

Alain Tanner

Michel Buruiana

Numéro 147-148, septembre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50388ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

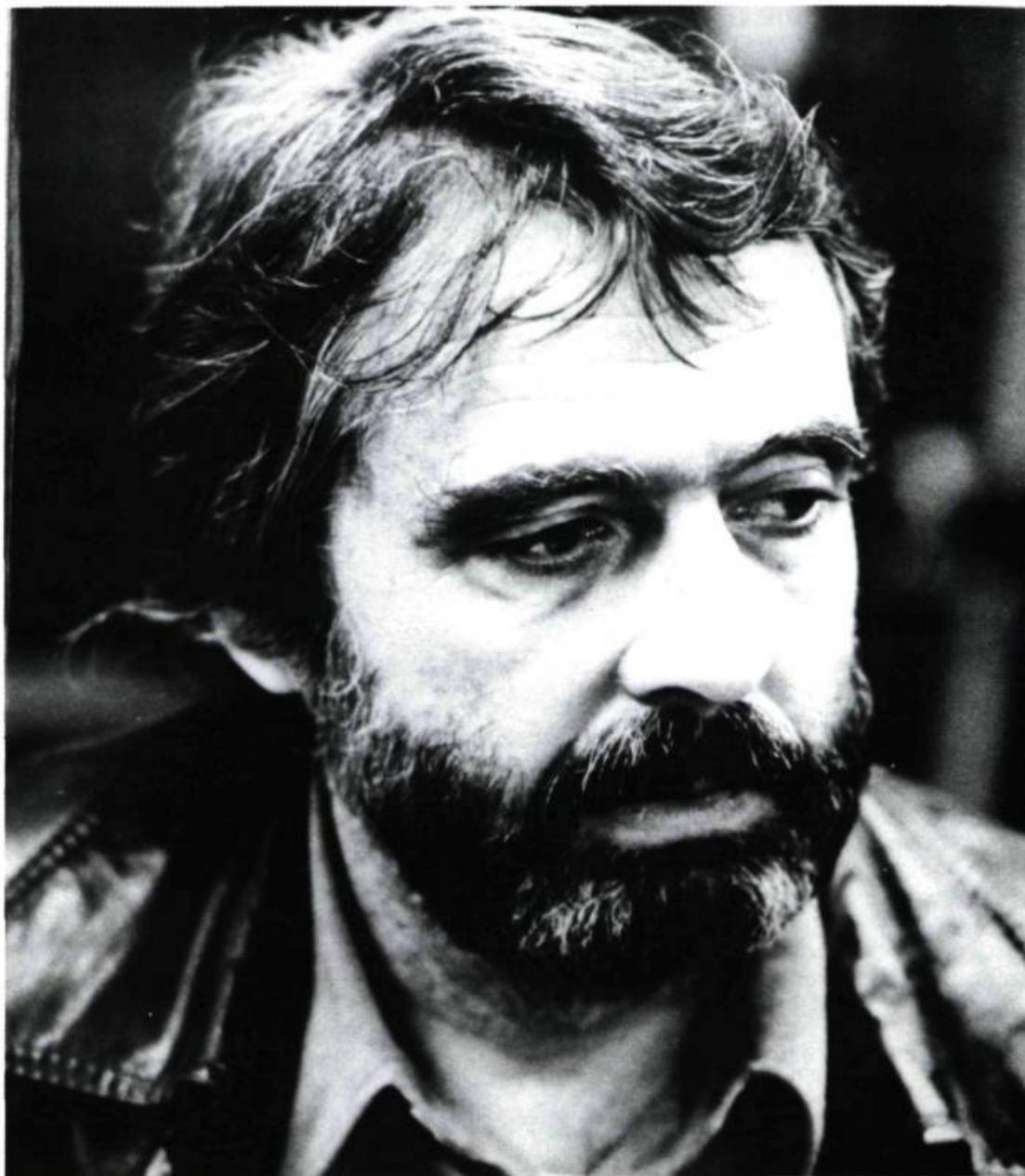
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Buruiana, M. (1990). Alain Tanner. *Séquences*, (147-148), 67–74.

