

Cinémémoire.ch

Une histoire orale du cinéma suisse

La production en Suisse romande à l'époque du « nouveau cinéma » (années 1960-70),
télévision et réseaux

Entretien avec Jean-Louis Roy

Lausanne, Cinémathèque suisse, le 9 septembre 2011

Questions : Laurence Gogniat et Marthe Porret

- 1. Enfance et création d'un petit cinéma à la maison**
- 2. Formation comme photographe et entrée à la Télévision**
- 3. Les débuts à la Télévision comme monteur**
- 4. *Sans tambour ni trompette***
- 5. Les films de l'Atalante**
- 6. Le succès de l'émission *Happy end***
- 7. *L'inconnu de Shandigor* : production**
- 8. *L'inconnu de Shandigor* : réalisation**
- 9. *L'inconnu de Shandigor* : diffusion**
- 10. Divers projets de films**
- 11. *Black out* film du Groupe 5**
- 12. *Black out* : diffusion**
- 13. L'après *Black out***

1. Enfance et création d'un petit cinéma à la maison

L. G. *Nous sommes le 9 septembre 2011, à la Cinémathèque suisse à Lausanne. Jean-Louis Roy, vous êtes né en 1938, à Lugano, d'une mère tessinoise et d'un père jurassien des Breuleux. Par contre, vous avez grandi à Genève, c'est juste ?*

Tout à fait.

L. G. *Expliquez-nous, pour commencer, dans quel milieu socioculturel vous avez grandi ?*

Eh bien mon père était musicien donc j'ai été baigné dans la musique, si je puis dire, depuis tout petit. Mais ce n'est pas vraiment la musique qui m'a intéressé. Très tôt, vers l'âge de dix ans, même avant, les images, et surtout les images du cinéma, m'ont fasciné très rapidement. Je me souviens que j'avais même demandé à ma mère... – ça n'a rien à voir avec le cinéma mais c'était déjà (les) prémices à ça – de me faire des petits théâtres, le soir, dans des cartons à chaussures. Quand elle m'achetait une paire de chaussures, je lui disais : « Gardes le carton ! Pis tu me fais... tu me mets un petit rideau rouge dans le fond du carton. » Et le lendemain, je trouvais mon petit théâtre, je faisais des décors et des personnages.

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

Oui, deux frères.

L. G. *Quel était le métier de vos parents ? Vous nous avez dit que votre père était musicien...*

Mon père était musicien, flûtiste à l'Orchestre de la Suisse romande. Quant à ma mère, elle était femme au foyer.

L. G. *Au sein de l'Orchestre de la Suisse romande, votre père a côtoyé René Schenker ?*

Oui, oui, ils étaient... ils ont même été collègues de pupitre, enfin pas de pupitre puisque René Schenker était violoniste, mais collègues de l'Orchestre.

L. G. *D'accord. Alors dites-nous peut-être quels sont vos premiers souvenirs liés au cinéma ?*

Mes premiers souvenirs liés au cinéma ? Bon, la télévision n'existait pas, pour nous en tout cas, et donc c'est en allant au cinéma...

L. G. *...à Genève...*

...à la paroisse, que j'ai vu un ou deux films qui m'ont naturellement complètement intéressé, fasciné. Après alors, j'ai été un client assidu des salles de quartier, de mon quartier – nous habitions dans le quartier de Plainpalais à Genève. Il y avait deux cinémas, il y avait le Corso, il y avait le Colibri qui s'appelait le Pélican avant – ou l'inverse, je ne sais plus si ça s'appelait Colibri, il est devenu Pélican ? Enfin peu importe –, et ils passaient des films des

matinées, le jeudi, le samedi ou le dimanche, et j'étais un grand fidèle client de ces deux salles.

L. G. Et puis vous m'avez expliqué que vous aviez organisé un véritable petit cinéma à la maison.

Ah oui alors, ça a été très vite ma passion. J'avais hérité d'un oncle un petit cinéma, un petit projecteur de cinéma 9,5 mm, Pathé Baby, et puis j'ai eu envie un jour... – parce que cet appareil était au sommet d'une armoire, utilisé par personne – j'ai eu envie de lui redonner vie, de le faire marcher. On avait quelques films mais petits, et voilà, j'ai réussi à faire fonctionner ce petit cinéma. Je me souviens quand sur la... comment dire ? La tapisserie à fleurs du bureau de mon père, quand j'ai projeté une image du port de Marseille avec les grues qui tournaient... je ne sais pas, je crois que Louis Lumière n'avait pas eu une émotion si forte quand il a vu ses premières images !

L. G. Ils venaient d'où, ces petits films ?

C'est un frère à ma mère qui avait échangé ce projecteur il y a fort longtemps, et lui n'était pas intéressé. Alors sachant que ma mère avait des enfants, il lui a dit : « Je te donne cet appareil. » Et mes parents n'étaient pas très concernés par le cinéma donc il est resté très en arrière-plan.

L. G. Mais j'entends, les films, la pellicule, c'est des choses que...

C'était des films qui avaient été achetés par celui qui avait l'appareil, et qui les a donnés ou vendus à mon oncle en même temps que l'appareil.

L. G. D'accord, oui.

Par contre, moi alors après, quand j'ai commencé à faire vraiment une salle de quartier pour les gamins de mon quartier, là j'ai installé des bras pour mettre des bobines beaucoup plus grandes, enfin, « beaucoup plus grandes », des vraies bobines de dix minutes en tout cas de projection, où je pouvais passer des Charlot, des Buster Keaton, des films... même des films de ciné-clubs...

L. G. Mais quand vous dites « un vrai cinéma », c'était toujours à la maison ? C'était chez vous ?

A la maison, muets, noir/blanc, mais j'ai eu jusqu'à 60 gamins dans ma chambre ! Mes parents étaient très gentils. Ils m'ont dit : « Tu peux faire ce que tu veux. Il faut simplement que la pièce après la projection soit remise en l'état. »

M. P. Mais alors du coup, vous aviez une culture cinéphilique qui était incroyable ! En tant qu'enfant déjà ?

Oh, incroyable, je ne sais pas, mais quand même, oui. J'allais voir beaucoup de films américains dans les salles dont j'ai parlé, et puis... moi-même je présentais des films dans ce cadre modeste de ce petit cinéma de quartier. J'ai passé le *Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer, j'ai passé des choses quand même qui étaient assez originales.

M. P. *C'était suite à des lectures ?*

Non. C'était... plus prosaïquement, la maison Pathé avait tout un stock de films 9,5 mm qu'ils étaient prêts à louer à des particuliers. Alors quand j'ai compris ça, quand j'ai vu qu'on pouvait louer ces films, je me suis fait donner la liste de ce qu'ils avaient, puis je choisissais aussi en tenant compte du public qui était le mien, c'est-à-dire des enfants. Si je passais un roman d'amour un peu compliqué, d'abord moi il fallait que je l'explique, ce qui était compliqué, et puis les gamins ne comprenaient pas bien. Donc c'était plutôt des films comiques, des films sympathiques.

L. G. *Vous avez fait ça jusqu'à quel âge ?*

Oh... en tout cas trois ans.

L. G. *Mais votre âge à vous ?*

Je veux dire, de 10 à 14 ans, de 10 à 13 ans.

L. G. *Et je crois que vous faisiez payer une petite entrée...*

Ah oui ! Il fallait que ça ressemble le plus à un cinéma ! Ils payaient 20 centimes, les gamins. Les mamans étaient absolument ravies d'avoir leurs gamins qui étaient pendant une heure tranquilles pour 20 centimes [Jean-Louis Roy rit]. On a même vendu à l'entracte des têtes de nègres pour que ça fasse... vous savez, des confiseries, pour que ça fasse comme dans les cinémas. On n'avait pas de Siberia mais enfin... Et alors... non, ça c'était une expérience fantastique. J'utilisais l'imprimerie de mon frère – il avait une petite imprimerie de gamin – pour faire les flyers qu'on distribuait aux récréations. Le cinéma s'appelait Cinéjovial. Alors voilà, aux récréations, tous les gamins qui étaient susceptibles de venir, recevaient le programme des jours qui allaient venir. Et j'allais même dans des maisons de distribution de films demander des photos sur tel ou tel sujet. Par exemple, j'ai passé... quand j'ai passé le *Jeanne d'Arc* de Dreyer, j'ai été demander des photos de Jeanne d'Arc. Mais naturellement, ce n'était pas le *Jeanne d'Arc* de Dreyer qu'on m'a prêté, c'était celui avec Ingrid Bergman... mais c'était... j'étais content. Et on me disait : « Mais tu veux ces photos pour quoi ? » Alors je racontais un pieux mensonge, je disais : « Ecoutez, j'ai une conférence à faire à l'école, j'ai besoin de ces photos. » « Ah, alors oui ! Si c'est sérieux. » Comme ça ! [On rit]

2. Formation comme photographe et entrée à la Télévision

L. G. *Dites-nous quelle formation vous avez suivie en sortant de l'école ?*

Pas une très grande formation. J'ai fait donc mon collège et puis après j'ai eu l'opportunité d'entrer très jeune, à l'âge de 16 ans, à la Télévision naissante, qui n'existait pas vraiment, qui était à un stade expérimental, et grâce à René Schenker d'ailleurs qui, entre temps, avait quitté l'OSR, était devenu directeur de la Radio et s'occupait tout spécialement de la télévision qu'il avait envie de voir apparaître, parce qu'elle n'existait pas. Moi quand je suis entré à la Télévision, c'était... on était douze personnes à en faire. J'étais le treizième si je puis dire.

