

Michel, c'est un poète. Il fait des films comme on ferait une broderie, il fait comme ça, ça se fait tout seul. Il a un contact hallucinant avec ses comédiens, très intime. Et là, par exemple, il arrivait à mettre ensemble un Jean-Louis Trintignant et une Delphine Seyrig, dans un hôtel où toute l'équipe était enfermée, ils étaient... la fameuse bulle dont je vous parlais tout à l'heure, cette espèce de... on va appeler ça « la bulle Soutter ». Il vous enferme. Et il le fait très bien, parce qu'il vous rend indispensable. Dans le style : « Yves, dis-moi, comment t'as trouvé ? T'as trouvé bien ? Bon, si t'as pas trouvé bien, on la refait, mais je sais que ça coûte cher. Alors t'as trouvé bien cette prise, on la refait pas ? » Et comme ça, il faisait... et vous vous dites : « Ah oui alors, il me demande à moi ce que je pense de son travail, de son film, mais quel honneur, que je suis un producteur fantastique ! », et tout. Et puis vous apercevez qu'il y avait le jardinier du coin qui est en train de bêcher, et Soutter qui va vers lui et lui dit : « Comment vous avez trouvé mon tournage ? » Bon, je... ce n'est pas tout à fait comme ça, mais il avait besoin de se faire sécuriser. Alors ça créait une bulle parce que tout le monde donnait son « intimité » entre guillemets, pour maintenir cette espèce de bulle, dirigée finalement par quelqu'un qui ne dirigeait pas, mais qui était tout le temps présent. Il n'a jamais dirigé, il était « l'ami de », « la confiance de », « le reflet de ». Voilà, je crois que c'est ça, Soutter. C'est une facette. Alors là vous oubliez la notion de producteur exécutif, c'est... on n'a pas besoin d'utiliser cette... Moi j'étais l'ami qui était là. Et on a eu des liens très intimes, avec un Trintignant génial.

L. G. *Et donc Soutter était d'accord d'entrer en matière sur son travail ?*

Non seulement il était d'accord, mais il le demandait. C'est un type qui n'aimait pas être seul dans la création. Il avait besoin de la partager, alors il la partageait avec la production, il la partageait avec ses comédiens, il était chef de file. Premier regard. Mais jamais un regard seul, toujours accompagné. Voilà, je crois que c'est comme ça qu'on peut définir Michel Soutter.



M. P. *Et donc sur cette production-la (Repérages), vous, vous étiez producteur exécutif, tandis qu'Yves Gasser était producteur délégué ? Comment vous vous êtes partagé le travail ?*

Alors moi je n'étais pas délégué, c'était Gasser, sauf erreur, qui était délégué. Moi j'étais l'exécutif habituel, oui, c'était un... il me semble que j'avais pris un... Et alors là, je ne partageais pas avec d'autres films, parce qu'il vous ferme, Soutter, je ne peux pas sortir et dire que je reviens demain. Vous êtes là ? Vous êtes là !

L. G. *Est-ce que Michel Soutter a un peu profité du succès des deux autres (Claude Goretta et Alain Tanner) ?*

Oui, je pense que ça lui a permis d'exister. Ce sont des films beaucoup moins costauds, commercialement parlant, qui étaient beaucoup plus « cinéphiles », donc je pense qu'il a bénéficié des deux grands succès pour s'infiltrer. Enfin nous, ça nous a permis d'avoir accès aux salles, c'est la même chose. Un film qui n'a pas accès aux salles, c'est un film mort. Il faudrait qu'ils comprennent un jour à Berne qu'il faut quand même faire des films qui sortent en salle. Là je parle en distributeur/producteur. Ils ne veulent pas comprendre qu'un film qui ne sort pas en salle est un film mort. Il n'y a rien qui va le récupérer. Alors je ne comprends pas qu'on fasse ça, mais enfin, ça a été fait. Pour qui ? Pour la télé ? Alors ça devient dramatique. Mais je ne sais pas. Pour en revenir à Soutter, on a tout fait, et Roger Diamantis aussi, Saint-André-des-Arts, pour que Michel Soutter, qui était le chouchou d'ailleurs des exploitants français, parce qu'il est tellement adorable... (Diamantis) lui a donné, je ne sais pas, six-sept semaines. Mais ce n'est pas comparable avec le succès de *La salamandre*, c'est en dessous.

