

En couverture: Paul Verhoeven
par Benni Vålsson pour les Cahiers du cinéma,
Paris, septembre 2015.



Paul Verhoeven
et Isabelle Huppert sur le
tournage de Elle (page 6).

DAVID FERMANDES / BRB PRODUCTIONS

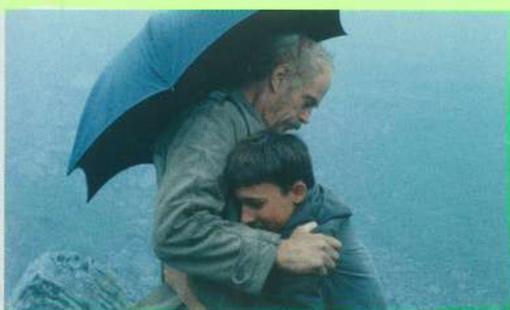


Vers l'autre rive
de Kiyoshi Kurosawa
(page 24).



Fredy sort de la nuit
de Wes Craven (page 76).

NEW LINE CINEMA



L'Âme sœur
de Fredi M. Murer
(page 86).

CAHIERS DU CINEMA

OCTOBRE 2015 N° 715

6 Événement

Paul Verhoeven

- 6 L'ironie est un art perdu entretien avec Paul Verhoeven
- 20 Would you like to know more?
entretien avec Ed Neumeier

24 Cahier critique

- 24 Vers l'autre rive de Kiyoshi Kurosawa
- 26 En balade entretien avec Kiyoshi Kurosawa
- 30 Une jeunesse allemande de Jean-Gabriel Périot
- 31 Sans prescience entretien avec Jean-Gabriel Périot
- 33 The Visit de M. Night Shyamalan
- 34 L'Homme irrationnel de Woody Allen
- 35 Fatima de Philippe Faucon
- 36 Sangue del mio sangue de Marco Bellocchio
- 38 Notes sur d'autres films

43 Journal

- 43 Festival: Venise, incertains regards
- 46 Découverte: Marlen Khoutsiev, peintre de l'âme
- 47 Rétrospective: Les Gianikian, ombres blanches
- 48 Expérimental: Le Festival des cinémas différents
- 49 Premiers pas: Clément Cogitore, la tête froide
- 50 Reprise: L'Audience de Marco Ferreri
- 52 Série: Show Me a Hero: une alternance démocratique
- 54 News internationales, disparitions

56 Réplique

- 56 Une image de marque par Dork Zabunyan

60 Enquête

Le jeune cinéma japonais

- 60 Les générations perdues du cinéma japonais
par Stéphane du Mesnildot
- 68 Cinéma Splash: jeunesse sauvage et micro-budgets
- 70 Locarno, terre d'accueil
- 72 Un an de cinéma au Japon

76 Hommage

- 76 Wes Craven
Sisyphus de l'horreur par Vincent Malausa

86 Cinéma retrouvé

L'Âme sœur

- 86 Retrouver L'Âme Sœur entretien avec Fredi M. Murer

96 The End

- 96 La dernière danse

Le chef-d'œuvre de Fredi M. Murer a 30 ans.

RETROUVER L'ÂME SŒUR

Entretien avec Fredi M. Murer





PHOTOGRAPHY / COUL MURER / MURER

Il est des films dont l'incandescence nous tourmente bien au delà de leur première vision. *L'Âme sœur* est de ceux-là. Projeté en janvier 2015 lors des Journées de Soleure parmi les incunables du cinéma helvétique choisis par les *Cahiers*, le chef-d'œuvre de Fredi M. Murer tient aujourd'hui encore toutes les promesses de son titre original, ce *Höhenfeuer* qui évoque autant l'ardeur de la passion amoureuse que les feux allumés au sommet des montagnes suisses. Triomphalement accueilli à Locarno en 1985, *L'Âme sœur* a maintenant 30 ans. Et alors qu'il stupéfie toujours ceux qui ont la chance de le découvrir en salles, un retour s'impose sur ce film unique, cette histoire muette dont la simplicité biblique renvoie aux mythes fondateurs de notre civilisation et à la naissance de la tragédie.

Une famille hors du temps, à une journée de marche d'un premier village que nous ne verrons jamais. Quatre personnages au fil des saisons. Père et mère. Frère et sœur. À portée de jumelles, un couple de grands-parents, visités une seule fois. Le huis clos à ciel ouvert va se dérouler autour et à l'intérieur d'une ferme à flanc de montagne. Mais aussi, plus haut et plus loin encore, sur «l'Alpe», ce sommet où les paysans envoient les animaux se nourrir l'été. Le fils, sourd-muet, s'y réfugie pour échapper au courroux de son père, «l'Irascible». Lorsque sa sœur, seule capable de communiquer avec lui, le rejoint, leurs corps se fondent dans l'opacité d'une nuit à peine écorchée par le rougeoiement d'un feu de camp. Nous sommes alors au mitan de *L'Âme sœur*. Le sublime s'est uni au pire. La candeur à l'insoutenable. Et la suite ne sera qu'un enchaînement implacable vers la catastrophe et la transgression d'autres tabous. En avril 1986, Alain Philippon soulignait déjà, dans le n° 382 des *Cahiers*, le «sens profond du fatum» d'un film qui avait su éviter «le piège du pittoresque et du décoratif». De fait, l'épure sublime qu'est *L'Âme sœur* n'a rien perdu de son «étrange et inquiétante beauté». Pourtant, si les amours candides et coupables de la jeune Belli et de son frère sans nom – l'inoubliable «bouèbe» – touchent à l'universel et semblent convoquer Murnau, Tarkovski et Bergman, le film ne saurait être réduit à sa dimension mythologique et intemporelle. Il apparaît aussi comme une grande œuvre intime, ethnographique et politique, tant il se prête, à l'invite même de l'homme-orchestre qui l'a conçu, à une riche et passionnante diversité de lectures.

