



Fredi M. Murer

l'invité

L'Âme sœur est pour certains un film-culte. Autant par l'absolue œuvre d'art qu'est ce film que par l'incroyable façon "naturelle" dont le fil de la tragédie se déroule devant nos yeux. L'histoire raconte un amour incestueux entre un jeune garçon sourd et sa grande sœur. Ils vivent dans un chalet dans les montagnes suisses et sont de la famille des Irascibles. L'amour n'est pas choquant, jamais un gramme de ce qui pourrait être complaisant ou scandaleux. Rien. Un amour heureux voué au malheur. Et quand le malheur arrive, on est encore heureux de les voir, ces deux-là qui sont comme les couples mythiques frère-sœur qui sont, pour certaines civilisations, à l'origine de la création du monde. La montagne où ils vivent n'est pas un décor, c'est de la pente, de la roche, de l'herbe, des vaches, du bois, des pierres... Comme chez Charles-Ferdinand Ramuz, la montagne et les éléments parlent comme s'ils étaient des émotions en mouvement qui frappaient, touchaient, s'insinuaient dans les êtres, les ravissaient, les bouleversaient. Fredi M. Murer a tout écouté, tout regardé de



cette vie paysanne dans les montagnes. Après son documentaire *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards*, on aurait pu imaginer une fiction qui soit un drame de montagnards. Mais non, c'est de l'intime de chaque être humain qu'il s'agit, qu'il soit accroché au flanc d'une montagne ou qu'il vive ailleurs. Ce qui change, ce sont les gestes de tous les jours, et là-haut, des gestes dépend la survie. Dans les montagnes du Caucase, on dit que ce qui fait que le travail et la vie sont possibles malgré la dureté du quotidien, c'est l'amour, les corps qui s'aiment...

Marie Frering

FREDI M. MURER

VOIR LES BRUITS ENTENDRE LES IMAGES



Ce n'est pas notre faute
si nous sommes des montagnards

Nous avons eu l'insigne honneur et le bonheur de recevoir Fredi M. Murer à l'Agence culturelle d'Alsace pour une séance de l'invité de la Safire. C'est à partir de la fiction que Fredi M. Murer nous a emmenés vers le documentaire et l'expérimental, comme des bobines liées inextricablement et ainsi souhaitées. Les occasions de rencontrer Fredi M. Murer sont rares et rares malheureusement aussi les occasions de voir ses films. Ceux qui se seront rendus à EntreVues, festival international du film de Belfort 2009, se seront réjouis de pouvoir y voir *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards* et *L'Âme sœur*.

L'âme citoyenne et l'âme poétique

Je suis un autodidacte. Je n'ai suivi aucune école de cinéma. C'est peut-être la raison pour laquelle tous mes films comportent des éléments autobiographiques. Et c'est certainement aussi la raison pour laquelle je fais partie de cette catégorie de réalisateurs qui font tout. Je suis là au montage, je m'occupe de la promotion du film, quelques fois aussi de la production... Ce qui explique que dans ma vie je n'ai fait que vingt films, parce que chacun d'entre eux m'occupe trois ou quatre années. À la lecture de ma filmographie, je peux reconstruire ma vie.

Je me considère aussi comme un être citoyen. En fonction du sujet que je veux aborder, je me décide pour la fiction ou pour le documentaire. Je choisis simplement ce qui est le plus adéquat pour exprimer mes idées. Ce que je veux dire

par là, c'est qu'il y a en moi deux âmes. L'une est celle du citoyen qui s'intéresse aux choses politiques (au sens des choses de la cité), et dans ce cas, je fais un film documentaire. L'autre est celle du poète, et celui-ci fait de temps à autre une fiction.

Se considérer comme un être citoyen signifie que j'essaie au travers de mes films d'intéresser les gens à ce qui les entoure, je fais des films sur les choses qui m'interpellent. Cela signifie que je n'ai jamais fait de film de commande. Je n'ai jamais travaillé pour la télévision, ni pour la publicité. J'ai toujours fait mes propres films. Par exemple, en Suisse, il y a cinq centrales nucléaires, mais il n'existe absolument aucun lieu pour entreposer les déchets nucléaires. L'industrie nucléaire voulait créer un site dans la vallée où j'avais tourné le documentaire *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* [*Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards*] et ensuite la fiction *Höhenfeuer* [*L'Âme sœur*]. Je connaissais tous les paysans qui vivaient là, et je me suis rendu compte qu'ils n'avaient absolument pas voix au chapitre. Ils avaient été entièrement achetés par le lobby nucléaire. Alors j'ai décidé de faire un film pour ces paysans, et j'y ai travaillé trois ans. Au départ, je voulais faire un film d'une vingtaine de minutes, mais à la fin, je disposais de quarante heures de rush. J'en ai fait un film de deux heures. C'est devenu une affaire politique, et il y a eu polémique.

Les films produisent parfois des effets étonnants. J'ai une merveilleuse anecdote à propos de *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards* et de *L'Âme sœur*. Lorsque *L'Âme sœur* a été diffusé au festival du film de Berlin, un réalisateur japonais l'a vu, et il s'est alors souvenu qu'il était lui-même



Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards

né dans un village isolé dans les montagnes. Il a tourné un film en s'inspirant du mien.