ALAIN TANNER



Alain Tanner est considéré comme le père de l'École nationale de cinéma en Suisse. Né à Genève en 1929, il fonda à l'âge de 22 ans le premier ciné-club dans son pays, et après avoir été primé à Venise en 1957, pour le court métrage *Nice Time*, il réalisa *Charles mort ou vif* (1969) et *La Salamandre* (1971), deux films fétiches de sa génération. Ces deux films ainsi que ceux qui suivirent firent couler beaucoup d'encre. Même si ses scénarios naissent avec une grande rapidité (entre deux jours et un mois), dans la joie et dans la souffrance, même s'il tourne à l'aise dans des délais plus que raisonnables, Tanner est plutôt un grand paresseux et un rêveur selon ses dires. C'est la source même de sa créativité. Après quarante ans de carrière *La Femme de Rose Hill* n'est que son douzième film. On a profité de l'occasion pour faire la radiographie de ce film et, à travers le film, de son artisan.

Michel Buruiana

Séquences — J'aimerais savoir au tout début le pourquoi de *La Femme de Rose Hill*. Tous vos films en général sont des cris, si je peux dire. Ainsi, vous partez souvent à la défense des marginaux ou des situations marginales.

Alain Tanner — Est-ce que je pars à leur défense? Je les mets en scène, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Je ne suis pas un cinéaste de combat du tout. On l'était dans le temps, mais depuis **Jonas**, qui était un peu la fin d'une époque, on a fait des adieux à ces personnages dont j'établis une sorte d'inventaire d'une époque, et puis après, beaucoup de choses ont changé.

— Tout film n'est-il pas en soi un film de défense de quelque chose, une démonstration de quelque chose?

— Je ne crois pas. C'est plutôt une façon d'avoir une relation avec le réel personnel, où il y a de la contemplation, mais pas forcément de message ou de la défense d'idées ou de personnages. Quand on met en scène des personnages, il y a une dramaturgie. Cependant, je ne crois pas que ce soit le but de mon cinéma depuis quinze ans d'énoncer ce genre de choses.

— Partons d'abord de ma première question, le pourquoi de *Rose Hill*. Vous avez écrit le scénario. Est-ce que vous partez d'un fait réel ou de l'imaginaire?

— Je suis parti d'une image. Celle d'avoir vu une de ces filles de couleur dans un village, tout simplement. Je connaissais la question. Je savais comment ça se passe avec ces filles, mais je n'avais pas pensé en faire un film. J'ai eu l'idée de la peau noire comme ça, dans une culture paysanne assez conservatrice.

— La Suisse est un pays conservateur, donc, au sujet de la peau, de l'immigration, des étrangers ...

— Je ne crois pas. Je crois que tous les pays sont les mêmes aujourd'hui face à certains problèmes, mais à des degrés divers parce qu'ils se posent différemment. Je crois que tous les pays sont un peu les mêmes, compte tenu de leurs défenses et de leurs relations clandestines. Il n'y a pas de grande différence.

— Bon, alors vous voyez cette femme. Qu'est-ce qui vous est venu à l'esprit? Ça vous est venu comme ça, je vais faire un film... sur l'immigration ... sur le noir ...?

— Voilà, sur le noir et le blanc! C'est pas du tout un film sur le racisme, parce que les personnages ne sont pas racistes. Le père est un peu perturbé par l'arrivée d'un petit-fils négroïde. C'est plus un film sur les pauvres et les riches que sur les Noirs et les Blancs. C'est sur le nord et le sud plus que sur les Noirs et les Blancs. C'est un rapport économique, parce que les gens des pays riches peuvent s'acheter des femmes dans les pays pauvres maintenant, ce qu'ils ne peuvent pas faire chez eux. C'est une forme d'esclavage doux, mais d'esclavage quand même.



La Femme de Rose Hill

— Par la suite, après avoir vu cette fille et après avoir eu l'idée, comment le premier jet de votre scénario est-il venu? Vous écrivez vite?

— Oui, très vite en général. Je laisse les choses un peu venir à ma tête comme ça, quelques mois. Après, le film est écrit très très vite. Le scénario est écrit en deux semaines, en partant des personnages. Vous savez, les scénarios, quand je laisse un peu venir les choses comme ça, ils arrivent tout seuls.

— Mais vous avez un peu tous les éléments de la tragédie...

— Ah oui, mais ça c'était effectivement voulu. J'ai pensé à cette histoire, et je me suis dit, je fais une tragédie. J'enlève tout l'aspect sociologique, descriptif de la vie à la campagne: le travail, les champs, les gens du village dans les bistrots ... Je prends quatre personnages et je fais une petite tragédie de chambre presquue.

— Était-ce vraiment l'idée de faire une tragédie avec les éléments tragiques traditionnels?

— Non, c'est arrivé tout seul. L'idée, c'était un destin tragique. À partir de ça, les autres éléments se sont mis en place sans que je pense vraiment à la tragédie grecque.