L'Âme sœur et sa mise en scène aérienne, dont la constante fluidité contraste avec l'âpreté du décor et des situations, ne sont pas réellement tombés du ciel. Fredi M. Murer, qui fête en octobre ses 75 ans, n'a réalisé à ce jour et depuis 1965 que neuf longs métrages, dont sept de fiction, et une douzaine de courts. Aux racines de son œuvre, trop mal connue en France,

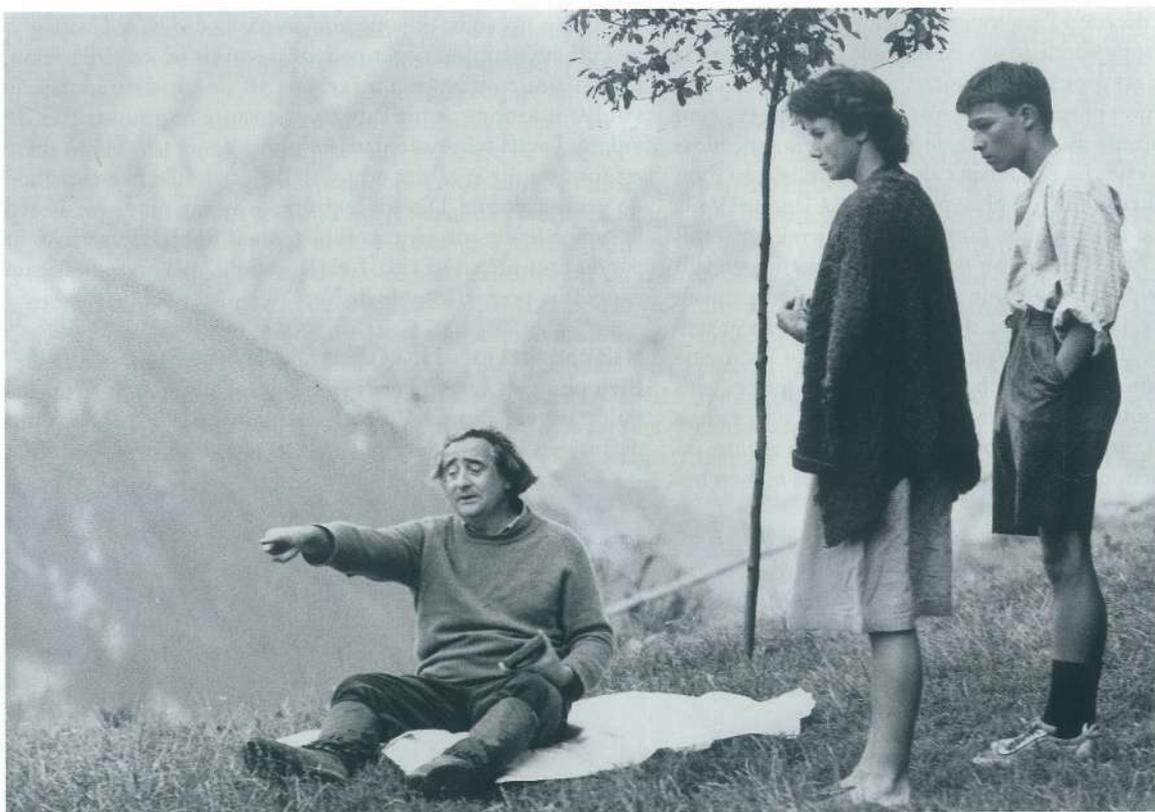
une veine surréaliste (*Pacifique ou les Bienheureux*, 1965) et des portraits d'artistes qu'il dit avoir vécus comme autant de duels et conçus comme une forme de «cinéma privé». Mais aussi, réalisé après un voyage d'études aux États-Unis, un étonnant *Zone grise* – dont Louis Skorecki disait dans les *Cahiers* en 1979 que «le son est à lui seul un petit chef-d'œuvre» – où un spécialiste des écoutes apprend que la Suisse est ravagée, à l'insu de ses habitants, par une mystérieuse épidémie. L'expérience sensorielle est à la base du travail de Murer, de l'expérimental *Vision of a Blind Man* (1968) où il filme, guidé par sa seule audition, dans vingt et un lieux différents, au film de commande *Voir avec d'autres yeux* (1987), qui traite de la communication avec les chiens guides d'aveugles. On mentionnera aussi *Pleine lune* (1998) qui invente la disparition de douze enfants de 10 ans pour questionner une nouvelle fois les liens de parentalité et la société suisse.