Plus tard, alors que j'étais au Japon avec *L'Âme sœur*, il y a eu une petite rétrospective de mes films. Nous nous sommes rendus dans le village du cinéaste japonais et nous avons montré le documentaire *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards* aux habitants. Ce fut un moment merveilleux. Ces gens-là se sont identifiés aux montagnards de mon film alors que plus de 300 000 kilomètres les séparaient... Et il y a une scène qui les a particulièrement marqués. Pour descendre le bois des forêts, comme il n'y a pas de routes, les montagnards le débitent en bûches qu'ils jettent dans les ruisseaux et rattrapent plus bas avec une espèce d'outil en forme de peigne. Lorsque les Japonais ont vu cela, ils ont commencé à discuter comme des fous, plus personne ne s'intéressait au film, je ne comprenais pas ce qui se passait. Mon film a réglé un de leurs problèmes, ils ne savaient pas comment ramener le bois au village et depuis qu'ils ont vu ce film, d'après ce qu'on m'a dit, ils font la même chose que les montagnards du canton d'Uri!

L'Âme sœur

C'est un film très atypique dans la manière dont il a été tourné. À l'origine, je voulais tourner ce film en Islande, dans un coin totalement perdu. J'avais besoin d'un coin isolé pour que cette histoire soit crédible. Mais techniquement, c'était trop compliqué à faire. L'Islande est un pays où en été, il fait jour... tout le temps. Et en hiver... il fait nuit tout le temps.

J'ai donc tourné ce film en 1984 dans le canton d'Uri. Dix ans auparavant, j'avais tourné là *Ce n'est*



pas notre faute si nous sommes des montagnards. J'ai eu d'énormes difficultés pour trouver de l'argent. Personne n'en voulait. Les gens disaient: Un film sur les paysans, ça ne marchera jamais! Encore un film sur la patrie et ses traditions! Il y en a déjà tellement en Suisse...

Un film avec des vaches, des montagnes...

Moi aussi j'avais peur de faire un film avec des vaches, des montagnes, etc. Je ne voulais pas faire un *Heimat Film*. C'est la raison pour laquelle j'ai adopté une conception très radicale et que j'ai systématiquement coupé toutes les pointes des montagnes.

Le canton d'Uri est un monde très archaïque. Bien que le film soit une fiction, tout est tourné avec une grande précision, un réalisme ethnographique. Je connaissais cela grâce au documentaire que j'avais tourné auparavant.

Les montagnes suisses sont de véritables cartes postales, je ne voulais pas que les gens puissent les reconnaître, qu'ils aillent au cinéma et qu'en fait ils y regardent les montagnes. Je voulais placer les personnages au centre de ce monde archaïque, pas dans une quelconque coulisse touristique. Je voulais qu'on se concentre sur leur vie, leur travail et que les paysages soient simplement leur espace vital. Et c'est donc pour éliminer cet aspect, et se concentrer sur les hommes, que j'ai radicalement interdit au cameraman de tourner les sommets.

Il y a juste deux ou trois moments, par exemple après la nuit d'amour de Belli et du Bouèbe, où l'on voit la pointe des montagnes. Mais cela ressemble plus à une vision qu'à autre chose car ça n'a lieu nulle part ailleurs dans le film.



Ce n'est pas notre faute
si nous sommes des montagnards

On peut interpréter cela, si on veut, comme étant érotique. Je travaille toujours sur différents niveaux, il existe un niveau très réaliste, et un autre plus mental. Par exemple, lorsque les parents décédés sont couchés dans leur lit, Belli comprend lentement l'ampleur de la tragédie et c'est là que la table vibre. Dans la réalité, c'est un glissement de terrain qui fait vibrer la maison, mais parallèlement c'est aussi le moment de la prise de conscience de Belli, le moment où intérieurement chez elle tout s'écroule. Et puis, il y a un troisième niveau de lecture, celui d'un hommage à un film de Tarkovski *Le miroir*. J'aime bien combiner plusieurs niveaux, mais il y a toujours quelque chose de très réaliste à la base.

Isolation et modernité

La Suisse a historiquement toujours eu quelque chose d'isolationniste, la Suisse ne fait pas partie de l'Europe, elle a toujours des règles particulières, elle est pourtant au cœur de l'Europe, mais en même temps aussi à l'extérieur. Le père dit de son fils sourd : plutôt je le tue que de le mettre en institution. Ou à Isabelle, il lui dit : Si tu apprends à lire et à écrire à ton frère, tu es aussi une maîtresse d'école. En fait, il prend ses enfants en otages, il en fait ses esclaves. Ça aussi, c'est très suisse, c'est pourquoi le film est aussi une réflexion critique sur cette Suisse qui se comporte toujours comme si elle était une île au milieu de nulle part.