— On a l'impression en voyant votre film que la moindre incartade du traditionnel peut nous amener une tragédie et qu'une tragédie peut arriver à n'importe qui, n'importe où, n'importe comment... sur un petit rien du tout, sur un auto-stop, ou sur une décision, un coup de téléphone ...

— Absolument. C'est pour ça que la fin est un peu abrupte, un peu brutale. Un accident arrive sans s'annoncer, en quelques secondes souvent. Et ça change complètement le destin de quelqu'un.

— Est-ce que ça a toujours été une de vos

préoccupations le destin, l'incident?

— Non, pas vraiment. Là je l'ai mis en scène parce que j'en avais besoin, mais ce n'est pas ma préoccupation.

— Avez-vous eu de la difficulté à trouver le financement? Quelles ont été les étapes que vous avez suivies?

— C'est un peu toujours les mêmes. Il y a une part de subvention. La difficulté venait de la France. Ça fait vingt ans que je fais de la coproduction avec la France, et maintenant ça a beaucoup changé en France, parce que tout est décidé en fonction de la télévision. Un producteur à qui vous demandez de participer, il court aux chaînes de télé, là où il a des entrées. Tout se passe par «maffiotage».

— En France ou partout?

— En France surtout, plus qu'ailleurs. Chez nous, on a manqué d'argent au départ. On a commencé le film sans être couverts. Moi j'ai décidé de commencer. On était à peu près à trois quarts du budget peut-être. C'est surtout la septième chaîne en France qui a lâché, qui avait fait des promesses qu'elle n'a pas tenues, alors on s'est trouvé un peu à court. Maintenant le film est complètement bénéficiaire. Il a été couvert par les télévisions allemande, italienne, anglaise, suisse, plus des distributeurs différents, environ 50%. Toutefois plus de la moitié du budget a été couvert par des chaînes de télévision. Donc, elles ont un pouvoir réel. Il faut dire que dans certaines chaînes de télé, on peut trouver des gens qui s'intéressent un peu à ce qu'on fait et qui ne vous embêtent pas. Ça, on le trouve encore, mais il faut chercher.

— Comment avez-vous fait le choix de vos acteurs?

— Certains étaient évidents. Denise Peron, je la voulais; Jean-Philippe Ecoffey, c'était lui et personne d'autres. Enfin, on aurait pu prendre un autre, mais c'était écrit pour lui. Il n'y avait la fille de Rose Hill que je n'avais pas encore trouvée parce qu'il y a très peu de comédiennes noires. Il n'y en a aucune chez nous. J'ai rencontré Marie Gayou à Paris. Elle n'avait jamais rien fait ou presque. Elle avait pris un cours d'art dramatique, un petit truc avec le théâtre antillais de Paris. Elle avait abandonné la carrière complètement et s'était convertie à la musique. Au départ, j'ai dû la traîner un peu par les cheveux pour qu'elle accepte.

— Vous l'avez rencontrée comment cette fille?

— Elle est venue aux auditions, envoyée par une agence de casting.

— Mais qu'est-ce qui vous a décidé pour elle?

— Uniquement en parlant avec elle. C'est elle qui me paraissait la plus intéressante comme personnalité. Et à partir de là, je n'ai pas fait d'essai, donc il y a une part de risque, surtout chez quelqu'un qui n'a jamais fait de cinéma.

Mais j'ai eu confiance ...

— Elle est de quelle origine?

— Elle est de la Guadeloupe.

— Votre budget était de combien?

— Un million de dollars canadiens environ, même moins.

— C'est très peu.

— Non, c'est beaucoup d'argent. Ah, je ne sais pas pour le Québec. Pour nous, c'est normal. On a tourné dans la tranquillité et le luxe. Pas du tout à la course. Ce qui aide énormément, c'est que je porte deux casquettes en même temps: celle du producteur et celle du réalisateur. Donc, le contact entre les deux personnages est très bénéfique dans mon cas.

— Est-ce que l'idée du rythme du film est venue à l'écriture ou avez-vous laissé une grande partie d'imprévu pour le tournage? Et en considérant que vous portez deux casquettes?

— Non, je fais tous les films de la même manière. Ils ont tous à peu près deux cents plans. Je garde la même méthode, le même style d'écriture cinématographique. Lors du scénario, je pense à la façon dont je vais tourner, mais ma méthode n'a pas changé depuis très longtemps.

— Vous faites du repérage après avoir écrit les scénarios ou avez-vous des choses en tête au moment où vous écrivez?