Le mage Murer – Melchior, son deuxième prénom, est le «M» mystérieux au centre de sa signature d'artiste – qui n'avait pas tourné depuis *Vitus* en 2006, vient d'achever un nouveau film, *Amour et Hasard*. Il a accepté avec générosité, en ouvrant ses archives, d'évoquer la création de son *opus magnum* en revenant en particulier sur les techniques de prise de vues et de son qui ont contribué à la sidérante réussite formelle du film. Mais aussi sur l'expérience collective et poétique que fut le tournage. Bien que récemment numérisé, *L'Âme sœur* n'est hélas montré qu'à l'occasion d'hommages et de rétrospectives. Le film vient d'être édité en DVD en Suisse, et il n'attend plus, en France, qu'un distributeur courageux pour retrouver les sommets.

Thierry Méranger

***L'Âme sœur* a été primé à Locarno il y a trente ans. Quel regard portez-vous aujourd'hui sur le film? Quand avez-vous pris conscience qu'il allait faire date?**

Quand je l'ai tourné, en 1984, j'étais plutôt convaincu que ce serait un film fort et important pour moi. Tout ce qui comptait à mes yeux à l'époque était concentré dans ce film : je m'intéressais intensément à la tragédie grecque ; je m'étais penché sur la littérature et le cinéma japonais. Il y avait aussi la question ethnologique de la population originelle de la Suisse. Ce sont un peu nos Esquimaux à nous ! Car le déclencheur de *L'Âme sœur* a été mon travail de recherche pour un documentaire tourné dix ans auparavant, *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards* (*Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind*, 1974). Je vivais à Londres, j'avais rencontré la fille de Flaherty et je lui avais dit que pour moi *Nanouk l'Esquimau* faisait partie des films les plus importants et était de ceux qui m'avaient incité à faire du cinéma. Mon projet a été d'aller sur les lieux où Flaherty avait tourné pour voir ce qui s'était passé entre-temps. Et j'ai vu là-bas des Esquimaux complètement soûls sur leurs luges à moteur... C'est alors que j'ai appris le décès de mon père. Depuis Londres, je suis retourné en Suisse pour son enterrement, auquel assistaient beaucoup de paysans de montagne. Comme je ressemblais beaucoup à mon père, ils m'ont pris dans leurs bras car ils voyaient en moi son successeur génétique. Je me suis demandé pourquoi ils étaient à l'enterrement. J'ai découvert que mon père était, avec sa machine à écrire, une sorte d'écrivain public pour ces paysans. Quand ils achetaient un bout de terrain ou un engin, ils venaient toujours le voir. Il ne touchait pas de gros honoraires. Ils lui payaient peut-être un verre de vin. Leur présence m'a beaucoup touché.



Fredi M. Murer sur le tournage du film.

Mon père étant décédé à l'improviste sans que je puisse avoir un échange verbal approfondi, je suis ensuite allé chez eux, dans la montagne, pour en apprendre davantage sur lui. Et c'est à cette occasion, dans mon propre canton, que j'ai découvert ces gens qui vivaient comme au 19^e siècle. Je me suis demandé alors pourquoi j'allais chez les Esquimaux alors que j'avais, dans mon pays, des Esquimaux qui, en plus, parlaient ma langue ! Voilà comment j'ai eu la chance de faire un film sur mes ancêtres montagnards... Avec *Ce n'est pas notre faute* j'ai tourné pendant toutes les saisons, durant toute une année. Mais d'abord, pendant une autre année, j'ai enregistré des entretiens avec mon seul magnétophone... J'ai découvert mon penchant pour l'ethnologie. J'ai fait tellement de recherches et d'entretiens que ces gens sont devenus comme les grands-parents que je n'avais jamais connus. *L'Âme sœur*, qui a été tourné dans la même région, est comme la réduction à l'échelle d'une famille des recherches ethnographiques du premier film.

Quelles ont été vos autres sources d'inspiration ?