Eux, ils sont tellement isolés effectivement dans leur montagne, que lorsqu'il se passe quelque chose de tragique, les vaches sont redescendues dans la vallée par hélicoptère. C'est très réaliste mais en même temps cela permet de se rendre



compte qu'en dehors de cette isolation, le monde moderne existe. Le catalogue par correspondance est aussi un objet de cette civilisation moderne, tout comme les cartons qui arrivent à la maison, avec le rouge à lèvres par exemple... avec des choses comme cela, on sait que le monde extérieur existe. Mais c'est volontairement que la caméra ne descend jamais, eux descendent dans la vallée, mais la caméra jamais.

Le Bouèbe va au marché, et revient avec un nouveau costume, avec une pipe, avec des lunettes de soleil. Ce ne sont que des accessoires qui sont reliés à la civilisation, mais je reste radicalement toujours en haut.

Un symbole typique de cette modernité est le fil électrique... C'est intéressant de voir combien de gens qui ont vu le film m'ont dit : les scènes du marché sont magnifiques, et les scènes à l'église aussi. Ils affirmaient des choses qui n'existaient pas du tout dans le film, des choses qui sont issues de leur imagination, ils sont allés puiser dans leurs souvenirs. Chacun d'entre eux était déjà allé sur un marché, ou à l'église à la Pentecôte... Certains me demandaient même lorsqu'ils voyaient le film pour la deuxième fois : Pourquoi vous avez coupé ces scènes ? Ils avaient si bien intégré leur imagination dans le film qu'ils ne savaient absolument plus ce qui faisait partie du film et ce qu'ils y avaient eux-mêmes projeté. Je trouve que c'est une vraie qualité si un film est capable de déclencher cela.

Le titre du film *Höhenfeuer* a été traduit par *L'Âme sœur* en français. En suisse allemand, il y a trois lectures différentes du titre.

La première date d'une époque où il n'y avait pas encore de téléphone, on allumait des feux

L'orage ne voulait toujours pas éclater, bien que chaque jour, vers midi, le ciel se couvrît entièrement ; alors on vivait la seconde moitié de la journée sous un couvercle gris qui empêchait tout mouvement de l'air.

Ce n'est pas par le vent que ces bruits ont été apportés, traversant le ciel au-dessus de nous. Ils sont venus de bien plus loin qu'on ne peut croire, ayant été d'abord dans les têtes, puis dans les cœurs, puis s'étant échappés au-dehors. Il y a eu le monde qui venait ; et ces morceaux de monde continuellement venaient, comme des migrations d'oiseaux, bougeant un instant au-dessus des toits, et ils passent, mais déjà d'autres les avaient remplacés. Et, en même temps, il y avait les bruits réels ; il y avait les deux espèces de bruit, l'inventée et la pas inventée, mais elles se mélangent. Les téléphones sont avec leurs notes qui chantent dans les fils et la télégraphie sans fil vient avec ses messages chantant autrement et sans fil. Les trains, encore un express, les petits trains de banlieue, un rapide, tous les trains ; et une cloche sonne et de nouveau une cloche sonne. Les bateaux à vapeur sifflaient rauque dans le même temps qu'ils ébranlaient l'eau jusqu'à la rive avec leurs roues, et l'ébranlement de l'eau communiquait son mouvement à la terre sous vos pieds. L'horloge. Une voix. Une toux. Des cris



d'enfants. Puis, de nouveau, des choses qu'on ne savait pas, et c'est de la vie seulement, c'est la grande vie où on est entré, qui vient à vous, circule, vous tourne autour, s'en va plus loin, recommence à venir. Et on entend vivre à l'autre bout de la terre et vivre l'autre bout de la terre, tous ses bouts ; tandis que les paroles qu'elle vous envoie font de l'ombre au-dessus de vous, font ces formes au-dessus de vous, ces apparences, ces corps de brume et de nuages qui se déplacent ; – et on ne sait plus si on voit ou si on entend ; on entend et on voit tout à la fois.

Des odeurs aussi qui passent.

Charles-Ferdinand Ramuz, *L'amour du monde*



L'Âme sœur



dans la montagne pour se prévenir, pour dire que quelque chose venait de se passer, un événement positif ou négatif. Le second sens du mot *Höhenfeuer* est également très suisse. Il est synonyme du jour de la fête nationale, car ce jour-là, on allume de grands feux partout. Et puis, il y a un dernier sens qui a un rapport avec une histoire d'amour. On dit chez nous : « ils sont dans le *Höhenfeuer* ». Cela signifie qu'ils sont dans la phase où ils vivent la passion. Ce mot est donc aussi un synonyme de passion. Mais malheureusement les trois lectures ne fonctionnent qu'en suisse allemand...

L'inspiration venue du trou noir

L'Âme sœur est clairement issu de mon âme poétique. Ce film puise dans deux ou trois choses fondamentales. La première est que j'avais vécu une demi-année en Islande, et un jour, dans un quotidien, est paru un entrefilet qui racontait qu'au fin fond d'un fjord, un père avait eu l'intention de tuer ses deux enfants parce qu'il les avait surpris en train de faire l'amour.