L. G. *Mais vous êtes entré en tant que quoi ?*

Petit assistant, pommeau, je balayais le studio, on me donnait des choses à faire, mais très vite, comme j'étais passionné, ils ont vu qu'ils pouvaient me confier des tâches. Notamment de choisir des musiques pour des films qui n'en avaient pas, et des choses comme ça.

L. G. *Mais vous avez fait une formation de photographe aussi ?*

Ah oui, alors parallèlement à ça, j'ai fait une formation de photographe pour avoir un bagage professionnel auquel je ne tenais pas beaucoup, mais à la Télévision on me disait : « Il faut absolument que tu aies un diplôme parce que si la Télévision ne continue pas, tu seras à la rue après deux ans ou trois ans. Le temps que tu auras passé ici ne comptera pas. »

L. G. *C'était une formation en école ou auprès d'un photographe ?*

C'était partagé entre les deux. J'avais un photographe... j'étais l'apprenti d'un photographe, qui lui-même filmait pour la Télévision, et puis j'avais les cours professionnels qui se donnaient dans des salles d'école.

L. G. *Ce photographe, c'était Roger Bimpage.*

Roger Bimpage, voilà qui est devenu le chef opérateur de beaucoup de mes films après.

L. G. *D'accord. Est-ce que dans ces années-là, vous avez acquis une certaine culture cinéphilique ? Vous avez dit déjà que vous en aviez une, mais en fréquentant les ciné-clubs...*

Oui, alors j'ai... mon entrée à la Télévision m'a mis en contact avec des gens qui m'ont beaucoup aidé, enfin aidé, qui m'ont beaucoup incité à voir des films, et je ne demandais que ça d'ailleurs, des films intéressants. Le Ciné-club universitaire, j'y allais très fréquemment pour ne pas dire à chaque programme, et là, il y avait François Bardet qui était à la Télévision et différentes personnes, disons. Mais j'étais dans mon élément. J'allais voir des films qui m'intéressaient beaucoup. Certains j'allais les revoir plusieurs fois quand c'était possible.

L. G. *Alors dites-nous un peu... à vos débuts à la Télévision, par quel travail vous avez débuté ?*

J'ai donc été, comme je vous l'ai dit, un peu touche-à-tout dans la première année, les deux premières années, je choisissais des musiques pour des films qui n'en avait pas, je faisais la prise de son pour les annonces speakerines, parce que les annonces speakerines étaient filmées, et puis j'ai commencé à faire un petit peu de montage mais c'était très empirique parce que tous les gens qui étaient là travaillaient d'une façon assez empirique. Il n'y avait pas de vrais professionnels de la télévision ou du cinéma qui étaient là. C'était tous des gens qui étaient passionnés et qui arrivaient, qui avaient envie de faire des choses.

L. G. *Vous vous souvenez quel était votre but ou votre rêve professionnel ?*

Ah moi, mon rêve, il était en train de se réaliser. C'était de travailler dans ce domaine. Je ne me voyais pas...

L. G. *D'être réalisateur ?*

Non. Je n'avais pas encore cette idée-là. Moi j'avais envie d'être dans le milieu du film : projeter des films, en toucher, en monter, en tourner avec une caméra. Mais ce n'était pas clair encore dans ma tête. Il fallait que je sois dans ce milieu. C'était ça surtout. Et j'étais... j'avais 17 ans, 18 ans donc je n'étais pas encore dans la... les idées n'étaient pas encore très claires quant à ce que j'allais vouloir faire après. Mais je savais que c'était là, ma vie.

L. G. *Quand vous dites « là », en Suisse ? Ou bien vous avez pensé à partir ? Faire une école à l'étranger ?*

Non, pas à cette époque. Parce que j'avais déjà mon apprentissage de photographe qui se faisait parallèlement à mon activité à la Télévision, je faisais la moitié de mon temps comme photographe et après, le soir, j'étais à la Télévision. Donc c'était assez chargé. Et puis je sentais que j'avais là des potentialités, des possibilités intéressantes pour pouvoir faire de la caméra si je souhaitais en faire. Et j'avais envie ! Voilà, donc l'idée... et puis partir à l'étranger, c'était difficile pour moi parce que je n'avais pas de titre universitaire, donc entrer à l'IDHEC ou comme ça, nécessitait déjà des titres que je n'avais pas et puis... non, ça n'a pas été tellement mon problème, disons, ça n'a jamais été une chose... J'avais envie de bien utiliser les moyens qui étaient là et qui commençaient à naître.

3. Les débuts à la Télévision comme monteur

L. G. *D'accord, oui. Vous avez été monteur pour Claude Goretta par exemple ? C'était un peu dans ces débuts ?*

Oui. J'ai fait un assistantat de caméraman, j'ai fait deux ans et demi de caméra, surtout sur le plateau. Alors là, la TV a pris de l'importance. Il y avait le grand studio, il y avait les grosses caméras électroniques, tout ça. On a passé des années... on a sauté à pieds joints sur les années. Là, j'étais assistant caméraman et j'ai fait deux ans et demi, trois ans de ça. Et puis je me suis rendu compte que... Là alors s'était précisée l'idée de la réalisation, j'avais envie de faire de la réalisation. Mais on m'a dit que j'étais beaucoup trop jeune pour convoiter ce poste. Alors plutôt que de continuer à la caméra, j'avais envie de découvrir un autre aspect du métier et j'ai choisi le montage, le montage de films. Et là, j'ai recommencé à zéro. C'était assistant monteur. Et puis après monteur pendant trois ans. Et après enfin, j'ai pu être réalisateur.

M. P. *Mais, question tout à fait précise : est-ce que c'est Jean-Jacques Lagrange qui vous a engagé ? Avec qui vous avez eu affaire quand vous êtes arrivé, ou qui vous a coaché après ?*

Non. Jean-Jacques Lagrange était une des douze ou treize personnes qui étaient là quand je suis arrivé. J'ai très vite eu de très bons contacts avec lui. Lui venait de la radio. C'était un homme de radio qui était fasciné par la télévision qui allait venir, et alors il s'est très vite orienté dans ce domaine-là. Mais... Non, l'interlocuteur que j'ai eu et qui m'a fait entrer à la Télévision, c'est René Schenker, le directeur. Mais après, forcément, des gens comme Jean-Jacques Lagrange m'ont aidé dans la mesure où j'ai travaillé avec eux, et tout. Ils me sollicitaient pour certaines choses bien précises. C'est-à-dire qu'en étant monteur, j'ai appris à voir vraiment les images, et à voir surtout les images qu'on m'amenait, que ramenaient les caméraman, que ramenaient les reporters, et tout, et là... – ou dans des fictions –, c'était très

intéressant parce que s'il y avait des problèmes, on voyait pourquoi il y en avait, c'est-à-dire pourquoi il y avait des manques ou des lacunes au niveau de la réalisation. Donc ça c'est des choses que la caméra ne vous apprend pas vraiment. Que le montage, oui, vous apprend puisque vous êtes obligé de construire une narration. Il y a celle que prévoyait le réalisateur et il y a celle qu'on peut faire vraiment parce qu'il n'a pas prévu tout et... Bon ça, c'était l'aspect peut-être un peu négatif mais... c'était passionnant pour moi de donner du rythme à un film, de donner... de choisir des images : pourquoi cette image-là est forte ? Pourquoi celle-ci l'est moins ? Ou bien pourquoi celle-ci est forte si elle est suivie de celle-là et faible si elle est suivie de telle autre ? Tout ça ce sont des choses que le montage vous apprend.

M. P. *Est-ce qu'il s'agissait surtout d'images documentaires ? Ou de la fiction aussi ?*

Principalement documentaires mais j'ai monté plusieurs fictions, notamment des fictions que Jean-Jacques Lagrange avait tournées, mais pas beaucoup. J'ai surtout... Bon, pour Claude Goretta, j'ai monté son très beau film sur le barrage de la Grande Dixence et d'autres choses. Mais... ça, c'était un film très personnel de lui et j'étais très heureux d'avoir pu collaborer à ça.

L. G. *Donc Claude Goretta était là avec vous pour...*

Ah oui alors on travaille ensemble. Le réalisateur est à côté de vous. Il vous dit ce qu'il souhaite, vous pouvez suggérer des choses et puis si... voilà, c'est une suite de discussions, de mises en balance, de solutions. Le réalisateur parfois a les idées extrêmement claires, idées qui peuvent être tout à fait traduisibles avec le matériel qu'il rapporte. Et puis il y a les choses que vous... vous qui amenez un regard en fait extérieur, vous pouvez dire : « Mais ça c'est intéressant si... plutôt que de le mettre là, de faire cette séquence à cet endroit dans le film. » Et alors ça lui permet de découvrir des éléments auxquels il n'avait pas pensé. On les essaie. Et puis souvent il les prenait ou... Voilà, c'est un travail très intéressant, de dialogue, qui dure, parce qu'un montage se fait quand même... là, dans le cas particulier, je ne me souviens plus combien de temps, mais c'était en tout cas deux bonnes semaines si ce n'est pas trois. Donc pendant deux semaines ou trois semaines, vous travaillez en étroite collaboration avec le réalisateur, et ça c'est aussi une belle leçon pour celui qui a envie de faire de la réalisation plus tard.