Le côté radical du film – amour, mort, inceste, assassinat des parents – vient de ma confrontation avec la tragédie grecque. Au Schauspielhaus de Zurich, j'ai assisté Luca Ronconi quand il a monté la *Médée* d'Euripide, où une mère assassine tous ses fils. Ce sont les tragédies grecques écrites il y a trois mille ans qui m'ont donné le courage de raconter cette histoire d'inceste et d'assassinat. Mais il y a aussi une expression, en psychologie, qui parle d'« amour punitif ». Par amour, les parents font des enfants presque des esclaves et empêchent leur développement. Au moment où la sexualité se réveille, surgit l'énergie décisive de prendre congé des parents pour mener sa propre vie. C'est ce que j'ai essayé de montrer. Ainsi, quand le garçon détruit la faucheuse, qui est l'outil de travail de son père, ce dernier le maudit, presque de manière biblique. Il dit : « *Que ce Satan athée ne revienne plus jamais dans ma maison !* » C'est comme une malédiction. Quand le garçon s'enfuit sur la montagne, il construit quasiment avec ces gros cailloux sa propre ville. D'un autre côté, la famille, dans cette maison isolée, est aussi du point de vue politique une parabole de la Suisse, qui est elle-même isolée : c'est un pays qui aujourd'hui ne veut pas faire partie de l'Europe, même si ce n'était pas la préoccupation de l'époque. Il faut une distance réflexive pour lire *L'Âme sœur* comme une métaphore. Les critiques de l'étranger, qui ont une vision de l'extérieur, le voient plus facilement ainsi. L'isolationnisme est un très vieux phénomène. Cette vieille démocratie au milieu de l'Europe est restée un îlot pendant les deux guerres mondiales. La Suisse était la banque de tous les belligérants qui souhaitaient tous que leur argent y soit conservé en sécurité... Cela a été exploité par certaines forces politiques qui se sont posées en défenseurs de la patrie. Mais si Hitler était arrivé, ils auraient changé de camp en trois minutes... Le rapport Bergier a mis cela en lumière.

N'y a-t-il pas des éléments plus autobiographiques ?

J'avais 12 ans quand ma sœur qui avait deux ans de plus que moi est tombée amoureuse. J'étais son messenger et il fallait que j'apporte à son ami ses petits mots d'amour. J'éprouvais pour la première fois de ma vie un sentiment profond de jalousie. Je n'étais pas encore à l'âge de la puberté et la sexualité ne jouait aucun rôle dans l'histoire, mais l'idée qu'un autre pouvait embrasser ma sœur était pour moi insupportable. J'aimais

beaucoup ma sœur et je ne voulais pas la céder. À 12 ans, j'ai inventé un plan pour tuer ce type. Je savais où ça se passerait, j'avais construit exprès une cabane au-dessus d'un rocher. Je voulais lui montrer ma cabane et ensuite le pousser dans le vide... J'avais tout noté dans les moindres détails et ma mère est tombée sur le cahier où tout était écrit. Elle m'a demandé de venir avec elle. Devant le prêtre assistant, ma mère a sorti le cahier. Je me suis senti complètement trahi. Elle ne m'avait pas du tout préparé à cela. L'ecclésiastique m'a presque fait un exorcisme pour chasser le diable.

Mais comment est né le désir de faire le film ?

Bien plus tard, quand j'étais en Islande, j'ai lu dans un journal qu'un paysan avait voulu tuer ses enfants parce qu'il les avait découverts en train de faire l'amour. Mon histoire a ressurgi et

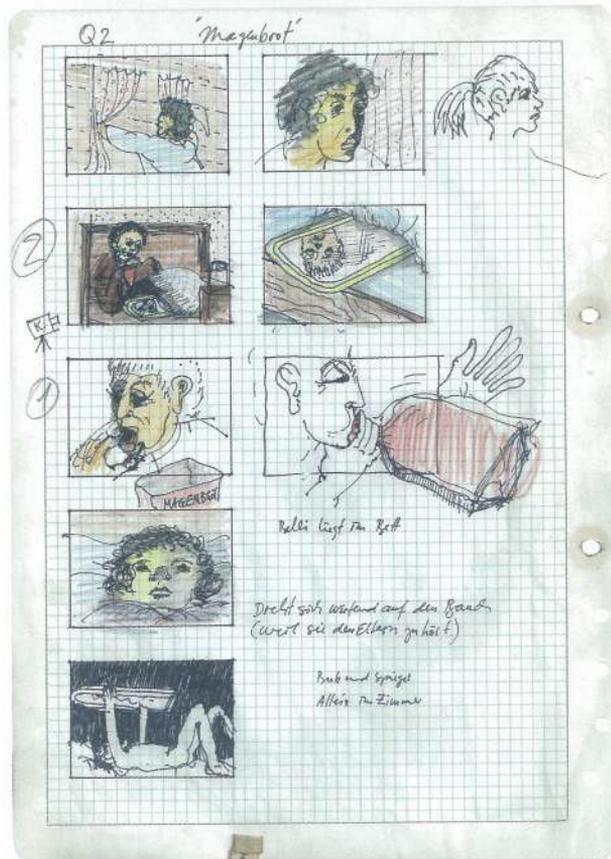
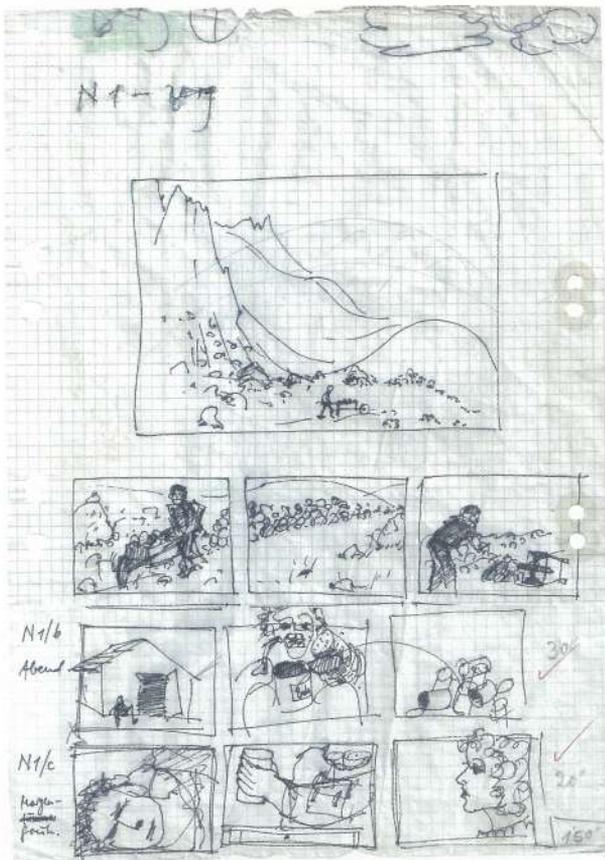