À l'époque où j'étais en Islande, j'avais 45 ans. C'était un moment où je me trouvais dans une sorte de *middle-life crisis*. Et en voyageant je prenais des notes, je réfléchissais sur comment j'avais envie que le reste de ma vie se poursuive. C'était un moment de pause dans ma vie. J'avais avec moi une machine à écrire et une voiture. Et j'essayais de me souvenir de choses en remontant toujours plus loin vers mon enfance. C'était un travail de mémoire. Mais arrivé à la phase de ma vie où j'avais 13-14 ans, il y avait comme un trou noir. Je n'avais absolument aucun souvenir. C'était l'époque difficile de la puberté. C'est là qu'un ami m'a traduit ce fait divers. Et à partir

de ce moment-là, je ne pensais plus qu'à ça. Et je me suis demandé pourquoi.

Finalement, je me suis souvenu d'une histoire fort intéressante qui avait eu lieu à cette époque-là. Je me suis souvenu que j'avais planifié un meurtre. Lorsque j'avais 13-14 ans, j'avais une sœur qui allait sur ses 15 ans. Elle était raide dingue d'un type, c'était son premier grand amour. Et moi, je lui servais de messenger, j'apportais les lettres d'amour au garçon. Les écoles n'étaient pas mixtes, il y avait les écoles de filles et celles des garçons.

J'étais terriblement jaloux que ce type puisse mettre ma sœur ainsi en émoi. Je détruisais les lettres, mais ma jalousie grossissait de plus en plus, alors j'ai échafaudé un plan pour tuer ce type. Et en futur scénariste, j'ai scrupuleusement inscrit tous les détails de ce plan dans un cahier. Malheureusement ma mère a trouvé le cahier. Elle avait l'habitude de corriger mes fautes parce que j'étais dyslexique... Lorsque ma mère a trouvé le cahier, elle pensait que c'était un cahier d'école, mais en l'ouvrant, elle a découvert mon plan machiavélique. Sans m'en parler, elle m'a emmené le lendemain avec le cahier chez le curé. Il a fallu tout avouer. C'était un meurtre par jalousie, et j'étais amoureux de ma sœur. Cette histoire m'est revenue lorsque j'ai entendu le fait divers. Je me suis dit que c'était comme une histoire d'amour qui n'avait jamais pu aboutir – même si elle était platonique. C'est à partir de là, de cette histoire d'inceste islandaise, que j'ai commencé à écrire et cela a donné plus tard *L'Âme sœur*.

Mais en écrivant, le scénario s'est développé comme une histoire autonome où mes souvenirs d'enfances ne jouaient plus aucun rôle. J'ai grandi

dans un milieu hôtelier, ce qui n'a absolument rien à voir avec le contexte du film. Le scénario s'est entièrement détaché de ma propre biographie, de mes propres souvenirs pour devenir une histoire en soi. Le film est plus inspiré de *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards*. Ce qui est intéressant, c'est que j'ai raconté cette histoire à ma sœur lorsque je m'en suis souvenu. Elle s'appelle Isabelle, et j'ai repris son petit nom dans le film, Belli. Lorsque je lui ai raconté qu'à l'époque, je voulais tuer son petit ami, ça l'a complètement choquée... et malgré le fait qu'on était trente ans plus tard.

Lorsque j'étais enfant, je détestais l'école parce que j'étais dyslexique. Je faisais toujours plein de fautes, mais c'est moi qui écrivais les plus longues histoires. C'était une souffrance, j'étais gaucher et on m'avait attaché la main dans le dos pour que j'écrive avec la main droite. Nous étions quarante par classe, et il n'y avait que des garçons, c'était une région très catholique et autour de nous, il n'y avait que des prêtres, des nonnes, etc., enfin ce que je veux dire par là, c'est que pendant toute ma scolarité, je n'ai croisé aucune fille.

J'ai toujours eu droit aux moqueries de ma classe parce que je battais tous les records côté fautes. Un jour, je devais avoir une douzaine d'années à peu près, il a fallu écrire une dissertation et j'ai tout dessiné, comme si cela avait été un story-board ou une bande dessinée. J'essayais d'éviter d'écrire à chaque fois que je pouvais le

faire. Au lieu d'écrire cette dissertation, je l'ai donc dessinée. C'était une révolte contre cette humiliation permanente que je subissais.

En y réfléchissant, c'était en fait mon premier film. Je ne savais pas comment le maître allait réagir. L'heure suivante, il m'a fait venir au tableau, j'avais peur qu'il me mette une claque, mais il m'a dit qu'il fallait que je raconte mon histoire aux autres élèves. Je me suis mis à parler, j'étais tellement dedans qu'au bout d'une demi-heure, le maître a dû me sortir de ma transe tellement j'étais enthousiaste. La classe s'est mise à applaudir, c'était la première fois de ma carrière d'écolier! Le maître a accroché le cahier et chacun pouvait aller le feuilleter. À partir de ce moment-là, j'ai eu un statut que les autres n'avaient pas et ça, je l'ai beaucoup apprécié. De cette époque sont vraisemblablement issus des éléments de ce jeune garçon qui n'entend rien. Ma solitude à l'école, dans mon environnement...