L. G. *Et puis au niveau du budget de ce film ?*

Il n'était pas très cher. Comme on avait fait un effort, l'équipe réduite, enfin réduite, on n'avait pas une énorme équipe, et les comédiens avaient tous fait un effort, Delphine Seyrig, Jean-Louis Trintignant, il y en a un troisième...

L. G. *Il y avait Delphine Seyrig...*

Oui, je l'ai dite, Trintignant, et puis j'en oublie un.

M. P. *Lea Massari.*

Massari, voilà, Léa. Mais c'était un super film de Soutter, ça. Et là ça le reflète complètement, c'est lui. Parce qu'il était incapable de tenir une grosse bastringue : Michel Soutter, vous lui mettez 15 figurants, il part en courant [Yves Peyrot rit] : « Qu'est-ce que je peux en faire moi, de tes... » Il a besoin d'intimité, il ne peut pas.

## **12. A propos de cinéma suisse et aléas de la production**

M. P. *Mais tous les films que vous avez produits ont tous finalement été bénéficiaires ?*

Non, ils (s'en) sont tous sortis.

M. P. *Ils sont tous sortis, mais est-ce que vous avez chaque fois pu revenir...*

Ah, on s'est fait deux-trois tannées. Vous voulez vraiment savoir ceux qui n'ont pas marché, ou bien ?

M. P. *Eh bien, est-ce qu'il y avait des... Oui.*

Il n'y a pas eu de catastrophes, mais...

M. P. *Pas eu de catastrophes.*

Il n'y a pas eu de catastrophes. Apparemment il n'y a pas des grosses catastrophes, mais il y a des films qui n'ont rien foutu. [Yves Peyrot lit les titres dans sa filmographie] *Une pierre dans la bouche* de Jean-Louis Leconte, terminé ; *La mort de Mario Ricci* (Claude Goretta), pas fameux ; *Le caviar rouge* (Robert Hossein), pas fameux ; *Mort un dimanche de pluie* (Joel Santoni), pas fameux. Ben il y en a des « pas fameux », hein ! Et puis là, c'est *La dentellière*, *L'imprécateur* (Jean-Louis Bertucelli), *Va voir papa, maman travaille* (François Leterrier), c'est une bonne période, il y n'en a pas un qui a raté, ils ont tous passé. *Un papillon sur l'épaule* (Jacques Deray) ; le *Brontë* a passé (*Les sœurs Brontë*, André Téchiné) ; *Retour à Marseille* (René Allio), beuh ; *Loulou* (Maurice Pialat)... oui, *Loulou*, on peut dire (qu'il a bien marché) parce qu'il a été à Cannes. *La Cité des femmes* (Federico Fellini), c'est encore autre chose. Oui, il y a des films qui n'ont pas marché, mais c'est normal.

M. P. *Et finalement, vous avez été actif jusqu'à quand ?*

Je ne sais pas, quel est le dernier... En tant que producteur ?

M. P. *Oui.*

C'est le dernier film [Yves Peyrot regarde sa filmographie] : *Niklaus und Sammy*, je l'ai fait pour le 700<sup>ème</sup> (anniversaire de la Confédération), qui n'a pas marché. *Gymkhana* (titre en français), voilà, 1991.

L. G. *Le film d'Alain Bloch.*

Oui, c'était nul, loupé complètement.

L. G. *Sauf erreur, c'est un film qui n'est pas sorti en salle.*

Si, je l'ai quand même sorti parce que... il a fait une semaine. Le financier zurichois ne me parlait plus, le distributeur... Parce que c'était un truc, c'était 50% suisse romand, 50... On était les précurseurs de... le scénario était... l'idée était juste, d'ailleurs ça l'a prouvé en France, c'était quelqu'un de Suisse allemande qui tombe amoureux d'une Suisse romande et une Suisse romande qui tombe amoureuse d'un Suisse allemand, avec tout ce qu'on peut... de complexe, et tout. C'était un sujet en or, mais il était loupé.

L. G. *Alors j'en profite pour vous demander pourquoi vous avez fait ce choix, si ça a été un choix, de vous tourner plutôt vers la France que vers la Suisse alémanique pendant toute votre carrière ?*

Moi je suis désolé, les Suisses allemands, je ne les comprends pas, et eux ne me comprenaient apparemment pas non plus.