— Toujours avant.

— Toujours avant d'écrire le scénario? Vous savez au moment de l'écriture de votre scénario tout ce que vous allez tourner et comment?

— Absolument. Mais vous savez, il faut tout faire à l'envers, je pense. Moi je trouve la musique avant. La première chose que je fais dans un film, c'est trouver la musique, avant même les repérages, avant le scénario. Je fais faire la musique avant tout.

— Vous travaillez toujours avec les mêmes gens?

— Non, non, non, je travaille avec des gens différents.

— Cette fois-ci, c'est arrivé comment?

— Là, je l'ai fait composer quelques mois avant le tournage. J'ai demandé des instruments que je voulais. On fait des maquettes d'abord. On va dans un studio. On discute. On improvise ...

— Vous êtes un des rares cinéastes à travailler avec autant de fondus?

— Ça dépend des films. Il y a des films où je n'ai aucun

fondu. Je n'ai jamais de fondus enchaînés, parce que je n'aime pas du tout ça, mais j'aime bien les noirs. Ça me plaît beaucoup.

— **Il n'y a presque pas d'enchaînements; il y a des fondus continuellement.**

— Oh, quand même! Je crois qu'il y a 180 plans ... Ça n'arrive pas forcément à la fin des séquences. C'est un truc physique, c'est purement fait sur l'intuition, une espèce de ponctuation que je sens venir ou non.

— **C'est très rare aujourd'hui qu'on voit des fondus comme ça.**

— Oui, je sais. Il y a des enchaînés parfois, mais des noirs c'est plutôt rare. Ils sont généralement utilisés comme ponctuation de fin de séquence.

— **Oui, mais on en utilise combien? Quatre, cinq par film?**

— Oui, cinq ou six peut-être. Là, il doit y en avoir 25, 30, je ne sais pas. Il y a un début très rapide et très génétique, donc il y a un tas de plans que je ne veux pas faire: des plans de coupe, des plans de passage, des plans qui m'ennuient, où je ne sens aucun enjeu, rien à faire qu'à mettre la caméra, puis dire «Tu passes là», etc. Je ne le fais pas. Ça m'ennuie. Je préfère mettre un noir. Au début, effectivement c'est très rapide et ponctué, parce qu'en quelques plans on est entré dans la situation. Le type s'en va à l'aéroport, l'avion se pose, le type revient, la fille est à table devant un plat de saucisses. Ça va très, très vite.

— **Donnez-vous beaucoup de liberté aux acteurs?**

— Je les laisse d'abord un peu faire le texte comme ils le sentent, puis je corrige jusqu'à ce qu'on arrive à ce que je veux ... Parfois ils font des propositions qui me plaisent, donc je les garde. Parfois ils me surprennent par une idée qu'ils ont de dire un truc ou de bouger. Comme je demande toujours que le texte soit respecté, ils s'enfilent quand même dans un manteau qui est celui du texte. Il y a pas 10 000 façons de jouer telle scène ou tel passage de texte.

— **Par la suite, vous travaillez sur le montage?**

— Le montage est assez rapide, ce qui est un peu plus long, c'est le montage du son, les affûtages finaux. Autrement, le montage est déjà fait dans ma tête au tournage, parce qu'il y a très peu de plans.

— **Faites-vous le montage vous-même?**

— Je le fais moi-même. Je suis avec un monteur, mais je le fais moi-même. Dans un film d'action où le metteur en scène se couvre dans tous les axes, fait 25 plans là où j'en fais un, un monteur professionnel va lui remonter, lui refaire la scène au montage, je comprends. Mais pour moi où il y a pratiquement pas de découpage à l'intérieur des scènes, ce

qui compte c'est d'être là. Je sais pratiquement où sont les coupes, parce que je les sens au tournage.

— **Ce n'est pas par manque de moyens que vous faites peu de plans?**

— Non, c'est ma façon de travailler. Ça m'arrange, parce que je tourne avec des petits budgets. Si j'avais tourné ce film d'une façon plus classique dans la production française traditionnelle, je le tournerais cette année, tandis que je l'ai tourné l'année dernière. Si on a besoin de moins d'argent, on va beaucoup plus vite, c'est clair. Mais c'est pas pour ça que je le fais. Ça correspond à une méthode de travail. Tant mieux pour moi. Si j'avais besoin d'un gros budget, j'aurais peut-être fait cinq films à ce jour!