Une personne aussi qui a été très importante dans ma vie est ma grand-mère, et ce personnage joue aussi un rôle très important dans le film. J'étais le plus jeune de six enfants, ma mère était couturière et mes parents tenaient aussi un hôtel. Ils n'avaient pas vraiment le temps de s'occuper de nous, et j'ai grandi en me sentant un peu négligé. La seule personne avec qui je parlais beaucoup était ma grand-mère. Elle me racontait des histoires, me récitait des poèmes, me chantait du Schubert, et me détaillait



toute l'histoire familiale. On retrouve toutes ces caractéristiques dans le personnage de la grand-mère du film.

Tout cela, c'est l'humus d'où le film est né. Une autre chose cruciale est la distribution, le choix des acteurs. Une pièce de théâtre peut être jouée des centaines de fois, mais un film ne se joue qu'une seule fois. Un scénario génial avec de mauvais acteurs fera un mauvais film. L'âme d'un film passe à travers de l'identification, à travers les acteurs.

Les acteurs

Je savais que le film ne serait crédible que si le rôle du jeune garçon sourd était bien interprété. J'ai fait des essais avec plus de trois cents jeunes garçons avant d'en trouver un... J'étais complètement désespéré parce que je n'avais toujours pas encore trouvé le bon. J'avais trois jeunes garçons en vue, mais lorsque j'ai donné le scénario à lire aux parents, ils se sont tous écriés: Mon Dieu! Il est hors de question que mon enfant participe à cela!

À cet âge-là, vers 15 ans, ils vont au lycée, et comme il fallait tourner pendant les quatre saisons de l'année, il était très difficile de trouver quelqu'un. Jusque-là, j'avais toujours cherché dans les lycées, puis je suis allé dans un centre d'apprentissage où les jeunes peuvent se familiariser avec différents métiers. Je suis entré dans l'atelier, et ça a été comme un éclair, j'ai vu le Bouèbe et je me suis dit: C'est lui que je cherche depuis si longtemps. Au même moment, ce garçon me dit: Bonjour Monsieur Murer, comment ça va?

C'était le petit garçon qui avait joué dans une *Medea* au théâtre, il avait alors 5 ans, et là il en avait 10 ans de plus. Je ne l'avais pas reconnu. Lorsqu'il était enfant, il avait tenu de nombreux rôles au théâtre, en fait, c'était un vrai professionnel. Un coup du destin! Cet enfant était absolument génial.

Pour trouver Belli, j'ai auditionné dans toutes les écoles d'art dramatique de Suisse, d'Allemagne, d'Autriche, je suis même allé jusqu'à Stockholm. Mais jamais je n'ai eu le coup de foudre. Et un jour, j'étais à Zurich dans une librairie, et au moment de payer, en face de moi, il y avait une jeune libraire. Je lui dis: C'est dommage que vous soyez libraire et non pas comédienne, car j'aurais un rôle pour vous. Elle m'a répondu qu'elle avait passé le concours pour entrer au conservatoire, et que lorsqu'elle aurait terminé son apprentissage de libraire, elle entrerait au conservatoire. Je lui

ai fait passer une audition. Je l'ai trouvée comme si nous étions prédestinés à nous rencontrer, et ce fut la même chose, le même processus avec le père, la mère, tous...

J'ai longtemps cherché le père. Au départ, je voulais travailler avec un acteur de Bergman, mais il n'était pas disponible pour les quatre saisons. J'ai vu alors Rolf Illig jouer un petit rôle dans un film allemand, et j'ai tout de suite su que c'était lui le père.

Dans mon film, il campe le personnage de "l'irascible", c'est une maladie héréditaire... Le dernier jour du tournage, on a fait une fête, sa femme lui a dit: Il faut que tu le dises à Fredi maintenant. Non, a répondu Rolf, dis-lui toi. Il



**Ce n'est pas notre faute
si nous sommes des montagnards**

se trouvait que l'acteur que j'avais choisi souffrait de cette maladie, il perdait le contrôle de ses actes, et avait déjà détruit son appartement trois ou quatre fois. Et lorsqu'il a lu le scénario, il s'est dit: Par tous les cieux! Comment sait-il cela?

Sa maladie était la raison pour laquelle il ne faisait plus de films, il faisait beaucoup de radio, mais à la lecture de mon scénario, il s'est dit: Il faut que je le fasse, c'est une aide pour ma vie. Mais pendant tout le tournage il a eu sans cesse peur d'avoir une attaque!

Le travail avec les acteurs et les lieux

Une précision concernant ma manière de travailler avec les acteurs. Normalement, on voit les acteurs le premier jour du tournage, ou peut-être un jour avant. Mais là, j'avais invité en Suisse tous ceux qui composait la famille – les six personnes – deux mois avant le début du



L'Âme sœur

tournage. Nous avons passé un week-end dans la maison, nous avons arpenté les environs de long en large, on a joué quelques scènes, et ces gens qui devaient jouer cette famille de paysans ont appris à se connaître de manière très intime. Le caméraman était avec nous, ainsi que le producteur, et la costumière avait apporté des habits. Ces gens qui d'habitude habitaient en ville devaient se transformer en paysans pour pouvoir s'imaginer ce que pouvait être une vie paysanne.