L. G. *Tout à fait, oui.*

4. *Sans tambour ni trompette*

L. G. *En tant que monteur, vous vous êtes occupé d'une émission qui s'appelle Sans tambour ni trompette [Jean-Louis Roy rigole] en 1963...*

Oui. [Jean-Louis Roy rit]

L. G. *...dites-nous de quoi il s'agissait ?*

Bon, il s'agit... [Jean-Louis Roy rit] Je m'étonne que vous me parliez de ça parce que c'était vraiment un projet modeste, mais quand même assez intéressant, parce que... Comme j'avais vu énormément de films et que j'adorais les comédies musicales et les films musicaux, j'avais constaté qu'il y avait énormément de séquences, dans ces films, dans ces comédies

musicales et tout ça, qui, isolées, pouvaient faire des numéros de variétés. Et comme la Télévision avait peu d'argent – elle n'en a toujours pas beaucoup, mais encore moins à cette époque –, il fallait avec deux bouts de bois et deux bouts de ficelle faire quelque chose. Alors j'avais pensé faire une émission qui... comment dire ? Présentait des extraits de ces comédies musicales ou d'émissions de variétés faites en France avec des artistes en fonction du thème de l'émission. Et j'avais des petites liaisons, image et texte, qui permettaient de quitter un numéro au profit d'un autre. Alors ça permettait de faire une émission de 50 minutes avec des vedettes comme la Télévision suisse, voire même française, ne pouvait pas s'offrir, à moindre frais. Et moi ce qui me plaisait c'est que j'étais l'organisateur de ce spectacle en quelque sorte.

L. G. *Mais d'où vous venaient ces images ?*

Je les louais auprès des compagnies de films. La Fox avait par exemple tel film, je demandais un extrait, il y avait des tarifs qui étaient en vigueur à l'époque...

L. G. *Et à partir de là, on avait le droit d'utiliser ces images ?*

Oui alors... à moins que la compagnie de films... enfin à moins que le distributeur ne vous dise : « Je ne peux pas. Nous n'avons pas le droit de vous livrer des extraits pour la Télévision. » Mais à partir... ça n'a... ça a été très rarement le cas. J'ai toujours pu faire... Alors il pouvait se trouver que le film que je souhaitais avoir n'était pas libre. Mais moi je faisais la copie de la séquence, je renvoyais le film, et c'était bon. Et je vous dis, j'ai eu des films avec Gene Kelly puisque je vois sa photo là, en face (sur une affiche), Leslie Caron, Fred Astaire, Ginger Rogers, et des artistes beaucoup plus modernes, Elvis et autres.

L. G. *Et puis vous m'aviez dit qu'une partie des images vous venaient aussi du Centre d'information américain ?*

Ah oui ! Ça aussi, oui. Mais alors ça c'était presque plus pour une autre émission qui s'appelait *Portrait des USA*. C'était l'envie de faire des émissions, mais comme je ne pouvais pas être réalisateur et les tourner moi, je faisais des réalisations de montage si je puis dire. Vous voyez ce que je veux dire ? C'était une façon pour moi de pouvoir produire et réaliser un programme dont je n'avais pas à tourner les images. C'était un passe... une sorte de passe-droit, d'astuce.

5. Les films de l'Atalante

L. G. *J'aimerais qu'on sorte un peu de la télé pour évoquer Les films de l'Atalante.*

Ouh, alors on revient en arrière, là !

L. G. *On revient un peu en arrière, à la fin des années 1950. Là, c'est un projet que vous avez fait avec François Bardet, donc qui était votre collègue, et puis Jacques Rial qui était... un ami ? Ou... il n'était pas à la Télévision ?*

Non, il n'était pas à la Télévision mais il était un des membres fondateurs du Ciné-club universitaire de Genève avec François Bardet d'ailleurs. Rial, Bardet et moi, on avait décidé de fonder une petite société de cinéma, mais très modeste, qui s'appelait Les films de

l'Atalante. Parce que chacun de nous voulait tourner un film et on trouvait que c'était intéressant qu'il y ait une sorte de logo, de marque de fabrique de ce qu'on avait envie de faire. Comme on était tous animés par le même désir, c'était assez logique qu'on se trouve un nom, en plus on espérait peut-être toucher un peu d'argent de ce qui existait comme aide au cinéma, c'est plus facile si vous êtes structuré en petite maison de production aussi modeste soit elle.

M. P. *Mais en 1959, il y avait quoi comme aide possible au cinéma ? Il n'y avait rien ?*

Ouh, comme je n'en ai jamais eue et vue, ne me demandez pas ce qu'il y avait en 1959 ! Parce que même plus tard, il en y avait mais moi je n'ai pas pu en profiter. Non, il ne devait pas y avoir grand-chose de toute façon. Mais il y avait quand même le Département de la culture à Berne qui avait une Section cinéma. Mais qui s'en occupait ? Comment ? Je ne sais pas. Je ne m'en souviens plus.

M. P. *La loi sur le cinéma date de 1963.*

Oui.

M. P. *Donc du coup avant 1963, il ne devait franchement pas y avoir grand chose.*

Il ne devait pas y avoir grand-chose, oui. [Jean-Louis Roy rit]

L. G. *Par contre – on en a aussi discuté avec François Bardet –, il nous a dit que vous pouviez avoir le matériel par la Télévision.*

Oui alors la Télévision était toujours un élément qui nous aidait, indirectement. La caméra qu'on a... on a fait... moi j'ai fait deux films dans le cadre des Films de l'Atalante. J'ai fait un film en coréalisation avec François Bardet qui s'appelait *Lumières de fête*. C'était un petit film, très gentil, sur un champ de foire à Genève, l'hiver, sous la neige...

L. G. *Donc plutôt documentaire ?*

Oui. Ah oui ! Impressionniste je dirais, plus que documentaire. Il n'y avait pas... c'était un champ de foire qu'on suivait le matin, quand le soleil arrivait et tout, et puis après la journée, le soir, et puis le lendemain qu'on retrouvait sous la neige. Voilà, c'était un peu nostalgique. C'était vraiment un film plutôt impressionniste qui était très gentil, je dirais. Pour ne pas dire moins, ou plus. Et après, moi j'ai alors tourné seul comme réalisateur...

L. G. *D'un jour à l'autre.*

D'un jour à l'autre qui était le... je suivais quatre garçons, quatre copains qui passent leur jeudi en s'ennuyant à Genève, qui se retrouvent et qui déambulent dans Genève, et tout. Voilà.

L. G. *Là, c'était un petit court métrage de fiction, cette fois ?*

Oui, c'était plutôt une fiction alors ça, oui. Oui, parce que les garçons que j'ai pris étaient... en fait mes « comédiens », entre guillemets. Et puis ils ont... ils se sont prêtés au jeu donc on a tourné sur des jours... des jeudis, ou des dimanches.

M. P. *Là il y avait une influence de la Nouvelle Vague ? Ou pas du tout ?*

Moi je ne crois pas, non. Non. Vous avez la date de... *D'un jour à l'autre ?*

L. G. *C'est 1959.*

Oui.

L. G. *Peut-être 1958, mais...*

[Jean-Louis Roy réfléchit] Non, le film a été fait avec des moyens plus que modestes. J'avais un caméraman et puis mes quatre gaillards, et moi qui tournais, qui réalisais. C'est d'ailleurs... entre parenthèses, je tiens à le préciser, c'est Michel Soutter qui a écrit le texte de ce film.

L. G. *Oui, c'est ce que j'allais dire. Michel Soutter... 1959...*

...qui lui n'avait pas tourné de films encore. A ma connaissance, non. Il chantait avec sa guitare, dans des cabarets.

M. P. *Mais d'où est-ce que vous le connaissiez ?*

Je le connaissais parce qu'il avait travaillé pour la Télévision. Il avait déjà fait des... écrit des textes pour la Télévision, je l'avais vu là-bas. Et puis j'allais des fois dans la vieille ville le soir boire des verres dans des bistrots et il y était. On a fraternisé, quoi. Une fois que ces films ont été faits... François Bardet n'a pas fait de film seul. La société de production, je dirais, s'est éteinte faute de combattants, quoi.

M. P. *Question un peu technique : elle avait un statut juridique ? Association, société anonyme ?*

Non, c'était une association, un contrat qui nous liait, qui nous liait. Mais ça n'avait pas une assise juridique... Enfin, tout ça me semble tellement loin que j'ai de la peine à répondre d'une façon précise à ce type de questions très pointues, mais... non, je crois que c'était plus une association de gens qui avaient envie de faire quelque chose mais qui n'était pas déclarée comme telle sur le plan juridique.

6. Le succès de l'émission *Happy end*

L. G. *J'aimerais qu'on revienne à la télévision pour parler de Happy end.*

Oui.