— **Vous utilisez la nature, les paysages, dans votre film?**

— Ça se passe à la campagne et j'aime beaucoup ponctuer les récits du passage du temps. Comme on est sur deux saisons, puisque le film se passe sur environ une année et demie, il y a les neuf mois de la grossesse... Une histoire qui se passe en trois mois ou deux semaines n'a pas les mêmes rapports. Dans les rapports amoureux, si ça se passe sur trois ans ou sur trois mois, ça ne sera pas la même histoire, ça sera une chose tout à fait différente selon la durée. Donc, je suis toujours très préoccupé par le passage du temps dans mes films. Comme on est à la campagne, j'aime bien incruster les films dans les lieux, les saisons. Alors j'ai inséré ces paysages en dehors du récit proprement dit. Il y avait un paysage absolument superbe avec le vent, avec le blé. Je suis très sensible à la beauté du monde.

— **C'était superbe en effet. À un moment donné je me suis demandé si c'était pour faire contraste avec quelque chose ...**

— À ce moment-là, quand j'ai vu que je serais obligé d'utiliser ces paysages un peu comme des ponctuations,

La Femme de Rose Hill



c'est clair que j'ai mis ces paysages, avec ces bourrasques de neige, dans la partie où la fille tombe dans ce trou noir glacial où elle ne sait pas quoi faire. Ensuite quand elle a rencontré Jean, qu'elle vit avec lui chez la vieille, c'est la chaleur de l'été: on va pique-niquer dans le pré. Ça colle aussi avec le climat du récit, pas seulement avec le climat de la météo.

— **Le plan final, c'est la même chose, par contraste. L'été est fini, la fille s'en va. On vit encore tout le drame et vous mettez un paysage absolument superbe pour la fin!**

— C'est voulu aussi ce paysage calme. Ce n'était pas du tout dans le scénario, mais dès que j'ai réfléchi à cette séquence, au moment où on tournait dans ce village, j'ai tout de suite vu le départ comme ça. J'ai vu cette route qui disparaissait comme ça dans les collines.

— **Le film est-il déjà sorti en Suisse?**

— Oui. Il a bien marché.

— **Comment la critique l'a-t-elle reçu?**

— La critique en Suisse? Je ne lis pas l'allemand. Mais je sais qu'il y a eu de très mauvaises critiques en langue allemande. Il y en a eu des bonnes. En Suisse française, elle était plutôt bonne. J'ai fait un petit peu de terrorisme, comme ça, avec les critiques. Je les ai un petit peu engueulées.

— **Est-ce qu'il a marché en France?**

— Non. La presse était très mauvaise en France. Le film n'a pas été compris.

— **Les Français sont peut-être plus racistes que d'autres.**

— Je ne sais pas. Je n'ai pas très bien compris. Je ne sais pas comment fonctionnent les Français aujourd'hui. Quand le film est passé au Festival de Venise, ma femme, qui était à la maison, est tombée sur une émission de France-Culture au Festival de Venise où on passe en revue des films. C'était un critique que je déteste personnellement, et qui me déteste aussi. Il dirigeait les débats avec cinq ou six journalistes français. Il arrive à mon film et dit: «C'était tellement mauvais, vous êtes d'accord qu'on n'en parle pas du tout?» et puis les autres ont dit: «Oui, oui, d'accord, on n'en parle pas». C'est incroyable!

— **L'érotisme joue un rôle très important dans la vie d'Alain Tanner?**

— Oui, parce que s'il y a des rapports amoureux, j'aime bien me heurter à cet obstacle difficile à surmonter. Il y a beaucoup de réalisateurs qui sautent à pieds joints par dessus, alors parfois on peut dire que c'est bien, parce qu'on peut simplement suggérer des rapports et ne rien montrer. Mais beaucoup n'osent pas se confronter à ce problème qui est une des choses les plus difficiles au cinéma: montrer les

rapports amoureux, les rapports physiques. Il y a des clichés où on est toujours au bord du ridicule, parce que c'est une expérience intime. Quand on la voit dans un film X, c'est ridicule ... Tout dépend aussi beaucoup des acteurs, de leurs possibilités, de leur pudeur ou de leur impudeur.

— **C'est très drôle, parce que j'ai eu beaucoup de réserve sur votre film *Une flamme dans mon cœur*. J'ai eu l'impression qu'il frôlait sur le bord le film érotique. Dans la première scène de nu de *La Femme de Rose Hill*, le moment où la fille est dans son lit, je me suis dit: «Ça c'est gratuit».**

— Il y a une scène que je n'aime pas, que j'aurais coupé si j'avais eu le recul. On a travaillé très vite. C'est celle où la fille danse.