L. G. *Mais à quel niveau ? La langue ? Ou il y a quelque chose d'autre ?*

Ils aiment des films que je ne comprends pas ce que c'est. Ils ont des succès sur des films incroyables, en Suisse allemande, et ils ne sortent même pas en Suisse romande. Les succès incroyables en Suisse romande ne sortent même pas en Suisse allemande. Donc il y a quand même un... Bon, je ne vais pas m'amuser avec la barrière du rösti, mais il y en a une. Il y a en a une, c'est incontestable. Et nous, on se sent plus à l'aise de faire des choses avec des gens à Paris que d'aller à Zurich. Bon, il faut surmonter des problèmes de langue, mais ce n'est pas forcément des problèmes de langue, je crois que c'est un problème d'esprit qui est différent.

M. P. *Ce qui explique aussi que vous êtes resté quand même plusieurs années à Paris : vous avez habité et travaillé là-bas.*

Eh ben, vous avez bien vu les films, oui, il n'y a pas... j'étais à Paris, oui.

M. P. *Pendant une douzaine d'années, vous étiez...*

Oui, douze ans, par là autour, et puis après je suis retourné... je suis retourné pour les affaires de distribution surtout.

L. G. *Par contre, quand on voit les films de réalisateurs suisses que vous avez produits, je trouve que vous avez quand même pris souvent des risques avec des cinéastes qui étaient plutôt débutants. Par exemple Yvan Butler, ou bien Simon Edelstein, ou même les premiers succès de Claude Goretta, c'était quand même des sacrées prises de risque.*

Mais nous aussi on était des « gens à risques », on (les gens) ne savait pas qui on était. *Les vilaines manières*, c'est un... ça s'est joué, je crois, beaucoup sur l'amitié, sur Simon qu'on connaissait, il était caméraman sur les films de Michel Soutter. Donc c'était presque une continuité, on lui a offert son... – enfin « on lui a... », il ne va pas être content d'entendre ça –, on lui a proposé de faire un film. Il nous a proposé d'en faire un, on a dit oui. S'il n'y avait pas eu toute l'affaire Soutter avant, etc., peut-être qu'on ne l'aurait pas fait. Mais ça ne veut pas dire pour autant qu'on pensait que c'était un film à risque. On pensait que c'était un film qui devait être fait en petit budget. Ce qui a été le cas, il a été fait en petit budget. Si vous pouvez définir un film, quand même, pour diminuer le risque, vous n'allez pas faire un truc de deux millions, comme le Goretta, vous allez faire un truc avec 400'000 francs, dont 200'000 sont déjà apporté par Berne et la Télé.

L. G. *Mais est-ce que vous avez l'impression d'avoir aidé le cinéma romand ?*

Moi, je vais être plus narcissique : je dirais qu'on l'a fait.

L. G. *D'accord.*

Oui, j'en suis assez convaincu. Après, ce n'est plus nous. C'est le relais, là. [Yves Peyrot désigne notre chef opérateur et son assistant]

L. G. *C'est vrai qu'il y a plusieurs réalisateurs qui nous ont dit que ce qui leur avait manqué, c'était un producteur qui venait, qui prenait leur film en main, qui leur trouvait un financement...*

Oui, oui...

L. G. *Ça, vous l'avez fait.*

...parce qu'ils n'ont pas compris ce qu'était un producteur, encore une fois, c'est resté confidentiel. Mais quand vous traitez avec des grosses sociétés comme Gaumont, etc., héhé (pour) eux, vous êtes producteurs, je peux vous dire, il ne faut pas les louper. Donc là vous apprenez très vite ce qu'est un producteur : il est là, et puis il doit s'imposer. Moi je me suis pris des bidons de peinture sur le coin de la gueule par Monsieur Maurice Pialat qui est venu me boxer au milieu du tournage parce que j'avais dit : « Non ! »