je me suis demandé ce qui se serait passé si l'amour pour ma sœur avait pu se développer sans être dérangé ou si le prêtre avait agi autrement. C'était un sujet de récit. Je l'ai écrit et situé en Islande, sans avoir l'intention particulière d'en faire un film. C'est en 1980 que j'ai reçu une lettre de la télévision allemande, la WDR, qui me disait son souhait de faire une série avec trois réalisateurs, un Suisse, un Allemand et un Autrichien. Chacun devait réaliser une histoire d'amour se déroulant dans son propre pays. Je leur ai fait lire ce récit dans l'espoir qu'on me dirait non... et que je ne serais pas moi-même obligé de refuser. Mais la télévision m'a renvoyé une lettre enthousiaste, me disant que le film et le sujet étaient géniaux. Il ne serait pas seulement destiné à la télévision mais aussi à une sortie en salles. Il a donc fallu que je surmonte ma propre peur de faire un film sur ce sujet. Ça a été un long processus. Au début je voulais faire

le film en Islande, pour être justement ailleurs qu'en Suisse et trouver l'isolement géographique qui convenait à cette histoire d'amour. Dans les fjords, il y a une heure de voiture entre deux fermes. J'aurais aimé l'image d'une maison isolée dans ces paysages solitaires... Mais la télévision allemande a conditionné sa participation au fait que le tournage se fasse en Suisse. Je me suis demandé, avec mon chef opérateur Pio Corradi, comment j'allais m'y prendre pour ne pas faire un « Heimatfilm », avec cette idéalisation des paysans de montagne vivant près de Dieu que décrivait le cinéma pendant et après la guerre. La Suisse intacte, pure, intouchable... C'est pour cela que je ne voulais pas tourner là-bas. Pio a eu l'idée radicale de ne montrer aucun sommet de montagne et de mettre toujours l'être humain au centre, avec son travail au fil des saisons. Le paysage devait être un espace vital nécessaire, mais pas un décor.



PIO CORRADI / COLL. FRED W. MUEDE



Les autres films de la trilogie prévue ont-ils été tournés ?

L'ensemble avait été pensé comme une série pour la télévision. Mon film brisait des tabous et ne pouvait plus être montré dans ce cadre. Mais on pourrait le diffuser tard le soir parce que c'était un film de cinéma. Je ne sais donc pas ce qu'il est advenu des autres projets. Mais il est certain que parfois l'issue d'un projet tient à une seule personne qui veut absolument quelque chose. Et cette personne qui m'a convaincu que je devais faire le film moi-même est Joachim von Mengershausen. Il s'est battu contre la résistance de la télévision. Nous avons travaillé sur le scénario ensemble et la collaboration a été excellente. Il s'est totalement intéressé à ce film. Je n'aurais probablement pas eu le courage, sans lui. Des gens de cette trempe manquent beaucoup à la télévision et parmi les producteurs. La plupart se contentent de parler chiffres et de faire des additions. Par exemple pour *Vitus*, que j'ai fait plus tard, on m'a dit: « Je déteste les enfants prodiges et je ne veux pas faire ce film. » C'est de ce niveau... J'ai souvent jaloué Fassbinder qui, lui, était porté par une famille regroupée autour de lui et pouvait tourner en permanence. Moi, en Suisse, après chaque film, je dois recommencer à zéro et envoyer ma biographie à Berne en écrivant: « Je suis né le 1^{er} octobre », etc. Plus on a de succès, plus on devient suspect, en Suisse, et moins on touche d'argent. Je ne suis pas le seul. Certains, comme Rolf Lyssy, ont fait des films qui ont attiré plus d'un million de spectateurs et n'ont pas reçu d'argent pour faire le suivant. Aucune tête n'a le droit de dépasser, sinon elle est coupée... C'est de l'égalité mal comprise...

Comment a été choisi le titre du film? Le choix français est assez différent...