— **Mais il y a cette scène absolument superbe où ils sont enlacés dans le lit. Un tableau extraordinaire ... le mouvement ... On dirait du Rodin.**

— C'est très difficile. Je n'ai pas le sentiment d'avoir tout réussi dans ce domaine particulier (l'érotisme).

— **Moi j'ai trouvé la scène du lit du début un peu gratuite, celle de la danse, inodore et incolore. Je l'ai même oubliée.**

— J'aime bien les deux plans de la deuxième partie quand l'homme arrive avec son manteau. Il est prêt à partir au travail et lui dit: «Viens que je t'embrasse» et elle sort nue du lit. Elle ne bouge pas. Il vient et se met à genoux devant elle. Ça j'aime bien.

— **Qu'est-ce qui vous intéresse au juste dans les rapports amoureux, les rapports érotiques?**

— La difficulté de les montrer. Finalement, la seule difficulté du cinéma, en dehors du fait qu'il faut des sous, toute cette cuisine, c'est le combat contre soi-même, contre ses limites, contre ce qu'on aimerait réussir et qu'on ne réussit pas. C'est ça qui est intéressant, c'est le combat permanent contre tout le matériau qui est devant la caméra. C'est de se coltiner avec ça. Et parmi ces choses-là, le rapport amoureux étant le plus difficile, c'est pour ça que je ne l'esquive pas, en général, dans mes films. Depuis qu'il n'y a plus de censure en cette matière, on peut le faire. Mais la difficulté, c'est que le rapport amoureux complet a été mis dans une catégorie X, avec des films nullissimes, qui sont sans existence cinématographique. Il n'y a qu'Oshima qui a franchi cette barrière, c'est-à-dire qui ait réussi à montrer la sexualité. C'est le seul qui a réussi jusqu'à maintenant. Fallait bien que ce soit un Japonais du reste.

— **On voit dans vos films que vous êtes absolument amoureux des femmes.**

— Dans les personnages de mes films, j'ai besoin d'une muse, j'ai besoin d'être inspiré par un ou des personnages féminins. Cependant, j'ai aussi fait des films où le

personnage principal, comme **Dans la ville blanche** est un homme. Mais c'est vrai, j'aime mieux filmer les femmes que les hommes, en général.

— **Vous savez que l'on dit que l'amour rend les choses belles, que la passion amoureuse rend les choses belles. Personnellement, je n'ai pas beaucoup aimé Miriam Mézière comme femme et je n'ai pas beaucoup aimé non plus l'héroïne en tant que femme. Mais vous les rendez tellement belles toutes les deux, elles deviennent tellement belles sans être belles en soi.**

— Myriam Mézières a causé pas mal de problèmes aux hommes. Il y a des hommes terrorisés par le personnage et par elle, alors que c'est quelqu'un de très charmant. Mais il y a beaucoup d'hommes qui prennent leurs jambes à leur cou quand ils voient ce film, à cause d'elle. Je le sais, on me l'a dit.

— **Personnellement, je la trouve une belle femme, mais vous la rendez effectivement belle.**

— Non, elle est plutôt mignonne.

— **Au début, quand j'ai vu à l'écran *La Femme de Rose Hill*, je me suis dit: «Elle est laide», première réaction. Et, à la fin du film, je me suis dit: «Mais quelle belle femme!»**

— Beaucoup de gens m'ont reproché qu'elle était trop belle. La presse italienne à Venise disait que c'était un mannequin, que ce n'était pas une comédienne. Ce n'est pas du tout un mannequin. Moi, je la trouve plutôt belle, mais il y en a des plus belles parmi les femmes noires.

— **Quelles sont les préoccupations majeures d'Alain Tanner en général, au cinéma, à part les rapports amoureux?**

— C'est un peu ce que je vous ai dit, de poursuivre ce combat contre ce matériau qui est devant la caméra qu'il faut dominer et maîtriser. Puis, c'est le combat contre moi-même pour arriver à faire mieux que la fois précédente.