L. G. *Une émission de variétés que vous avez réalisée, ou produite ?*

Réalisée.

L. G. *Et qui aura une certaine importance pour la suite. Dites-nous peut-être pour commencer de quoi il s'agissait ?*

Bon, il s'agissait d'un projet qui était demandé à chaque studio de télévision nationale, c'est-à-dire le Tessin devait proposer un projet, la Suisse alémanique le sien, et la Suisse romande le sien. C'était plus qu'un projet : chaque TV, chaque région linguistique devait, dans le cadre de la Télévision, faire un programme de variétés. Ce programme de variétés, après, allait être jugé par des instances de la Télévision suisse pour savoir lequel de ces trois projets irait au Festival de Montreux de variétés, de la Rose d'or. Alors moi, j'avais un projet que j'ai tout de suite proposé. C'était ma première réalisation, en fait, importante, parce que j'avais des moyens tout à fait dérisoires si on y pense maintenant mais qui étaient importants à l'époque.

L. G. *Est-ce que vous pouvez préciser – c'était en 1964 – ce qu'était une émission de variétés à l'époque ?*

Oui. Alors bon, il y avait déjà des émissions de variétés sur les plateaux de la télévision avec des artistes qui arrivaient, qui se présentaient, qui chantaient. Moi, j'ai fait un film, en fait. C'est en fait un petit conte que j'ai fait tourner en film. Donc je n'ai rien fait en studio, tout a été fait en extérieur. L'histoire, c'était un petit bonhomme qui est passionné par le monde du cinéma et qui, au gré d'un parcours assez chaotique mais en même temps imaginaire, se plonge dans différentes... se trouve mêlé et plongé dans différentes séquences de films, finalement, parce qu'on évoque les films muets, on évoque des péplums, on évoque... bon. Et alors c'était un prétexte à présenter des artistes mais qui étaient intégrés dans une histoire. Ce film a plu parce que, quand ils ont fait la projection des trois films, celui-là a été tout de suite choisi pour aller à Montreux. Alors j'étais content parce que c'était quand même ma première réalisation un peu importante. Et puis voilà, je me suis dit : « Bon ben la mission est accomplie. J'ai tourné pour ce festival, et nous y allons. » Bon alors après, naturellement je ne me faisais pas beaucoup d'illusions. Il y avait toutes les télévisions internationales, la TV américaine, les TV suédoise, anglaise, BBC et autres, qui avaient des moyens infiniment plus grands que nous. Et il se trouve que mon film a fait un tabac quand il a passé. J'étais stupéfait ! Stupéfait ! Et la presse, tout le monde était venu... des producteurs de TV étaient venus me demander pourquoi, comment j'avais fait, ceci, cela, bon. Je crois qu'il y avait peut-être beaucoup de fraîcheur dans ce film et je pense que c'est peut-être ça qui transparaissait fortement dans le film et que c'était insolite. J'ai fait par exemple une charge de guitaristes, comme dans *Alexandre Nevski*, mais au lieu que ce soit des guerriers, c'était des gars avec des guitares électriques qui étaient en rangée, il y en avait à peu près une centaine, qui avançaient en rangs serrés. Ce sont des choses toutes simples mais qui en même temps étaient insolites. Alors voilà. Et le film... il y a eu le concours lui-même, et alors mon film, encore une fois à ma plus grande surprise, a remporté la Rose d'or. A l'unanimité du jury donc, je tiens à préciser. Voilà, alors ça a été pour moi un coup d'envoi fantastique parce que, bon, j'avais beaucoup de télévisions qui me proposaient des contrats pour aller faire des émissions de variétés à gauche à droite. Moi, j'avais mon projet de film *L'inconnu de Shandigor* et je ne voulais pas me laisser prendre et si je puis dire... me laisser...

M. P. *Détourner ?*

...détourner de mon projet initial. J'ai même pensé que la Rose d'or que je venais de gagner allait certainement me faciliter les choses pour obtenir des moyens financiers pour le projet *L'inconnu de Shandigor*, ce qui a été le cas. Je n'ai pas fait de télévisions, je n'ai pas

été en France, je n'ai pas été en Allemagne, j'ai travaillé tout de suite sur mon projet, et il s'est monté tant bien que mal. Mais avec des moyens privés. Mais ça, c'est une autre histoire.

7. *L'inconnu de Shandigor* : production

L. G. *Alors on va directement y venir. Donc à partir de 1964, c'est un projet (L'inconnu de Shandigor) qui est en cours ?*

Ah oui, qui est en cours. J'ai écrit le scénario avec Pierre Koralnik. On a fait un scénario... oui, on a écrit le scénario on peut dire, ensemble, et puis... j'ai demandé à Gabriel Arout, qui était un ami, un dialoguiste français, un homme de théâtre, un homme qui avait fait pas mal d'adaptations pour le cinéma, d'écrire les dialogues, ce qu'il a fait. Il est venu à Genève, il a travaillé sur les séquences que je lui demandais de dialoguer. On a travaillé ensemble et puis...

L. G. *Mais alors quand vous avez démarré ces démarches, est-ce que vous aviez déjà une petite production mise en place pour...*

Ah ben oui, il a fallu que je crée donc une petite société de production, Frajea-Film, qui en fait recoupait de l'argent familial et moi comme producteur.

L. G. *Donc Frajea-Film, c'est vous.*

Oui, c'est moi, on peut dire. Je n'ai pas eu de producteur de cinéma, ou de personne qui s'est instaurée producteur, pour ce film. J'ai cumulé toutes les fonctions.

M. P. *Mais est-ce que vous avez cherché un producteur à l'époque, pour jouer ce rôle-là ?*

Non. Parce que le producteur de cinéma suisse tel qu'on le connaît maintenant, ou tel qu'il est apparu très vite après, n'existait pas vraiment.

M. P. *En Suisse allemande ?*

Ah, alors en Suisse allemande, oui ! Mais qui pouvait être intéressé par un film un peu curieux, fait en Suisse romande avec des acteurs français ? Ça me semblait vraiment difficile.

M. P. *Par contre Berne a été sollicitée ?*

J'avais sollicité Berne pour une aide qui n'a pas abouti. Mais je l'ai sollicitée deux fois. C'était une aide pour la préparation du film, et puis après, quand le film a été fait, pour une prime à la qualité. Et je n'ai pas eu de résultat très concret de ça.

M. P. *Les deux n'ont pas abouti ?*

Non, non.

M. P. *Mais pour quelles raisons ? Parce qu'ils donnent chaque fois des raisons officielles.*

Bon, la raison première, c'est que ce projet ne leur semblait pas viable, qui était de... Parce que moi je voulais faire un grand film, j'entends avec des gros moyens pour la Suisse. Pour la Suisse tout simplement, et pour la Suisse romande encore plus, parce qu'il n'y avait rien. Il y avait des documentaires qui se faisaient, des choses comme ça, mais là c'était un film en 35 mm, en noir et blanc, avec des acteurs français, un Américain, et un tournage qui se faisait à Genève, à Zurich, à Barcelone. Non, c'était des choses qui étaient totalement surréalistes pour la situation du cinéma suisse en Suisse romande, je tiens bien à préciser en Suisse romande. Alors finalement, quand vous êtes un peu fou, vous restez avec votre folie et puis vous essayez de vous débrouiller par vous-même.

M. P. *Donc vous avez monté une société anonyme ?*

Alors on a fait une société, oui. Une société de production, une société anonyme de production de films.

M. P. *Et Frajea, ça vient d'où ? Le nom ?*

[Jean-Louis Roy rit] Frajea, c'est en fait un nom qui est une contraction entre le prénom de mon épouse – de celle qui était mon épouse et qui était d'ailleurs la monteuse du film –, qui s'appelait Françoise, donc « Fra », et moi Jean-Louis, « Jea ». Frajea, voilà. C'était pour montrer qu'on était associés ensemble pour cette aventure. Associés d'une manière affective pour cette aventure.

M. P. *Il y a une chose qui m'a frappée, c'est qu'en 1967, il n'y a pas seulement L'inconnu de Shandigor... il y a La blonde de Pékin, de Nicolas Gessner, et un film suisse allemand, qui s'appelle Bonditis¹, de Karl Suter, qui sortent aussi en 1967. Et les trois films sont des films d'espionnage.*

Oui.

M. P. *C'est un hasard, ou il y avait une mode ?*

Je pense qu'il y avait une mode à ce moment-là. Il y avait les *James Bond* qui sortaient. Il y avait tout un contexte de films d'espionnage. Ça c'est sûr. Je pense que... j'irais presque jusqu'à dire une mode. Moi, j'étais conscient de ça. C'est pour ça que j'ai fait un film qui était quand même un peu à contre-pied de tout ça. Parce que j'ai fait un film qui n'est pas très réaliste. C'est plutôt baroque, l'histoire est assez compliquée, elle se ventile à travers différents personnages, différents groupes d'espions, Serge Gainsbourg dirige un groupe d'espions dont on ne sait pas d'où ils viennent et pour qui ils travaillent, ils sont chauves... Bon, c'était assez fantastique. Mais moi, j'ai eu énormément de plaisir à faire ce film.