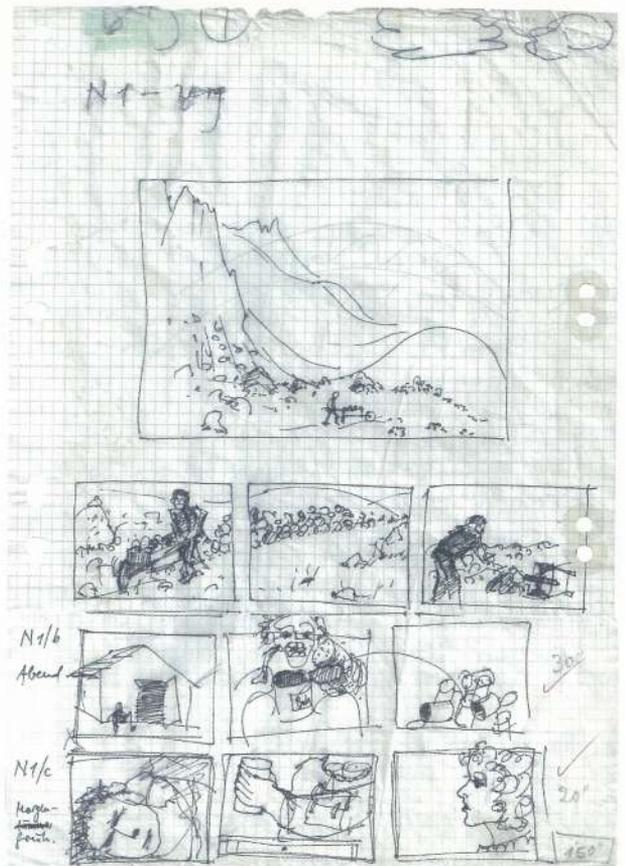
Le titre français, *L'Âme sœur*, me plaît beaucoup. Mieux, même, que le titre original, *Höhenfeuer*, bien que le titre ait aussi une double signification pour des oreilles suisses. Il fait référence aux feux qui sont allumés le 1^{er} août dans les montagnes, pour la Fête nationale. Ils renvoient au signal de ralliement de la lutte pour l'indépendance. Le côté subversif du titre du film vient de cette évocation patriotique pour une histoire d'inceste et de parricide. Mais cela ne fonctionne qu'en Suisse alémanique. La traduction française qui a été proposée par le distributeur m'a vraiment rendu heureux, car elle correspond justement à l'âme du film. Elle renvoie aussi pour moi à une parenté d'esprit entre cinéastes, qui me manque en Suisse, où chacun a un peu l'esprit étroit. Au début du « nouveau cinéma suisse », il y avait une vraie proximité entre nous, mais ensuite chacun est parti dans son *ego trip*. Ma motivation pour faire des films était la nécessité de raconter des histoires. Mais je n'avais pas de formation pour cela... Je suis allé à Paris, j'ai loué une chambre bon marché au Quartier latin et j'ai passé mes journées à la Cinémathèque, toujours sur le même siège. Ça a été ça, mon école de cinéma. Maintenant, on peut faire des études, apprendre la production, suivre des *workshops* pour apprendre à vendre son film en une phrase... Mais il y a tellement de cinéastes qui ont peu de choses à dire. Il y a donc une sorte de renversement. Pendant la première vingtaine d'années des Journées de Soleure, nous étions peut-être vingt ou trente cinéastes. Il y en a maintenant trois ou quatre cents. Et la Suisse n'est pas particulièrement remarquée sur la scène internationale... Les films intéressants sont fait par les *secondos*, ceux des enfants d'immigrants...

Pourquoi avez-vous choisi de faire tourner des inconnus ?

L'identification du spectateur passe par les comédiens. Il n'y a que six personnages dans le film : le père, la mère, les enfants et les grands-parents. Moins ils sont, plus le casting doit être optimal. Tout particulièrement avec les enfants. J'ai testé à peu près quatre cents garçons jusqu'au moment où je suis tombé sur Thomas Nock. Ça a été un travail énorme. J'avais l'ambition de faire tourner des gens qu'on n'avait jamais vus sur un écran en Suisse, pour donner au film une authenticité fictive. Si j'avais pris un comédien célèbre, la salle aurait réagi : « Ah, c'est Untel ! » Si j'avais eu à ma disposition des acteurs comme Dustin Hoffman ou ceux de Bergman, cela m'aurait été égal, mais je ne les avais pas en Suisse !

Au-delà des métaphores, ce sont les partis pris formels du films qui font sa modernité...