L'autre acteur de cette famille est en fait la maison, elle est vieille de trois cents ans, elle devait être comme une deuxième peau. Au cours du week-end, j'ai fait bander les yeux à tout le monde, et avec l'aide d'un assistant, je les ai fait aller et venir dans la maison durant quatre heures. Il fallait que leurs sens enregistrent chaque

recoin de la maison, et après cette expérience, ils connaissaient la maison par cœur.

Prenons le père, par exemple, les pièces ne faisaient que deux mètres de haut, et lui mesurait 1 m 90. Je lui ai dit : Tes sens doivent le savoir, même si tu étais aveugle, tu ne devrais jamais te cogner.

Ce sont leurs corps qui sont censés avoir grandi dans ces pièces, ils doivent donc tout connaître, sans que la tête ait besoin de réfléchir. Mais pendant ces quelques heures, il y a eu de vrais psychodrames, avec des crises de larmes. La mère a grandi à Berlin ; pendant la guerre et les bombardements, elle et sa famille étaient enfermés dans le noir. Le fait d'avoir les yeux bandés a fait remonter en elle des tas de souvenirs, elle a éclaté en sanglots, c'était vraiment dramatique. Tout ça a été très intense.

Je fais des choses un peu bizarres avec les comédiens... Par exemple, j'ai envoyé les deux enfants travailler chez des montagnards. Ils devaient se lever tous les jours à 5 heures, traire les vaches, aider à l'étable, et je leur avais aussi demandé de tenir un journal parce que ce n'est pas moi qui pouvais leur apprendre comment se comporter avec les bêtes. Ils ont donc passé quinze jours à s'initier au travail des paysans de montagne.

Pour que le Bouèbe puisse jouer un jeune garçon sourd le plus réalistement possible, j'ai demandé à un spécialiste de me donner des gouttes qui lui bouchent les oreilles, et je lui ai glissé un petit microphone à l'intérieur du conduit auditif. J'avais un émetteur avec lequel je pouvais lui envoyer un son de manière à ce qu'il puisse vraiment ne plus rien entendre d'autre. Il était isolé, sonorement complètement isolé. Par l'intermédiaire de cet émetteur, je pouvais aussi communiquer avec lui. Ça a complètement modifié son regard ainsi que sa gestuelle corporelle.

Tout au début, dans le générique, il y a un jeu entre Belli et le Bouèbe. Ils ouvrent des pièges. Belli fait le signe 1 et le Bouèbe fait le signe 2. Ils ouvrent le piège et il y a deux taupes à l'intérieur. C'est en fait une ouverture de la fin du film : elle annonce la mort des parents. Dès la première scène est annoncé inconsciemment ce qui va se jouer. C'est un exemple pour expliquer comment je travaille la construction de mes films.

À l'âge de la puberté, il y a une phase narcissique très intense où l'on s'admire dans le miroir et où en même temps cela reste tabou. C'est pourquoi Belli a un voile devant son miroir. Cet état narcissique est aussi très flagrant dans une scène où le Bouèbe et Belli s'amuse avec un miroir. C'est la deuxième fois où le Bouèbe disparaît, et où il se cache dans une petite maison à foin derrière un miroir. Ils s'enlacent mais en fait Belli s'enlace elle-même. Le Bouèbe se cache derrière le miroir et visuellement c'est comme si Belli se prenait dans les bras. C'est une variation sur le thème du narcissisme.

Quand je prépare le tournage, je dessine toujours... je copie mes dessins et je les donne aux caméramans, au décorateur... je travaille toujours de manière visuelle. Pour trouver la maison, par exemple, j'ai dû en photographier une centaine. Il y a énormément de travail de préparation. Avec le caméraman, j'ai passé une semaine entière dans cette maison pour déterminer les cadrages. Ma manière de travailler exige beaucoup de temps et d'énergie.

Dans cette maison, il n'y avait pas d'électricité. Nous avions un générateur plutôt faible, nous tournions avec des lampes à gaz, et le maximum de focale... et en fait, surtout en lumière naturelle.

Pour les extérieurs, nous avons utilisé toutes les situations climatiques : la pluie, le vent, la tempête, la neige... La météo détermine – dans





L'Âme sœur

les faits – la vie des paysans, c'est la raison pour laquelle on y voit toutes les météo, on ne peut pas les prévoir... C'est pour cela aussi que j'avais posé comme condition que tous les acteurs soient à disposition en permanence durant toute la durée du tournage. Je choisisais ce qu'on tournait en fonction de la météo, comme pour les paysans, c'est la météo qui décidait de mon plan de tournage.

Tout le monde avait l'habitude de vivre en ville où on marche sur le plat. Le troisième jour de tournage, ils avaient tous des crampes, et pouvaient à peine se déplacer. Il fallait toujours monter et descendre, se tenir de travers... c'est pourquoi – avec le cameraman – nous avions préparé toutes les scènes précisément pour qu'on sache exactement où, quoi, comment tourner et que l'on ne soit pas obligé d'attendre toute l'équipe.