L. G. *J'ai une autre comparaison que j'aimerais faire : la même année, Michel Soutter a tourné La lune avec les dents...*

Oui.

¹ *Bonditis oder die grausigen und schrecklichen Abenteuer eines beinahe normalen Menschen* (titre complet).

L. G. *...un film qui a coûté à peu près 30'000 francs, et le vôtre a coûté 900'000 francs, si je ne me trompe pas ?*

Non !

L. G. *Ce n'est pas le bon chiffre ?*

Non, ce n'est pas le bon chiffre. Je n'aurais jamais pu le finir s'il avait coûté ce prix-là.

L. G. *Vous vous souvenez ?*

Oui, il avait coûté dans les 450'000 francs, 400'000, 450'000 francs.

L. G. *D'accord, mais ça reste quand même un autre ordre de grandeur que...*

Ah oui, un chiffre élevé.

L. G. *Vous n'aviez pas envie de faire le même cinéma que faisait Michel Soutter à l'époque ?*

Non, mais je n'ai jamais eu envie de faire ce cinéma-là. C'est-à-dire, je pense que Michel a fait un film qui correspondait à la petite musique qu'il avait envie d'évoquer dans son monde, dans son univers. Et moi, j'étais plus attiré par... bon, j'étais beaucoup plus jeune aussi, il y a ce problème, c'est que j'étais fasciné par les films que j'avais vus, je voulais montrer des affreux personnages dans mon film qui m'avaient fait peur quand j'étais enfant et tout, donc j'avais une tout autre démarche, une tout autre démarche plus baroque en fait. Mais je pense que... il faudrait que ce soit lui qui le dise, mais je peux le dire parce que j'ai connu quand même les moyens de production qui ont été ceux du Groupe 5, je pense que Michel Soutter aurait été très embarrassé d'avoir 400'000 francs pour faire *La lune avec les dents*. Il n'en avait pas besoin. C'était le film qu'il voulait faire, il le faisait avec les moyens qu'il s'était donnés. Et moi, avec les moyens du Groupe 5, je n'aurais jamais pu faire *L'inconnu de Shandigor*.

8. *L'inconnu de Shandigor* : réalisation

M. P. *Si on parle plutôt technique, donc d'emblée, c'était une volonté de tourner en 35 mm et de faire de la postsynchronisation. Au niveau du son, comment ça s'est passé ? Parce que j'ai l'impression qu'il y a eu beaucoup de techniciens du son qui ont été sollicités sur ce film, ou je me trompe ?*

Non, je ne crois pas qu'il y ait eu beaucoup de techniciens du son. Le postulat... comme j'ai tourné dans des décors réels qui n'étaient pas toujours des décors faciles pour le son, je dirais même rarement faciles pour le son, j'ai, dès le départ, admis qu'on tournerait en faisant de la postsynchro. Mais il y a une ou deux séquences que j'ai faites en son direct parce que... et je trouve qu'elles ont de la force à cause de ça. C'est notamment le cours d'espionnage, si je puis dire, que donne Gabriel Arout aux espions qui sont installés derrière leurs petits pupitres d'écoliers, où il explique comment un espion qui est vraiment rompu à l'exercice peut se transformer et prendre les aspects les plus divers. Et à la fin il dit : « Tout ça, tous ces accessoires tiennent dans cette petite valise, ici » – une valise de gamine, d'enfant... Et ça, je

l'ai fait en son direct et c'est très bien. Je pense que... Par contre, quand je tournais dans la rue ou quand je tournais à Barcelone, quand je tournais dans des décors ingrats, difficiles, c'était trop compliqué, le son direct. Et puis moi, ça me permettait de... oui, de travailler plus librement. Alors j'avais Marcel Sommerer, qui est un preneur de son, ami, qui a travaillé... qui était à la Télévision, mais qui était devenu indépendant ; il a fait la prise de son de la totalité du film. Mais après la postsynchro, s'est faite à Paris.

M. P. *Donc tout ça, ça implique effectivement beaucoup plus de moyens ?*

Ah ben oui.

M. P. *Pour revenir à Frajea-Film, vous avez donc... vous êtes parti en quête de fonds ? Vous avez pris votre bâton de pèlerin et vous êtes allé frapper aux portes ?*

Oui.

M. P. *Comment vous avez fait pour rassembler les fonds ?*

Ecoutez, j'ai trouvé des moyens financiers auprès d'un banquier suisse qui était fasciné par le cinéma et qui était apparenté à mon ex... à mon épouse, et lui a été très heureux que je gagne cette Rose d'Or. Il m'a dit : « Jean-Louis, je peux... je souhaite même participer financièrement à votre film. » Et il a été un des éléments déterminants parce que grâce à lui d'autres moyens financiers ont pu s'additionner. Mais j'ai quand même tribulé ! J'ai tourné le film en plusieurs tranches avec des arrêts des fois de plusieurs semaines pour ne pas dire de plusieurs mois pour des raisons aussi de disponibilités de comédiens. Et moi, je n'arrivais pas à suivre. Je devais tout assumer. Je devais assumer la préparation, je devais assumer... bon, j'avais deux assistants mais, je veux dire, toutes les autorisations, les choses, il fallait les demander... Et puis, je l'ai dit, le problème lancinant du financement. J'arrivais des fois au bout de ce que j'avais puis il fallait que je trouve pour la suite.

L. G. *Est-ce que vous avez demandé à la Télévision ?*

Non. Jamais. Je n'ai jamais demandé à la Télévision de participer financièrement à ce film. Je voulais vraiment que ce soit une production hors TV.

L. G. *Par contre, est-ce que vous avez utilisé leur matériel ? Ou bien, d'où venait le matériel ?*

Non, parce que c'était du matériel 35 mm, la TV ne tournait pas en 35 mm. Non, c'était du matériel que j'avais loué enfin...

L. G. *Oui. Et puis est-ce qu'on peut...*

Jusqu'aux mitraillettes dont j'avais besoin mais que je louais à Paris. Non parce que... [on rit] je peux quand même vous raconter une anecdote ? C'est que les mitraillettes qu'on a utilisées pour certaines séquences étaient dans un fourgon que conduisait mon assistant. Et ce brave garçon, Michel Schopfer, à un moment donné, se gare en double file ou sur un trottoir pour aller acheter, je ne sais pas, quelque chose dans un magasin. Et là, un bon citoyen suisse passe et voit cette rangée de mitraillettes. Son sang n'a fait qu'un tour : il appelle la police [on rit]. Alors tout de suite, il y a une patrouille de police qui s'est mise en chasse du véhicule de

Michel qui, entre temps, était remonté dans son véhicule et qui partait très gentiment. Tout d'un coup, sirènes, les voitures, il se demandait ce qui se passait, tête à queue, ils l'ont bloqué, et puis : « Vous avez des mitraillettes ! » « Ah ouais ? Ah, mais c'est pour le cinéma ! » « Oui, oui, oui ! Qu'est-ce que c'est ? » [On rit] Voilà. Bon, c'est les petites anecdotes de tournage.

L. G. *Concernant le casting de ce film, vous avez juste évoqué Serge Gainsbourg, il y avait aussi Jacques Dufilho...*

Jacques Dufilho, oui, qui avait fait un rôle tout à fait surprenant dans ce film.

L. G. *Donc vous aviez vraiment un joli casting : comment est-ce que ça s'est...*

Ah ben j'avais envie d'avoir ces personnages ! Et je les ai contactés et...

L. G. *Vous vous êtes donné les moyens de...*

...je leur ai expliqué ce que je voulais. Je crois qu'ils étaient assez séduits par... en tout cas mon innocence peut-être, je n'en sais rien, mais mon envie. Et puis bon, Jacques a lu le scénario, il m'a dit : « Bon, moi ça m'intéresse. » Et je vous dis, les jours de tournage n'étaient pas très grands. Ce n'était pas un film qui nécessitait que le comédien, pendant un mois ou deux mois, soit pieds et poings liés à la production. De par le fait que l'action du film était très morcelée à travers différents personnages, les temps de tournage pour chacun des comédiens, à part pour Von Krantz, le savant, étaient assez... relativement courts. Parce que naturellement, quand j'avais Jacques Dufilho, je tournais les scènes qui le concernaient dans des décors tout à fait différents d'un jour à l'autre, mais que j'avais choisis parce qu'il y avait ça aussi... il fallait trouver les lieux. Et moi, je suis extrêmement... comment dire ? Sévère sur la nature des décors que je veux filmer et des objets que je filme.

M. P. *C'est-à-dire ?*

Par exemple, Dufilho, je voulais qu'il soit dans une Rolls, mais d'une certaine année... enfin, l'année précise, je pouvais... je ne chinosais pas jusqu'à dire : « Je veux qu'elle soit de 1937. » Mais une ancienne Rolls, et je l'ai eue. Pour d'autres choses... bon, ça allait comme ça, quoi. Une autre voiture qui ressemblait à un hanneton, c'était une voiture de l'ambassade à Berne de Tchécoslovaquie, ou je ne sais pas, j'ai pu obtenir – mais tout ça nécessite des lettres, des téléphones, des tractations, qu'ils amènent... qu'un chauffeur amène cette voiture pour des prises de vues qui ont duré une journée mais qui ont quand même bloqué cette voiture une journée. Et voilà. Tout ça pour dire que dès qu'on a des exigences très précises, elles se traduisent par des démarches très précises qu'il faut obtenir, qu'il faut faire et faire aboutir.