L. G. *« Non » à quelque chose ? Ouais, ok.*

Oui, oui. Mais là, il faut tenir. Et il faut aussi comprendre que l'équipe n'est pas votre ennemi. Alors en France, c'est plus compliqué parce qu'il y a toujours un type d'un syndicat qui va venir vous emmerder. Donc si vous dites non au syndicat, même le gars (avec qui) vous avez des bonnes relations, ne va pas oser aller contre son syndicat, donc il va rester dans le groupe des « non ». Ce n'est pas facile à jouer. Mais enfin, ça se passe assez bien. Moi j'ai toujours eu des chefs opérateurs (avec qui) on avait le même langage, qui étaient mes amis, donc je pouvais les mettre sur un tournage. Là aussi, c'est un rapport faussement de force : un metteur en scène va essayer, à juste titre parce qu'il le connaît, ça le sécurise, d'avoir son chef op à lui. C'est comme si on ôtait un ami intime à quelqu'un, donc là il faut comprendre. Par exemple Ciccio Berta qui fait les films de Daniel Schmid, je n'allais pas enlever Berta à Schmid, au contraire, vous allez faire le contraire, vous allez aider, que ça se fasse, ça joue. Mais il y a d'autres cas où ça n'est pas cette relation-là. A ce moment-là, vous pouvez... vous avez une position un peu différente, qui frise le rapport de force, justement. Avec Pialat c'était le cas : il avait viré pour la troisième fois son chef op, je lui ai dit : « Tu m'emmerdes ! Je mets le mien... » – enfin « le mien », celui que je connais bien, qui était Jacques Loiseleux – « ...et tu le respectes, et il va te respecter. » Et on a fini le film comme ça. Et même scandale, c'est-à-dire qu'il a montré un montage de 2h15, ou 2h20, je ne me rappelle plus très bien, à la Gaumont, qui a été refusé. Eh bien c'était mauvais. Il n'y avait pas de rythme, il n'y avait rien. Pialat, il s'est taillé. Et le film était inscrit pour Cannes avec Pialat... Plus de Pialat ! Il avait une maison dans la montagne, ou je ne sais pas où il était. Il s'était barré. Il était vexé parce que... oui, il était vexé. Alors Monsieur Pialat se permet, sur des films qui valent une fortune, de se tailler. Mais il est malade, ce gars ! Alors finalement, j'avais la chance de bien connaître le chef monteur, je lui ai dit : « Ecoute, prévois une mouture de 1h30, 1h35. Qu'est-ce que peut faire Pialat ? Il peut retirer son nom du générique, mais on aura fini le film. Moi, mon boulot, c'est de finir le film, alors là, rien à foutre ! » Alors on a fait un film d'1h35, on l'a montré à la Gaumont, la Gaumont a dit : « Ah, ouais ! C'est bien, il a bien travaillé Monsieur Pialat, bravo alors là, fantastique, de 2h-je ne sais pas quoi, il a fait 1h35 ! » Nous, pft ! [Yves Peyrot mime qu'il ferme la bouche], on ne disait rien. Et là où c'est quand même des voyous, ces mecs : il a appris que le film était sélectionné pour Cannes, et comme par hasard il redescend de ses alpages, et comme par hasard il est tout gentil, tout joli, et comme par hasard il fait des corrections sur le montage, pour bien montrer que c'était lui, et comme par hasard il met son nom au générique, et comme par hasard ça fait *Loulou*. Mais c'est des

drôles de cocos ! Lui, c'est un spécialiste de ce genre de choses. Mais là j'étais content, je l'ai eu par le contour, je l'ai contourné. Mais des fois vous ne pouvez pas.

### **13. Rachat de Citel Films par un groupe de presse et faillite**

L. G. *Alors vous nous avez expliqué tout à l'heure que Citel Films Production et Citel Films Distribution ont été séparé à un moment donné pour des raisons que vous nous avez expliquées. Puis au milieu des années 1980, vous allez peut-être préciser la chose, Citel Films Distribution a été en partie repris par le journal La Suisse, ou le groupe de presse qui s'occupait du...*

C'était le groupe de presse.

L. G. *Alors donnez-nous quelques précisions.*

D'un côté, il y avait Ringier qui avait repris (des) maisons de distribution en Suisse allemande, et nous, on était (avec) Sonor SA. C'est le groupe de *La Suisse*, et... C'était une mauvaise alliance, c'était complètement raté.

L. G. *Mais à la base, vous vous disiez que ça pourrait être une bonne solution de s'allier à un groupe de presse ?*

Oui parce que ça nous consolidait. C'était un groupe qui avait de l'argent, qui s'intéressait au cinéma, qui avait besoin de produire...