Le travail avec Pio Corradi était essentiel. Le film a très peu de dialogues et repose en grande partie sur les visages des comédiens qui racontent l'histoire. C'est presque un film muet. Le garçon, de toute façon, est sourd-muet. Avec mes expériences ethnographiques, j'avais remarqué qu'il existe chez ces montagnards une culture du silence. Il ne disent que le strict minimum ; le reste passe par les gestes, les regards. J'ai totalement cultivé cet aspect dans le film. Il fallait que je raconte mon histoire avec des images. Pour échapper au « Heimatfilm », j'ai pris modèle sur Ozu. Avec les choix de cadrages serrés, je me suis dit qu'il fallait que je travaille avec différents objectifs car les chambres de ce chalet de montagne étaient trop étroites et je n'avais pas assez de distance. Ce sont les saisons et le climat du jour qui dictent la journée de travail des paysans. J'ai donc tourné sur toute l'année. J'ai essayé de lier la dramaturgie psychologique de l'histoire aux travaux concrets et quotidiens de ces gens. Ainsi, au début du film, c'est le printemps. La neige a disparu. On voit l'installation des pièges à taupe, qui se fait à cette époque. Belli et le Bouèbe (« le marmot ») s'occupent de ces pièges. À l'image, on voit un couple de souris mortes, ce qui annonce l'image finale des cadavres des parents. C'est ainsi que je liais le côté métaphorique et le côté ethnographique de l'histoire. Mais la question restait toujours posée des choix de mouvement de caméra. Dans quelles conditions un travelling avait-il un sens ? Dans la montagne, quand le garçon construit sa ville avec ses pierres entassées les unes sur les autres ou quand il découvre Belli avant la scène d'amour, j'avais écrit dans le scénario : « La caméra est tenue par un ange. » Pio m'a demandé ce que je voulais dire par là. J'ai répondu qu'on ne devait pas avoir l'impression d'une image faite avec un trépied et que la caméra devait flotter. Il fallait trouver une autre dimension, malgré les optiques fixes. Nous avons d'abord eu l'idée de prendre des câbles d'acier et de monter la caméra dessus. C'était en 1984 et l'assistant caméra Patrick Lindenmaier nous a parlé du steadicam, en nous disant qu'il y en avait un à Munich. Il est allé le chercher, il s'est entraîné et cela a donné cette caméra très aérienne avec un cadrage rigoureux, au centre duquel figuraient les personnages et pas les paysages, pour éviter les cartes postales. Mais les pentes étaient telles que chaque changement de position de la caméra supposait une demi-heure de travail, parce qu'il fallait la stabiliser de nouveau. Pour des raisons économiques, nous avons habité dans cette ferme pendant une semaine avec Pio et l'assistant réalisateur, l'automne



Pages de story-board dessinées par Fredi M. Murer.

FOTO: FREDI M. MURER



PH. CORBIAS / VOUL / FRED M. BERTER

précédent. Nous y avons fait le découpage plan par plan, déterminé les optiques... L'assistant a servi de doublure des acteurs... À l'extérieur, nous avons choisi les emplacements et planté des piquets avec un numéro pour chaque scène. Donc, au printemps suivant, nous avons su exactement où placer la caméra. Nous n'aurions jamais eu assez de temps, sans cela. D'autant que l'équipe était composée de citoyens qui, au lieu de prendre l'ascenseur comme ils le faisaient tous les jours, allaient devoir monter et descendre des terrains pentus dont ils n'avaient pas l'habitude et se retrouver avec des douleurs musculaires. Ensuite, j'ai intégré tout ce que nous avons relevé sur place pendant la préparation du story-board que j'ai fait pour le film. J'ai copié et distribué ces dessins aux membres de l'équipe. La responsable des costumes a enrichi son exemplaire avec des morceaux de tissu. Cette préparation a donc enclenché une solidarité très créative dans toute l'équipe. Et au moment du tournage, chaque scène avait un titre poétique. Dans le plan de tournage, on lisait : «Aujourd'hui nous tournons *La Fleur noire*.» Avec le langage imagé et les dessins, on savait tout de suite ce qu'on allait tourner. C'était moins abstrait qu'indiquer le tournage des scènes 14 et 28... Grâce à ces préparatifs précis, le film n'a coûté que 1,2 million de francs suisses. Nous sommes montés quatre fois : deux semaines au printemps, quatre en été, trois en automne et une en hiver. Les producteurs n'étaient pas ravis de ces interruptions, mais j'ai tenu bon car j'y tenais beaucoup.

Comment avez-vous dirigé votre équipe ?

Je me vois comme un chef d'orchestre. Lors de la première séance avec l'équipe, j'ai dit à tout le monde que tout était important pour moi. Le son, les costumes, les objets... Si une tasse a un cheveu ou qu'elle a été collée et recollée, cela raconte quelque chose. Même si un spectateur sur cent voit

cela, c'est important. Si j'apprends que quelqu'un omet de faire quelque chose en pensant que personne ne va le voir ou l'entendre, je le fiche à la porte immédiatement ! Si un musicien de l'orchestre joue faux, on le ressent tout de suite... Mais si je trouve que quelque chose est bien, je le dis aussi. C'est ainsi qu'on obtient un esprit d'équipe formidable et que tous font plus que ce qu'ils sont censés faire. Ça a été le cas pour *L'Âme sœur*. Toute l'équipe était dans le même hôtel car personne ne pouvait rentrer chez soi après le tournage. Le soir, nous regardions toujours les rushes ensemble et l'équipe se réunissait après le repas. Nous avons vibré comme une grande famille.

Pouvez-vous évoquer votre travail sur le son ?