M. P. *En tout et pour tout, le tournage a pris combien de temps ?*

[Jean-Louis Roy réfléchit] ...

M. P. *Plusieurs années ?*

Non, non ! Mais oui, quand même, ça a chevauché... il s'est fait en... il a commencé en 1966, et en 1967. Mais ventilé avec des arrêts donc. Et après il y a eu le temps de montage, et puis très vite le film est sorti.

9. *L'inconnu de Shandigor* : diffusion

M. P. *C'est-à-dire que vous avez trouvé un distributeur ?*

Oui.

M. P. *Vous avez cherché un distributeur vraiment...*

J'ai cherché un distributeur mais j'avais un ami qui était... qui distribuait les films, ça s'appelait Parc Film, et qui était prêt à distribuer mon film.

M. P. *Donc il l'a pris en distribution ?*

Il l'a pris en distribution, oui. C'est... (Armand) Palivoda, il s'appelait. Et il distribuait... Bon, il avait des films... il distribuait les films de Walt Disney ce qui n'était pas tout à fait mon créneau, mais enfin il avait d'autres films quand même et puis il avait un très bon réseau de salles, donc voilà.

L. G. *Le film est sorti à Paris aussi.*

Aussi, oui.

L. G. *Vous vous souvenez dans quelles circonstances ?*

Eh bien, bon, comme il a été présenté au Festival de Cannes, il y a eu un distributeur qui a voulu l'acheter pour le diffuser en France. Alors à Paris, il est sorti dans deux salles, au Bonaparte et puis une autre, dont je ne me souviens plus le nom. J'ai eu des très belles critiques notamment, de Jean-Louis Bory, de Jean-Marc... Jean-Louis Bory oui, dans le *Nouvel Obs*, et tout, qui avait fait des papiers très élogieux sur le film, ce qui m'a naturellement aidé parce que...

L. G. *Parce que sauf erreur, il est sorti en plein mois de mai 1968...*

Euh... je ne me souviens plus.

L. G. *...ce qui avait engendré une petite anecdote assez rigolote, c'est que tout à coup, beaucoup de gens, qui étaient en train de manifester dans la rue et qui devaient se réfugier quelque part, étaient entrés dans la salle de cinéma...*

Ah oui ?

L. G. *...où on projetait votre film, qui avait donc fait salle comble ! [On rit] C'est Yves Peyrot qui nous a raconté ça.*

Je n'étais pas au courant de cette anecdote.

L. G. *D'accord.*

Mais vous voyez, on apprend tous les jours quelque chose.

M. P. *Par contre, ce que j'aurais voulu savoir... la première du film s'est faite à Soleure, si je ne me trompe pas ?*

Oui. Une sorte, je dirais plutôt, d'avant-première oui, à Soleure.

M. P. *Et alors comment le film a été reçu ?*

Dans l'ensemble bien, avec... bon, des... un effet de surprise parce qu'on ne s'attendait pas à un tel film venant de Suisse romande. Il y avait les tenants des documentaires qui trouvaient que ce n'était peut-être pas tellement la voie à suivre pour faire un cinéma suisse que de faire une production qui ressemblait finalement à un film étranger.

M. P. *Vous nous avez raconté que Walter Marti était dans la salle, et il s'est manifesté.*

Oui. Il n'était pas dans la salle. Enfin, il a vu le film, bien sûr, et puis après il y avait eu une sorte de petite conférence de presse et il avait pris la parole pour dire son désaccord à l'égard du film en disant : « Ce film n'est pas raisonnable. » Je me souviendrai toujours de cette phrase. Moi j'étais très impressionné par... d'abord la situation de cette conférence de presse, ensuite je ne m'attendais pas à ce qu'il dise ça, et puis je suis resté très en retrait. Mais je l'ai toujours regretté parce que je me suis dit, j'aurais dû lui répondre que le jour où le cinéma suisse serait un peu moins raisonnable, il serait peut-être plus intéressant. Voilà. Mais bon, je n'ai pas eu la présence d'esprit de lui dire ça.

M. P. *Ensuite donc le film est sélectionné pour aller à Cannes...*

Oui.

M. P. *...et j'ai entendu dire qu'il y avait eu tout un scandale autour de Cannes avec votre film [Jean-Louis Roy rigole], à propos de la sélection...*

Dites donc, vous m'apprenez des choses dingues ! Mais c'est génial ! Un scandale ?

M. P. *Oui. Dans le sens que... enfin je ne sais pas à l'époque qui choisissait les films suisses qui allaient à Cannes.*

Oui, alors il y avait un problème qui était né du tournage de ce film vis-à-vis de la Confédération et vis-à-vis du Département de la culture et de la Section cinéma qui devait exister à ce moment-là. A partir du moment où ils n'ont jamais voulu entrer en matière pour désigner... pour aider ce film suisse – parce que pour eux, c'était un film étranger –, ils n'ont pas voulu entrer en matière pour le proposer à Cannes comme film suisse, vous comprenez ?

M. P. *Mais donc votre film est allé à Cannes, et il représentait quel pays ?*

Alors mon film est allé à Cannes parce que je l'ai proposé moi, en tant que producteur et réalisateur du film, aux organisateurs du Festival qui l'ont vu et qui l'ont pris.

M. P. *D'accord. Et qui ne représentait donc pas du tout la Suisse ? C'était un...*

Oui, il représentait la Suisse je pense... puisque le consul de Suisse à Cannes est venu le soir de la première, pour que je lui offre un verre, parce que même la Confédération ce soir-là ne voulait pas faire beaucoup de sacrifices pour ce petit Suisse qui présentait un film ! Non, non, vous savez c'est une très mauvaise page pour moi, ça. C'est... et puis alors après, bon, il y a eu des polémiques dans les journaux, « pourquoi on n'aide pas ce film ? », et ceci, et cela... et puis je crois quand même qu'il y a eu, à la fin du compte, une petite prime qui a été versée mais à titre de consolation. Je ne sais plus... pour être très franc, je ne suis plus très au clair de cela. Mais ce n'est pas un très bon souvenir. Et puis moi, j'avais d'autres chats à fouetter que de convaincre ces messieurs de Berne que ce film était un film suisse. Le réalisateur était suisse, les capitaux étaient suisses et l'équipe technique était suisse. Qu'est-ce qu'il fallait de plus ? C'est parce qu'il y avait Gainsbourg et Dufilho que ça les troublait, les pauvres chéris ? Bon, je dois dire qu'aujourd'hui, une chose comme ça ne se reproduirait plus. Parce que quand même, la Section du cinéma, et tout, a pris une importance et est gérée d'une manière plus intelligente qu'à l'époque. Ça, c'est sûr.

10. Divers projets de films

L. G. *Suite à L'inconnu de Shandigor, et avant l'aventure du Groupe 5 qu'on évoquera tout à l'heure, il y a quand même deux projets que vous avez amorcés et qui n'ont pas abouti. Le premier, c'était en collaboration avec la production de Claude Lelouch, à Paris.*

Oui. Claude Lelouch, qui avait vu mon film qu'il avait beaucoup aimé, m'avait contacté pour me dire : « Ça pourrait m'intéresser de produire un film pour vous. Voilà, est-ce que vous avez un scénario ? Nous, on a un scénario qu'on aimerait bien tourner. » Et il m'a remis un scénario que j'ai... sur lequel j'ai travaillé avec Walter Weideli, l'écrivain genevois, et puis finalement ce truc n'a rien donné parce que le projet... Bon moi, je n'étais pas très à l'aise parce que tout était déjà décidé dans ce scénario. Donc les éléments auxquels il tenait et qu'il me donnait, étaient tellement contraignants que finalement j'ai fait l'erreur d'accepter ça. J'aurais dû dire : « Non. Volontiers une production avec Lelouch, oui, mais avec un projet personnel que vous agréiez et qui vous intéresse. »

L. G. *D'accord. Ce n'était pas un projet personnel à la base.*

Non, non. C'était un film qui était censé se passer dans les pays de l'Est à un moment très compliqué avec des faux procès, des choses... Moi, je n'étais pas du tout dans mon bain avec ça. Vraiment.

L. G. *Le deuxième projet qui n'a pas abouti, c'était un film qui s'appelait Le point de fuite et qui a été... en fait, apparemment c'est Yves Gasser qui désirait produire ce film avec vous et qui s'était approché de la Condor ?*

Oui.

L. G. *Est-ce que vous avez des souvenirs de ça ?*

Je suis un petit peu désemparé parce que *Le point de fuite* me dit quelque chose mais...

L. G. *Vous n'avez pas de souvenirs précis ?*

Non. Par contre, Yves Gasser a tout fait pour que la Condor participe à la production de *Black out*.

L. G. *Oui, alors ça, on va y venir.*

Mais il n'y a pas... *Le point de fuite*, je ne vois pas ce que c'est. Ou quelque chose qui a passé très vite dans ma tête comme un météore et je ne m'en souviens plus à cause de la distance des années, ou alors il y a une confusion à quelque part.