— **Quoi qu'il en soit devant la caméra?**

— Ah oui, quoi qu'il en soit, c'est toujours une bataille pour arracher, à cette réalité qu'on a fabriquée devant la caméra, sa vérité, sa beauté, son sens et tout, perpétuellement. C'est la mise en scène. On a un regard sur le monde, avec une éthique. Alors il y a des codes de narration bien connus. Il y a des metteurs en scène qui ont du savoir-faire et qui sont des bons chefs de chantier sur les plateaux. Moi, ça ne me suffit pas. C'est pour ça qu'il y a des tas de gens qui m'envoient des scénarios. Je ne les lis même pas, parce que je me dis que c'est leur histoire à eux. C'est leurs personnages, leurs idées, leurs trucs. Pour moi, il n'y a aucune espèce de séparation entre scénario, tournage, montage, mixage, musique. Tout ça, c'est une opération purement globale qu'on est obligé chronologiquement de

faire. Le cinéma souffre de la façon de travailler des gens. On achète les droits d'un roman, on donne ça à un adaptateur, on cherche des vedettes, on fait un scénario (on en fait un deuxième, un troisième, un quatrième), on tourne le film, on le donne à un monteur, etc. Je ne veux pas être dogmatique, on a fait de très beaux films dans ce système-là. Mais je trouve que les opérations sont les mêmes à tous les stades, et c'est pour ça que je dis que je monte le film dans ma tête quand je le tourne. Je fais la musique avant. J'ai un scénario qui est modifiable. Donc, c'est une préoccupation comme réalisateur et producteur. Si je contrôle le film, je sais qu'il coûtera 40% moins cher que si j'ai un producteur. Je le tournerai plus vite, parce que j'aurai plus facilement les sous. De plus, cela me donne ma liberté.

— **Pour vous, un film, c'est une obligation totale, comme un tableau, c'est du A à Z. Il faut la touche.**

— Oui, un peintre ne fait pas un dessin et ne dit pas à quelqu'un d'autre: «Viens mettre les couleurs dedans». Il fait son tableau. Je comprends que ça fonctionne tout à fait autrement dans le cinéma industriel, dans les télévisions où on fabrique des produits. Ce ne sont pas des films, ce sont des produits. On appelle ça maintenant les industries de programmes. C'est autre chose, mais si on veut faire du cinéma ...

— **... ce qu'on appelle d'auteur?**

— Oui ... Si j'étais né à Hollywood, j'aurais peut-être fait du cinéma hollywoodien. J'aurais fait deux films par année en me pointant tous les matins à la Columbia ou à la Fox. Ça aurait peut-être fait une belle vie; je n'en sais rien. Mais comme je suis né dans un pays où il n'y avait rien du tout, on a dû inventer à partir de bouts de ficelles notre propre système de travail et il se trouve qu'on a continué. Maintenant je ne pourrais pas du tout faire autrement.

— **Vous êtes celui qui, avec Goretta, a établi la base du cinéma suisse, si on peut dire. J'aimerais parler d'abord d'Alain Tanner un tout petit peu. D'abord, vous êtes né en 1929?**

— Oui, j'ai eu 60 berges en décembre dernier.

— **Tout un âge!**

— Je n'y pense pas du tout. Tant que je tiens debout et que je peux travailler, ça m'est complètement indifférent.

— **Comment est-ce que le goût du cinéma vous est venu? Vous êtes de quel milieu familial?**

— Je suis d'un milieu qui n'a jamais été contre cette idée que j'ai eue. Mon père était un universitaire. Ma mère avait fait un peu de théâtre dans sa jeunesse, donc la maison chez moi était remplie de bouquins, de tableaux. C'était un milieu plutôt favorable. Et puis j'étais très libre de toujours faire ce que j'avais envie de faire. Quand j'ai commencé à faire du cinéma, mes parents étaient très heureux de voir que ça me

plaisait.

— **Et le goût du cinéma, le déclic?**

— Je ne sais pas. C'est difficile à dire. À force de voir des films. Je savais que je voulais être ni médecin, ni avocat, ni professeur de littérature. J'ai été dans la marine marchande pendant une période afin de voir un peu le monde. J'étais très jeune. J'avais 21 ans quand je suis parti. Mais, à l'époque, il n'y avait strictement rien en Suisse. La télévision n'existait même pas. À 25 ans, je suis parti en Angleterre où j'ai travaillé à la cinémathèque anglaise. J'ai fait un premier court métrage, puis j'ai continué.

— **Des études poussées dans le cinéma?**

— Je n'ai fait aucune étude de cinéma. J'ai travaillé à la télévision anglaise, à la BBC, pendant une année après ce court métrage.