Le son est pour moi absolument égal à l'image. Florian Eidenbenz est un excellent ingénieur du son. C'est un homme très modeste et très musical. Je lui ai dit : «Écoute, on tourne près d'une autoroute. Toutes les trois minutes, un train passe. L'armée suisse survole les lieux de tournage. Il y a un bruit énorme. Même si le lieu est complètement isolé, on ne pourra pas tourner en son synchrone.» Les sons comme les bruits de pas ont été enregistrés sur les lieux du tournage mais aux heures du soir ou du matin un peu plus calmes et le dimanche. On a donc répété ces bruits et constitué une énorme collection de grincements de porte, de pas sur toutes sortes de terrain, de glouglous de fontaine, de chants du coq. Et nous enregistrions plusieurs variantes en fonction de l'emplacement de la caméra. Pour les dialogues, mes trois comédiens étaient de nationalité allemande et Belli était jouée par une Zurichoise. Or je voulais l'unité du dialecte de la région où je tournais. J'ai donc dû postsynchroniser le film avec des comédiens amateurs de la région. Pendant des semaines, en studio, j'ai travaillé les textes avec eux. Souvent, pendant les



PH. CORRECCI - COLL. FREDI M. MURER

tournages, parce que le soleil disparaît, parce que la nuit tombe, parce qu'on doit répéter cinq fois un travelling, on n'a pas assez de temps pour fignoler les questions d'accent, d'intonation et de musicalité de la langue. En studio j'ai pu contrôler cela et le travail a été prodigieusement créatif et jouissif. J'ai pu inventer de nouvelles phrases quand le personnage du père était en off. J'ai joué sur la balance des voix, des bruitages et des musiques. Florian disait même : « Je veux entendre la neige quand il neige. » Il a alors bricolé ses micros pour obtenir un bruit de neige qui tombe. J'étais présent à toutes les étapes. Voilà pourquoi je fais si peu de films. Il m'a fallu quatre ans pour réaliser celui-là. Ce n'est pas économiquement rentable. Si je calcule ce que j'ai touché pour le scénario et la réalisation, j'ai gagné l'équivalent du salaire d'une caissière de supermarché. C'est pour cela que je suis toujours producteur et c'est comme cela que j'ai survécu. Car l'argent que rapporte un film n'atterrit jamais chez le réalisateur.

Quelle est l'actualité du film ? Qu'en est-il de sa numérisation ?

Nous sommes partis du négatif original et nous avons fait une numérisation. Toute la définition de l'image a été refaite. Le son d'origine était en mono, et sans en faire pour autant un son stéréo nous l'avons remastérisé pour qu'il ne vienne pas seulement du milieu. Il va être montré à la télévision sous cette forme. Je ne sais pas encore s'il ressortira en salles. Les rétrospectives ne sont plus tellement à la mode... Peut-être pour mes 90 ans ou pour un anniversaire de ma mort (rires). Heureusement qu'il y a des endroits, comme le Studio 4 à Zurich, où l'on peut revoir des vieux films !

Vous avez tourné un nouveau film, *Liebe und Zufall* (« Amour et hasard »), qui vient d'être montré à Soleure près de dix ans après *Vitus* (2006)...

J'ai voulu arrêter de faire des films avec *Vitus*, qui m'a pris cinq ou six ans à financer, et me consacrer davantage au dessin. Le climat avait changé et je ressentais une sorte de racisme anti-vieux dans le monde du cinéma. J'ai fait des dessins scientifiques, illustré des livres et fait de la bande dessinée. J'ai sorti un gros livre de dessins ; j'en ai des dizaines de milliers à la maison. Mais je ne me suis pas résigné à abandonner le cinéma, malgré tout, et le dernier film m'est arrivé de façon étrange. Quand ma mère a fêté son quatre-vingt-dixième anniversaire, toute la famille était réunie et sur la table, il y avait, recouvert d'un drap, cinq gros classeurs : quatre romans et une autobiographie qu'elle avait écrits entre 1975 et 1985. C'était son secret absolu. Elle m'a remis ces classeurs et m'a dit : « Fredi, tu ferais mieux d'adapter un de mes romans pour que les gens comprennent quelque chose. » Ce n'est qu'après sa mort que j'ai lu et transcrit tout cela. Un univers extraordinaire de littérature naïve. J'ai transposé l'un des romans de ma mère à l'époque actuelle. C'est un peu une affaire de famille, un hommage à mes parents. J'ai eu envie de tourner cette histoire avec Pio Corradi. Il ne voulait plus faire de films de fiction mais je l'ai mis un peu sous pression... Je lui ai dit que je ferais un film lent, avec des plans simples et classiques et que je ne voulais rien d'expérimental. Alors nous nous sommes de nouveau assis ensemble et tout à coup l'énergie est venue de lui et il s'est enflammé pour le film. Il s'est épanoui comme quand il a tourné *L'Âme sœur*...

Entretien réalisé par Thierry Méranger à Soleure, le 24 janvier.

L'Âme sœur sort en DVD le 10 octobre en Suisse (Atalante Filmedition) dans le coffret Fredi M. Murer - La trilogie des montagnes comprenant également Nous les montagnards dans les montagnes ne sommes pas coupables d'être là et La Montagne verte. Les trois films sont restaurés, sous-titrés en français et les DVD disponibles en zone 0.