L. G. *Eux, ils avaient quel intérêt à s'associer à un...*

« Synergie ». Le grand mot de Jean-Claude Nicole (qui dirigeait Sonor SA), c'était la « synergie ». Alors on a fait de la « synergie ». Mais le cinéma qu'on représentait, ce n'est pas du tout fait pour lui. Lui, il fallait qu'il finance, cofinance un James Bond, il ne fallait pas s'intéresser à Michel Soutter. C'est là où il y a eu un divorce dès le départ, c'est qu'il n'y avait pas la même vue sur les films. Et alors quand il a vu qu'il y avait des films que j'avais ramenés pour la distribution qui ne lui convenaient pas au niveau financier... Parce qu'avec lui, il fallait dire les recettes, alors : « A Appenzell, le film a fait 80 francs, en Thurgovie, il a fait 32 francs, etc. » C'était de la folie ! Alors on passait son temps à faire des plans. Et on avait une fiduciaire sur le dos qui contrôlait nos plans, alors : « Vous êtes 20% au-dessous de ce qu'on avait espéré, Monsieur Peyrot, c'est terrible. Sur ce film-là ? Ah, alors là carrément, on n'en parle même pas, vous êtes 80% en dessous. » C'était des rapports comme ça, qui n'ont rien à voir... Moi je n'ai jamais su, je n'ai jamais pu les supporter, et puis un jour il y a eu clash, je les ai envoyés faire foutre. Et ils m'ont envoyé promener. Et la boîte est partie dans la faillite de Sonor. Là, j'ai toujours regretté, parce que c'était ma boîte, je l'aimais bien, et tout, et il me l'a bousillée.

M. P. *Donc ça, c'était la fin de Citel Distribution ?*

Oui, fin de Citel Distribution, oui.

M. P. *Donc dans les années 1980, enfin 1986 ?*

Oui, je ne sais plus que... oui. Qu'est-ce que vous avez dit, comme date ? Vous allez à l'Office des faillites, ils vous donneront la date exacte, de (la faillite de) Monsieur Jean-Claude Nicole.

M. P. *Mais alors qu'en est-il de Citel Production ?*

Elle avait un peu fini son rôle de production, puisque j'avais arrêté la production. Alors les droits qui restaient, donc de ces films, les droits d'exploitation et de propriété, je les ai sur une autre société qui ne travaille pas, qui s'appelle DNA (Films SA). Mais j'ai gardé ces droits. Ce sont les droits d'auteur, de producteur/auteur.

L. G. *Et puis durant les années 1990, et jusqu'à...*

On a fait de la distribution avec Jean-Pierre Grey, (une maison) qui s'appelait Mont-Blanc Distribution, qui existe toujours d'ailleurs, et on a sorti des films, pas mal, peut-être une cinquantaine, je ne sais plus.

M. P. *Est-ce que vous pouvez donner des titres de films que vous avez distribués avec Mont-Blanc Distribution ? Pour qu'on ait une idée de...*

Dans le gros qu'on avait fait, c'était *Astérix*, où on s'est planté, bien...

L. G. *Encore des films suisses ?*

Oui, mais vous me collez ma mémoire, parce qu'il y avait des films suisses, mais pas des masses...

L. G. *Mais un des derniers, ça a été le film de Simon Edelstein (Quelques jours avant la nuit) ?*

Ah oui ! C'est le dernier qu'on a distribué, oui. Oui, c'est le dernier. C'était quand, l'année passée ?

L. G. *2008, si je ne me trompe pas.*

Oui, le temps passe...

## **14. Bilan**

L. G. *J'aurais une ou deux questions un peu plus générales pour conclure. Tout à l'heure vous nous avez dit que Jean-Claude Nicole n'avait pas la même vision du cinéma que vous : j'aimerais savoir quelle conception du cinéma vous avez, vous. Quel cinéma vous aviez envie de soutenir, de produire ?*