Si le film a été faisable en si peu de temps, c'est parce que j'y ai minutieusement travaillé pendant plusieurs mois auparavant.

Des spectateurs créatifs

Un jour, lors d'une rencontre avec des spectateurs, une femme m'a dit: Vous êtes un homme tellement agréable, comment se fait-il que vous soyez si cruel avec le chien? Je lui ai demandé de quoi elle parlait? Et elle me dit: Mais ne faites donc pas l'innocent! Ce pauvre chien est à terre,

il souffre mille morts... Elle décrivait des scènes dramatiques, mais tout cela se passait dans sa tête car dans le film, on ne voit rien de tout cela. On voit le chien qui aboie devant le fil électrique... Je nomme cela des spectateurs créatifs.

Lors de l'avant-première dans le canton d'Uri, ma mère était présente. J'ai réalisé que c'était la première fois de sa vie qu'elle allait au cinéma. À la fin de la projection, quelqu'un a demandé combien le film avait coûté. J'ai répondu 1,2 million de francs suisses. Ma mère s'est alors levée dans un cri en disant: Doux Jésus, Fredi, avec cet argent tu aurais pu me faire construire une villa! J'ai fait plus de vingt films dans ma vie et je n'ai toujours pas de villa...

Des "patries" acoustiques

Même si on a souvent parlé de tragédie pour *L'Âme sœur*, le film n'est pas construit sur le rythme de la tragédie grecque, c'est-à-dire en trois actes. Mon inspiration, c'était le *Boléro* de Ravel. L'important, dans le *Boléro* de Ravel, est le rythme. La mélodie est toujours la même, mais il y a de plus en plus d'instruments, et les intervalles sont de plus en plus courts. Du coup, cela crée une dynamique incroyable. Et c'est ce rythme que j'ai essayé de transposer sur cent minutes.

La bande-son est d'une grande importance, je passe au moins autant de temps sur la bande-son

que sur le montage. Par exemple, à propos de la surdité du Bouèbe, j'ai dit au compositeur que je souhaitais une musique très émotionnelle à chaque fois que le Bouèbe était dans son monde, à chaque fois qu'il était seul, isolé dans ce monde sans sons. Il s'est décidé pour une harpe éolienne, c'est un instrument à cordes qui produit un son lorsque le vent souffle, un son assez haut en tonalité. Nous avons aussi utilisé cet instrument pour son côté archaïque.

La maison a trois chambres à coucher, une salle à manger, et une cuisine. Chaque pièce produit son son propre, elle est définie acoustiquement. Par exemple, dans la salle à manger, il y a une horloge murale, dans la chambre des parents, il y a un réveil. Dehors, il y a une fontaine, des poules qui caquettent, les vaches. Lors du montage sonore, j'avais préparé tous les sons à part, et en fonction de où on se trouve dans le film, à côté de la fontaine, devant la maison, derrière... à chaque fois, il y a une autre bande-son.

Il y a comme des "patries" acoustiques. Lorsque le Bouèbe revient de son escapade amoureuse, à chaque plan un nouveau son entre dans l'image. Au début, tout est silencieux, et plus il s'approche, plus il y a du son. La bande-son complète correspond à la maison.

Si on compare ceci à un orchestre, on pourrait dire: Au début vient la flûte, puis le violon, puis la clarinette... et à la fin c'est l'orchestre au grand complet qui joue ensemble. C'est une méthode pour faire comprendre inconsciemment au spectateur que le Bouèbe est à nouveau arrivé à la maison.

Autre exemple: Lorsque le Bouèbe détruit le transistor de Belli. Le soir, il essaie de se faire pardonner, il se penche contre elle, et met sa main sur sa gorge. Elle commence à chanter une mélodie. La même mélodie sera jouée plus tard avec des instruments à vent lorsque les parents sont allongés morts dans leur lit. C'est la même idée qui revient, c'est comme un pont inconscient, et en fait c'est à ce moment-là que débute le drame.

Retour en arrière

J'ai réalisé mon premier film de fiction lorsque j'avais 22 ans. Il s'appelle *Marcel* et c'est un film muet. Beaucoup m'ont dit que cela leur rappelait les films de Flaherty. En 1965, j'ai fait mon plus long film, il durait quatre heures. À cette époque, il existait en Suisse deux types de réalisateurs. Il y avait surtout ceux qui racontaient des histoires qui ne m'intéressaient

pas, des histoires de petits-bourgeois. C'était des films très bien faits, mais qui étaient "amers". Leur sensibilité ne me correspondait pas. Il existait à Knokke-le-Zoute (en Belgique) un festival de films expérimentaux organisé par le directeur de la cinémathèque belge, Jacques Ledoux. Cela avait toujours lieu entre Noël et nouvel an, et je m'y rendais chaque année, comme à un pèlerinage. C'est là que j'ai découvert le jeune cinéma américain, que j'ai vu les premiers films de Polanski. Tous ceux qui ne voulaient pas imiter Hollywood, mais inventer quelque chose – ou partager leur propre vision du monde – se retrouvaient là.