— **À quelle époque?**

— En 58, j'étais à la BBC. Ensuite, je suis parti à Paris. J'avais passé trois ans à Londres. Je suis parti à Paris où je suis resté deux ans. J'ai fait l'assistant à gauche et à droite avec des metteurs en scènes médiocres. Je travaillais au noir comme ça. Je parlais anglais, je travaillais avec un type qui faisait des courts métrages touristiques. Après, un ami qui avait écrit un scénario de documentaire m'a demandé si je voulais le faire avec lui en Suisse. Je suis retourné en Suisse. Et, de fil en aiguille, j'ai fait deux autres courts métrages en Suisse. Les occasions se présentaient, alors qu'en France c'était très difficile. Je suis resté parce que j'ai eu des enfants et puis il y avait des occasions de travailler. Ensuite est arrivée la création du Groupe Cinq à Genève, avec Goretti et d'autres. Là, c'est devenu intéressant parce que c'est là qu'on a commencé à faire des longs métrages. Il fallait être là où ça se passait. On était les maîtres du jeu.

— **Vous avez gagné des prix internationaux. La Suisse a commencé à bouger?**

— Ce qui a débloqué toute la situation, ce sont deux films: **Charles mort ou vif** et **La Salamandre**. Ces films ont eu de gros succès.

— **Et vous avez eu certaines facilités en Suisse par la suite pour trouver des fonds ...?**

— Ça a surtout permis de débloquer des fonds en France et de faire des coproductions.

— **Et depuis toujours, vous avez coproduit avec la France?**

— Sauf les deux premiers films, **Charles mort ou vif** et **La Salamandre** qui ont été tournés avec 50 000 \$ et avec 100 000 \$, à peu près.

— **Avez-vous des projets?**

— J'en ai un que j'aimerais réaliser. Le scénario est en train d'être fini. C'est une version que je veux reprendre. Je fais une première version qui ne me satisfait absolument pas, mais que je dois finir afin de la présenter à des commissions. Ils veulent du papier, ils auront du papier. Je retravaillerai dans mon coin après. Je changerai des trucs. Je ne peux pas vraiment en parler.

FILMOGRAPHIE

1969: Charles mort ou vif
1971: La Salamandre
1973: Le Retour d'Afrique
1974: Le Milieu du monde
1976: Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000
1978: Messidor
1981: Les Années-lumière
1983: Dans la ville blanche
1985: Une flamme dans mon cœur
1987: La Vallée fantôme
1989: La Femme de Rose Hill

COURRIER

Votre récent éditorial au sujet des festivals, et plus particulièrement des Rendez-vous du cinéma québécois, d'une violence surprenante, m'amène à faire certains commentaires et à apporter quelques précisions.

Premièrement, je dois dire que j'ai été très étonné de vous voir justifier le choix de votre magazine de ne pas faire le compte rendu des Rendez-vous du cinéma québécois. Pourquoi donc un tel mouvement de culpabilité? Nous ne vous avons jamais demandé de compte à ce sujet. Soyez assuré que nous respectons le choix de Séquences, parfaitement dans la continuité de votre politique éditoriale (ne lisait-on pas dans vos pages, il y a quelques années, que les Rendez-vous du cinéma québécois devaient peut-être s'intégrer à un grand festival!) et que nous continuerons d'accréditer ceux de vos rédacteurs qui voudront voir des films aux Rendez-vous du cinéma québécois. Puis-je quand même vous rappeler qu'il y a une nette différence entre publier des critiques sur certains films québécois et offrir à ses lecteurs un texte analytique consacré à la production québécoise de la dernière année.

Deuxièmement, vous attaquez, avec virulence («condescendance», «hypocrisie», «mépris», «vilain censeur»), la politique des Rendez-vous du cinéma québécois face aux films en langue anglaise. Elle ne date pas de cette année, mais remonte à la création de la rétrospective, en 1982. Jusqu'à cette année, à peu près tous, y compris vous, semblaient s'en accommoder. En ayant, au même titre que tous les événements cinématographiques une politique de programmation, les Rendez-vous du cinéma québécois ne cherchent pas à mettre de côté les films de langue anglaise faits au Québec mais bien à encourager leur diffusion au Québec en demandant qu'ils soient accessibles aux francophones (ce qui est rarement le cas). Nous ne sommes pas plus intolérants face aux «pestiférés» de langue anglaise que ne l'est le Festival of Festivals à Toronto face aux films de langue française, lui qui n'inclut, dans sa section réservée aux films canadiens, que les films en version originale anglaise ou sous-titrés en anglais. Il va de soi, croyons-nous, qu'il existe une version française de tout film québécois et c'est ce que nous avons voulu dire en présentant **Welcome to Canada**. Il est du reste surprenant que vous ne partagiez pas ce point de vue.

Suite à la page 79