Eh bien, celui que j'ai fait, déjà. C'est la réponse. Oui, moi je serais bien resté dans cette continuité, mais je suis conscient qu'aujourd'hui, on ne peut plus la jouer complètement. Parce que l'accès aux salles est devenu beaucoup plus... qu'est-ce je vais dire ? Difficile, parce que ce sont des grosses machines aujourd'hui. Les petites salles – bon, on a encore les Scala à Genève –, mais les petites salles ont disparu l'une après l'autre, donc il faut distribuer

pour des grosses machines, et nous on n'a pas accès à ces machines, c'est les Américains qui ont mis ça en place. Nous, si vous voulez, un film, s'il sort à Genève avec quatre copies, je suis assez content. Eux, ils mettent 18 copies sur Genève, si vous voyez la liste des films, wouh ! Ils ferment complètement, vous n'avez plus accès, terminé : vous voulez aller à Balaxert ? Vous rêvez ! Vous voulez aller au Rialto ? Vous rêvez ! Vous voulez aller au Rex ? Vous rêvez ! Alors finalement, à force de faire comme ça, à la fin, il vous reste quoi ? Les Scala, parce que les Perrière (Micheline et Roland) font leur boulot. Mais je ne suis pas le seul à raisonner comme ça. Il y a dix semaines ou huit semaines d'attente pour y avoir accès, et je ne sais pas si vous avez vu les horaires bizarres qu'ils font pour pouvoir mettre tous les films en même temps : un film commence à 15h, l'autre à 16h30, parce qu'il faut que le projectionniste soit le même, enfin... Donc aujourd'hui je pense que les films que j'ai produits n'auraient plus l'occasion de sortir en salle. Enfin, ou « bien » en salle, on va dire.

L. G. *Par contre vous avez produit les films que vous aviez envie de produire, c'est ce cinéma-là que vous aviez envie de...*

Ah, moi je suis très content, je ne recommencerais pas dans la conjoncture d'aujourd'hui. Mais à l'époque, ah oui, tout à fait.

L. G. *En tant que producteur professionnel – parce que c'était rare à l'époque en Suisse romande –, est-ce que vous avez vécu de votre métier ?*

[Yves Peyrot hésite] Oui et non. Avec des montagnes de dettes, des fois, et puis d'autres fois, on avait tout arrangé, tout allait bien. C'est un métier très dangereux. C'est toujours remis un peu en question, et puis là... Il y a des fois où il a fallu dire non, et puis on n'a pas dit non, parce que c'était dans un... on a bouffé des ronds. Alors quand vous perdez 100'000 francs, il faut un bout de temps pour les récupérer ! Et ça... Mais l'un dans l'autre, je suis là, je ne suis pas endetté, j'ai fini bien, donc ça a passé. A part la phase de Jean-Claude Nicole, mais ça, la faillite (de Sonor SA), je n'en peux rien, je ne peux pas contrôler.

L. G. *Vous avez l'impression que la France, et Cannes notamment, sont vraiment un tremplin pour le cinéma romand ?*

Ah oui, ah oui ! Mais oui, parce qu'après notre passage, il n'y a plus eu beaucoup de prix à Cannes, comme par hasard. Bizarrement.

L. G. *Bon et puis il y a eu un vide...*

Et puis il y a eu un vide. Et là je crois qu'il y a eu un vide de producteurs, mais il y a aussi eu un vide des réalisateurs. Enfin, l'un dans l'autre, ça va ensemble : donc s'il n'y a pas de producteurs, il n'y a pas de réalisateurs, et s'il n'y a pas de réalisateurs, il n'y a pas de producteurs. Je crois que le vide vient de là. C'est qu'il y a peut-être un moment où il n'y avait que des réalisateurs et personne qui avait repris la production vraiment, et le vice versa est vrai aussi, il y avait des producteurs un peu plus aguerris qui étaient sur le marché, mais il n'y avait pas les metteurs en scène de langue française, donc ils devaient (en) prendre de langue allemande, qui avaient une pénétration beaucoup plus compliquée.

L. G. *C'est pour ça que vous avez eu un rôle particulièrement important au tournant des années 1970 pour le cinéma romand.*

Voilà. Oui. Oui, bien sûr, ça c'est vrai. C'est indéniable. Mais je n'ai pas besoin de le dire, mais c'est vrai [Yves Peyrot rit]. Par absence, dans le fond. C'est clair qu'il n'y avait pas de concurrence, il n'y avait personne en face. Ça aurait été amusant. Mais nous, on ne s'en rendait pas compte, on se disait : « Chic ! », il n'y avait personne, oulala, on était bien reçu à Berne, à part l'histoire que je vous ai racontée, on était... On ne nous disait pas : « Monsieur, vous avez fait une commission de lecture, est-ce que... ils aiment votre film ? » On n'a jamais eu ce problème.

L. G. *Donc globalement, vous avez vraiment été soutenus par Berne ?*

Il y a la télé qui a joué le jeu.