L. G. *Parce qu'apparemment une demande avait été faite auprès de Berne qui n'a certainement pas aboutie. Ça a dû être un projet...*

Mais je ne me souviens pas de ça.

L. G. *D'accord. Yves Gasser vous l'avez rencontré comment ? C'est lui qui s'est approché de vous ?*

Il habitait Genève. On a été souvent en contact ensemble. Donc il allait... quand il y avait une première d'un film, des films du Groupe 5, et tout ça, il était tout le temps là. Et il m'a souvent parlé. Il m'a dit : « Il faudrait qu'on fasse une fois quelque chose ensemble, et tout. » Et puis voilà alors quand mon film pour le Groupe 5 s'est précisé, il m'a dit : « Moi ça m'intéresse. »

11. *Black out* film du Groupe 5

M. P. *Alors est-ce qu'on pourrait peut-être revenir un tout petit peu en arrière et faire la transition entre *L'inconnu de Shandigor* et *Black out* ? C'est quand même deux mondes !*

Deux mondes très différents, oui.

M. P. *Alors comment s'est passée la transition pour vous ?*

La transition, elle a été faite surtout par le fait que je suis entré... enfin, j'ai créé avec mes collègues cinéastes le Groupe 5. Donc le Groupe 5 nous mettant dans des conditions de production très particulières, il dictait forcément un style de films qui n'avait plus rien à voir avec *L'inconnu de Shandigor*. Encore que mon film est aussi assez étrange et baroque parce que c'est quand même un film tout à fait particulier : ce couple qui s'enferme avec cette nourriture qui commence à s'amplifier dans la maison qu'ils habitent, l'apparition de cet enfant dont on ne sait pas s'il est une vision du couple ou s'il existe vraiment. Non, c'était un film assez étrange. Donc il y a quand même un petit fil rouge qui relie ces deux films qui sont les deux atypiques par rapport au cinéma suisse. Si ce n'est que *Black out*, de par la nature de son scénario, pour moi, était une fable magnifique pour la Suisse puisque ces gens craignent une guerre et commencent à entasser des provisions sans cesse dans leur petite maison de campagne. Et c'était un peu une sorte d'allégorie de ce que la ménagère suisse, dès qu'il y avait des problèmes, allait faire ses provisions. Mais là, bon, c'est amplifié, multiplié du fait que ces personnages sont pris dans une psychose.

L. G. *On va peut-être dire quelques mots du Groupe 5. J'ai l'impression, et vous allez peut-être me contredire, que le Groupe 5 a été beaucoup plus mené par Alain Tanner et Michel Soutter qui vous ont embarqués dans l'aventure ?*

Oui.

L. G. *C'est le cas ?*

C'est le cas. Vous dire maintenant, dans les discussions qui ont précédé la création du Groupe 5, quand cette idée est apparue et qui surtout l'a portée à bout de bras, je ne pourrais pas le dire parce que j'ai l'impression que c'était quand même assez collectif. On était tous devant le même problème. C'est-à-dire que la Télévision suisse romande, par le canal et sous l'instigation de René Schenker, était prête à favoriser la création cinématographique en allouant un budget, important pour la Télévision, certainement modeste pour le cinéma, à chacun des réalisateurs qui en ferait la demande. Mais Schenker souhaitait ne pas avoir à traiter avec une personne, après avec une autre, il avait envie d'avoir une... pas une institution, mais disons en tout cas une société avec laquelle il pouvait établir des contrats. Donc on a été contraint, sur la proposition de Schenker, proposition qui nous a convenu, de constituer un groupe de production qu'on a appelé Groupe 5. Et on était tous d'accord. Moi j'étais peut-être le plus sceptique parce qu'ayant tourné un film qui avait coûté plus de 400'000 francs, je me disais : « Est-ce que j'arriverai à tourner un film avec des moyens aussi modestes que ceux que Soutter, voire Tanner, utilisaient ? » Alors cette équation, telle qu'elle nous était présentée, nous convenait, avec l'idée pour Schenker qu'il donnait la moitié du budget du film et que l'autre moitié était à notre charge : c'était à nous de trouver le financier qui complétait cette somme. Alors je crois que Michel Soutter avait trouvé une femme qui a été importante pour lui parce qu'elle lui a... elle l'a aidé financièrement à payer, enfin, à mettre à disposition un peu plus d'argent que ce qui était prévu au départ. Moi, je ne pouvais pas tourner avec... je crois que ça faisait 60'000 francs, le montant qui était prévu, et c'est là que j'ai cherché un producteur qui était en fait assez vite trouvé puisqu'Yves Gasser m'avait souvent proposé de produire un de mes films. Alors je l'ai contacté. Il a été très intéressé : « D'accord. » Il a même fait des démarches à Zurich auprès de la Condor Films parce qu'il trouvait intéressant qu'il y ait une assise aussi en Suisse alémanique pour cette production et puis... Voilà, ce qui fait que j'ai eu un budget plus élevé que la plupart des gars qui tournaient dans le cadre du Groupe 5. Mais parce que j'y ai adjoint un vrai producteur de cinéma et que ça m'a permis de tourner, par exemple, mon film en couleur, ce que les films du Groupe 5 ne faisaient pas.

M. P. *Mais en 16 mm ?*

En Super 16, oui, oui. Alors ça oui, il fallait... enfin, « il fallait », les conditions financières rendaient pratiquement obligatoire cette formule. Et puis on gonflait le film après, ce qui était le cas de tous les autres films du Groupe 5. Alors voilà. Mais on peut dire que René Schenker, avec cette formule, a vraiment donné... – on ne l'a peut-être pas suffisamment dit – a été un élément déterminant dans la création de ce nouveau cinéma suisse qui a pu s'exprimer avec Alain Tanner, Claude Goretta, avec... bon, Jean-Jacques Lagrange en faisait partie mais n'a malheureusement pas pu tourner, et puis Michel Soutter.

L. G. *Mais alors, entre les cinq réalisateurs, est-ce que vous vous étiez donné une ligne pour la réalisation de ces films ?*

Non, je dirais... bon, il y avait le parti pris de faire des films quand même sur la réalité helvétique. Mais bon, moi la réalité helvétique, je ne sais pas... J'estimais la servir ou la montrer à travers l'image grossissante de ce couple étonnant que j'ai choisi, qui stocke des provisions à n'en plus finir dans cette maison, mais je veux dire... D'ailleurs, le fait divers dont je m'étais inspiré s'était déroulé en France.

M. P. *Et pas en Suisse !*

Et pas en Suisse. J'ai découvert ça dans *Le Monde*, un petit entrefilet où on disait – très sommaire, très laconique – qu'on avait découvert un couple dont la femme était décédée, le mari prostré à côté d'elle. Il avait... il s'était emmurés donc, ce que je montre dans mon film. Mais je n'ai jamais cherché à connaître la vraie histoire de ce couple français.

M. P. *Mais est-ce que vous vous êtes dit : « Ah génial ! Du coup, je vais pouvoir transposer ça en Suisse et puis je vais faire un film critique... », c'était ça, l'idée ?*

Oui, c'est ça. C'était ça. Avec Patricia Moraz, qui a été l'auteure du scénario avec moi, et des dialogues.

M. P. *Vous la connaissiez d'où ?*

Je la connaissais... je connaissais son frère, Patrick Moraz, et puis elle, je savais qu'elle travaillait pour le cinéma, qu'elle faisait des choses, et je l'ai contactée. Je ne sais plus dans quelles circonstances mais je l'ai rencontrée puis on a parlé ensemble. Je lui ai dit que j'avais ce projet et l'idée l'a beaucoup séduite de cet entrefilet qui pouvait être le point de départ d'un scénario à créer de toutes pièces.

L. G. *Les autres membres du Groupe 5 avaient une petite dizaine d'années de plus que vous, est-ce que vous avez senti une différence de génération, ou non ?*

[Jean-Louis Roy réfléchit et rit] Je ne sais pas ! Non... Bon moi, j'ai toujours eu beaucoup de respect pour mes aînés cinéastes. Mais... non, moi j'avais envie de faire un cinéma un peu différent du leur, donc mon problème était que... Là, quand vous m'avez demandé tout à l'heure si peut-être j'aurais souhaité partir à l'étranger, je pense que là, je me disais : « C'est peut-être dans un autre pays qu'en Suisse que je pourrais faire les films que j'ai envie de faire. » En Italie en particulier ou éventuellement aux Etats-Unis. Mais bon, ça reste des hypothèses, des suppositions. Mais je n'ai jamais été aigri par le fait que je tournais en Suisse, du tout. Après j'ai fait quand même d'autres films pour la télévision, des longs métrages, *Talou* par exemple, je l'ai tourné ici et j'étais heureux de le tourner dans mon pays. Et là aussi c'était un film un peu baroque. Je crois que j'étais vraiment dans une ligne disons esthétique et je dirais... créatrice et poétique tout à fait différente. Le « néo-réalisme helvétique » n'a jamais été une source d'inspiration très forte pour moi.

12. Black out : diffusion

M. P. *Une fois le film terminé, vous êtes responsable de sa diffusion avant que la TSR ne...*

...le diffuse.

M. P. *...le programme, c'est ça ?*

Oui.