L. G. *Et la télé.*

Mais c'était les deux sources de financement, il n'y avait rien d'autre. C'est pour ça que les accords de coproduction ont agrandi de pas mal de... comment dire ?

L. G. *Le marché ?*

Le marché suisse, oui.

L. G. *Est-ce qu'à chaque production, il faut recommencer à aller taper à toutes les portes, ou bien est-ce que petit à petit, les choses mises en place fonctionnent mieux ?*

Il faut taper. Il faut convaincre. Même pour la télé. Si vous regardez à la télé, les responsables ont une pile... je ne sais pas, cette pièce n'est pas assez grande pour la pile de scénarios qui s'entassent chez eux. Des fois je me demande s'ils les lisent vraiment, ou bien... je me pose la question. On n'aura pas de réponse. Mais la télé a toujours sorti... je pense que c'est une charte, ils doivent sortir trois ou quatre films, ou cinq films par année, et ils choisissent dans ces cinq films. Je crois que c'est ça, la télévision suisse aujourd'hui. Mais ils le font. Par contre aujourd'hui, avec un film suisse, aller taper les portes à Paris, bonjour ! Le cinéma français n'arrive déjà pas à sortir, alors vous voyez les films suisses, il faut vraiment que ce soit très fort.

L. G. *Alors pour terminer, est-ce que je peux vous demander en quelques mots de définir votre métier ?*

C'est d'être malin. Et comprendre assez vite qui on a en face de soi. Je crois que c'est capital de savoir qui on a en face de soi, ça nous permet de réagir assez vite sur un détaillement possible. Et puis je crois aussi, c'est de savoir se faire accepter. Et ça c'est alors à tous les niveaux : si vous n'êtes pas copain avec le machiniste, il vous sort un travelling, il met trois heures pour le caler. Donc il ne faut pas gueuler et dire : « Connard, t'as pas été fichu de faire mon travelling ! », et tout. Dire : « T'as bientôt fini ? Parce qu'on va enchaîner là... » Alors là, c'est autre chose : « Oui, oui, je me dépêche, je vais prendre un assistant, t'en fait pas, te fais pas de soucis, ton travelling sera posé. » C'est des rapports malins, enfin... Je dirais malin, c'est de connaître ce que représente un autre métier que le sien. C'est-à-dire que je ne peux pas lui dire ça si je ne sais pas ce que c'est qu'un travelling. Je ne peux pas lui dire ça si je ne sais pas combien ça dure le temps d'installer un travelling. Je le sais, donc il sait que je le sais, et il ne va pas me baiser. Mais si vous lui dites : « J'aimerais un travelling » sans préciser quel travelling vous voulez, s'il faut faire trois mètres de rail, douze mètres,



quinze mètres de rail, caler, pas caler, la pente du truc, enfin bref, eh bien si vous ne faites pas tout ça, vous vous faites avoir. Le producteur exécutif, c'est ça. Moi, je vais derrière la caméra, je guigne tout sur la focale de l'objectif, toujours ! Je passe devant, je regarde comme ça, je dis : « Vous travaillez au 50, 75, 120 ? Il travaille au 28 ? » Je sais que ce n'est pas la même chose. Quand on me dit : « Viens voir derrière, il a mis le grand angle : regarde ton pano où il est ! » Et alors là, le gars va changer son pano. Mais si vous ne dites rien, les gars sont tellement pris par leur propre histoire, qu'il ne va pas corriger pour vous. C'est à vous de corriger. C'est ça le boulot.

*L. G. Et vous nous avez dit que le fait que vous soyez un technicien à la base, c'est quelque chose qui vous a aidé.*

C'est indispensable. C'est indispensable, à mon avis ! Moi j'ai passé par la technique pour arriver à « la création », entre guillemets encore une fois la création, on en a déjà parlé. Mais par exemple mon associé (Yves Gasser) n'a jamais voulu s'intéresser à la technique, il serait incapable de savoir quelle est la différence d'une focale à une autre. Ce n'était pas son job, ça ne l'intéressait pas. C'est pour ça qu'on ne s'est jamais marché dessus, parce qu'on était tellement différents sur l'approche, que finalement, on était complémentaires. Voilà, vous pouvez dire le fin mot : complémentaire.

*L. G. Alors merci beaucoup, Yves Peyrot.  
M. P. Merci.*

Voilà, voilà.