M. P. *Donc là, comment vous avez fait ? De nouveau, chercher un distributeur ?*

Ecoutez, mon rôle était relativement facile dans la mesure où, dans le cas de *Black out*, je vous l'ai dit, Yves Gasser qui dirigeait la maison de production...

L. G. *...Citel.*

... Citel Films, et Condor Film...

M. P. *Bon là, en l'occurrence, c'est le nom de Panora Film qui apparaissait.*

Oui alors, Panora Films, parce que Citel... Panora Films était la société de...

L. G. *Yves Gasser.*

...de Gasser, tandis que Citel était encore une sorte d'association entre deux. Maintenant alors, il n'y a qu'eux qui pourraient vous expliquer à quel moment le changement de nom s'est fait.

M. P. *Donc via Gasser, la distribution était... il prenait en charge aussi la distribution ?*

Oui parce que... écoutez, je ne me souviens plus très bien maintenant si lui-même avait une maison de distribution – ce que je ne crois pas –, ou s'il avait – ce que je pense – déjà trouvé un distributeur pour ce film. Puisqu'ils produisaient quand même pas mal de films en France. Et puis ils avaient un réseau de salles en Suisse également.

M. P. *Parce que j'ai lu dans l'Histoire du cinéma suisse qu'il y a eu des problèmes au niveau de la distribution et que, par exemple, à Lausanne, il y a eu une sorte de sortie un peu avortée² et que... voilà. Donc qu'est-ce qu'il s'est passé ?*

Oui... C'était Vuille qui avait les cinémas...

L. G. *Georges-Alain Vuille.*

...Georges-Alain Vuille qui a sorti le film à un moment... et on m'a dit, mais je ne sais pas si c'est vrai, qu'il avait pris ombrage, parce que dans le film, je cite son nom comme un marchand d'épicerie, et je crois que ça ne lui a pas plu, et il s'en est formalisé. Mais ça m'a été dit comme ça, et ça pourrait expliquer pourquoi il a eu cette attitude.

M. P. *Mais est-ce qu'on peut parler d'échec commercial à la sortie du film, ou non ?*

² *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, tome 1, p. 68

Black out ? Non parce que le film... à Lausanne oui, puisqu'il a fait une sortie qui était... je crois qu'il a fait une semaine, pas plus. Mais c'est lui qui l'a retiré. Tandis qu'à Genève, le film a beaucoup mieux marché et il est sorti dans plusieurs villes, y compris en Suisse allemande.

L. G. *A Soleure ?*

Il a sans doute été présenté à Soleure mais je ne me souviens plus.

L. G. *Vous n'avez pas de souvenir de sa réception ?*

Non.

M. P. *Et surtout il a été sélectionné, enfin, il faisait partie de la sélection officielle à Berlin, en 1970.*

Voilà. Au Festival de Berlin, oui.

M. P. *Ça, c'est vous qui avez fait les démarches pour être sélectionné ?*

Non... je ne sais pas, je pense qu'on a travaillé aussi avec la Condor et puis Yves Gasser et qu'eux ont fait des démarches pour que le film puisse aller dans ce festival. Et il a fallu le montrer là-bas pour qu'ils le choisissent. Si le film ne leur avait pas plu, ils ne l'auraient pas pris. Donc il a été sélectionné pour participer au Festival de Berlin.

M. P. *Donc en fait, c'est le seul et unique film que vous avez fait dans le cadre du Groupe 5 ?*

Oui.

M. P. *Pourquoi il n'y en a pas eu un deuxième ?*

Eh bien je ne sais pas vraiment pourquoi. Je crois que... j'étais, moi, un tout petit peu échauder par toutes les choses qu'il fallait faire. Le Groupe 5... je ne sais... pour être très franc, il me semble qu'il y avait eu un concours de circonstances, que le Groupe 5 ralentissait son activité, encore qu'il faudrait voir les dates des films peut-être que je dis quelque chose de...

M. P. *Il y a eu un deuxième accord qui a été signé en 1972, je crois, et qui a fait qu'Alain Tanner, Michel Soutter ont fait un deuxième film dans la foulée, mais ce n'était pas garanti forcément non plus, ce deuxième accord avec la TSR.*

Non. Mais dans le cadre du Groupe 5 ?

M. P. *Oui.*

Oui, alors je ne sais pas. Moi, je n'avais peut-être pas de projet à proposer à ce moment-là. Et j'avais peut-être envie de faire un peu... une petite pause en reprenant mon activité de réalisateur à la Télévision.

13. L'après *Black out*

L. G. *Alors c'est ce que vous avez fait, vous avez travaillé de manière très continue à la TSR par la suite...*

Oui.

L. G. *Est-ce que l'envie de cinéma a disparu ?*

Non, mais j'ai quand même fait ce long métrage pour les télévisions francophones, *Talou*, qui m'a pris pas mal de temps aussi à mettre sur pieds. Mais il était produit alors, coproduit, par les télévisions francophones, donc je n'ai pas eu de problème au niveau de la production. Mais c'était quand même un film... bon, comme tout long métrage assez compliqué à mettre sur pieds.

L. G. *Mais remettre en route un projet personnel, hors TV, vous n'avez pas...*

Maintenant ? Je n'ai pas...

L. G. *Maintenant, ou dans les années 1980, dans les années 1990 ?*

Ah ! Non...

L. G. *Vous n'aviez plus l'énergie, vous n'aviez plus l'envie, ou...*

Non, j'étais un peu fatigué par les... Je trouve qu'il y avait une... comment dire ? Une dépense d'énergie énorme pour souvent un résultat... qui était chouette parce que vous aviez fait le film que vous vouliez faire... mais j'aurais aimé qu'un film facilite la réalisation du suivant, ce qui n'était jamais le cas. Il fallait tout reprendre à zéro. Encore que dans le cadre du Groupe 5, on a été quand même assez bien servis grâce à l'existence de ce Groupe 5 et surtout je dirais à l'existence de la Télévision. Mais quand même, il fallait compléter ce budget. Je crois que Michel Soutter est un des seuls à avoir tourné à peu près avec l'argent qui était versé par la Télévision, en mettant son salaire en participation, ce qu'on faisait presque tous parce que... c'était un peu la condition sine qua non pour tourner.

M. P. *Mais dans le cadre du tournage de Black out, les comédiens ne jouent pas en participation ?*

Non, non. Tous les comédiens que j'ai employés...

M. P. *Tous les collaborateurs ont été payés ?*

Oui, tout le monde a été payé et salarié pour les besoins du film.

M. P. *Donc vous seul...*

Non, il n'y a pas eu... à part moi qui m'étais satisfait d'un salaire plus que modeste – on ne peut même pas appeler ça un salaire... oui quand même, mon travail a été mis en participation.

L. G. *Si vous jetez un regard en arrière sur toute cette période, qu'est-ce qui manquait à l'époque en Suisse au niveau de la production, si tant est que vous estimez qu'il manquait quelque chose, pour qu'un cinéma puisse exister ?*

Je pense qu'il manquait, ce qui existe certainement maintenant, des producteurs. Un homme qui vous dit : « J'aime le cinéma que tu fais. Il faut absolument qu'on fasse un truc ensemble. Viens avec un bon scénario. Et puis je le défends, et on met sur pieds, j'ai des moyens financiers pour au moins démarrer quelque chose. » Faire des démarches officielles de coproduction ou de production auprès de la Confédération. Tout ça, qui sont des choses que je n'ai personnellement pas tellement l'habitude ni l'envie de faire. Et cette race-là de producteurs, qui existe maintenant ne... à mon avis n'existait pas à cette époque. Bon, il y avait Yves Gasser, mais Gasser ne pouvait pas tout faire, et puis il a eu aussi des problèmes. Il produisait des films en France, ce n'était pas évident.

L. G. *Qu'est-ce que vous pensez d'une aide émanant de l'Etat justement pour le cinéma ?*

Je pense que c'est très important. C'est très important. Je suis mal placé pour en parler, enfin, ou très bien placé pour en parler, puisque je n'en ai pas eue, mais je pense que si j'avais été un peu plus aidé aussi de la part de la Confédération, j'aurais peut-être eu aussi un peu plus d'énergie pour pousser les montagnes encore plus loin.

L. G. *Par contre, est-ce que la politique culturelle est quelque chose qui vous a intéressé ? Est-ce que vous vous êtes engagé, je ne sais pas, dans l'Association des réalisateurs, ou d'une autre manière ?*

Non. Non, maintenant je me suis un peu distancé de tout ça.

L. G. *Mais à l'époque ?*

A l'époque... non, pas vraiment. Non. Ou je tournais, j'étais totalement pris par mon tournage, ou je n'étais plus en tournage, il fallait s'occuper de la suite : monter le film, le faire sortir, et tout. Et puis après... bon, c'est un bateau qu'on lance à la mer. Pour ne pas dire une bouteille, mais un bateau, disons. Voilà.

L. G. *Merci, Jean-Louis Roy. Merci beaucoup.*

Mais sachez que j'ai beaucoup aimé le cinéma, au point que ça a été ma raison de vivre, et que je l'aime toujours énormément. Voilà.

M. P. *C'est une belle conclusion. Merci.*

L. G. *Merci.*