À Zurich, il y avait un gars qui était une sorte de surdoué de la littérature qui, à 16 ans, avait déjà publié des recueils de poèmes. Il se nommait Urban Gwerder. Lorsqu'il avait 17 ans, sa copine est tombée enceinte, et il a alors été exclu de son école. Il devait nourrir sa famille et gagner de l'argent. À l'époque, tout le monde portait les cheveux courts comme des soldats, et je crois que Urban était le seul en Suisse à les avoir longs. Il organisait des soirées littéraires, auxquelles il avait donné le nom de "Poëtenz". Il déclamaient ses textes, tantôt les disait, tantôt les chantaient. Avec lui, il y avait un type qui jouait de la batterie, et un autre au piano. Ça ressemblait à ce que l'on appelle aujourd'hui du slam.

Urban m'a demandé si je ne pouvais pas produire quelque chose pour ces soirées? J'ai dit: Oui, bien sûr, je pourrais faire un film sur toi... Quelques semaines plus tard, j'ai vu dans une librairie une affiche où il y avait écrit: *Soirée Poëtenz – Urban Gwerder – peintures de Gieger – et film de Fredi M. Murer*. Je n'avais pas encore tourné une seule image... Alors on a fait un *brainstorming*, j'ai pris quelques notes, et j'ai tourné *Chicorée* en deux week-ends. L'idée était de faire un film sur lui et sa famille, son quotidien de père de famille était tourné en noir et blanc et son monde imaginaire était tourné en couleurs. J'ai fait ça avec une caméra Bayer 16 mm.

La projection avait lieu un samedi à 20 heures. J'ai terminé le montage à 18 heures, je n'ai pas eu le temps de voir le film. Je l'ai rembobiné, et je me suis rendu à Sankt Gallen. La projection du film était aussi une première pour moi!

Derrière l'écran, il y avait le pianiste et le batteur qui improvisaient. À un moment donné, j'ai enregistré leurs improvisations. Et ce qu'on entend dans le film est en fait une partie de cette improvisation qui a eu lieu ce soir-là. On faisait ça entre amis, il y avait une sorte



Chicorée

d'ambiance anarchiste, on filmait avec nos tripes. Aujourd'hui, ce film est un document de cette époque.

Après *Chicorée*, j'ai continué à faire des films expérimentaux mais pour moi c'était de la recherche fondamentale. J'ai réalisé un film de 90 minutes en ayant les yeux bandés. À l'école on apprend le monde, on apprend qu'on vit dans un groupe... Faire un film, c'est donner à voir un extrait de ce monde, grâce à la magie du montage, on organise les images en fonction de principes esthétiques. Moi, j'avais envie de neutraliser ces principes et de filmer avec des yeux bandés pour voir quel type d'images apparaît lorsqu'il n'y a plus de contrôle.

En faisant ce film, j'ai été sensibilisé à tout ce qui pouvait se passer au niveau du son – ce qui en général est pris en compte de manière inconsciente par le spectateur. Depuis, j'investis autant de temps et d'énergie dans la bande-son que dans la mise en scène. Après ma phase expérimentale est arrivé 68, je ne pouvais plus me contenter de questions esthétiques mais il fallait aussi que je me préoccupe de questions politiques. Comme dit, je n'ai pas fait d'école de cinéma, j'ai expérimenté moi-même pour explorer toutes les facettes du métier. Par exemple, j'ai copié dix fois un film de cinq minutes, sur lequel j'ai monté dix bandes-son différentes, avec des musiques et des bruits différents... Tout ça pour essayer de découvrir par quelle chimie étaient reliés l'image et le son, quels étaient les secrets qui y étaient cachés.

Petit à petit, les films sont devenus plus longs, plus chers et à un moment donné, il y a eu *L'Âme sœur*. De film en film, il y a eu une lente évolution de l'expérimental au film classique.



Énigme

Mon passe-temps secret est le dessin, pas celui de story-board, mais du dessin sous toutes ses formes. J'ai des cahiers chez moi, des centaines de pages où je dessine, dessine, dessine... J'ai sans aucun doute une trentaine d'épais cahiers avec des illustrations, des portraits, etc. Jusqu'à aujourd'hui personne ne les connaît, à part ma femme. Si un jour, je ne peux plus faire de films, je pourrai toujours encore en dessiner... comme au temps de l'école... Il y a des cahiers dans lesquels je dessine avec la main gauche, et d'autres dans lesquels je dessine avec la main droite... et le style est complètement différent, c'est un véritable phénomène. Il y a mes cahiers de droitier, et mes cahiers de gaucher et pourtant je suis la même personne.

Je reste une énigme pour moi-même...

D'après les propos recueillis
lors de la séance de l'invité.
Transcription de l'enregistrement
et traduction : Véronique Barondeau



Fredi Melchior Murer

est né en 1940 à Beckenried, au bord du lac des Quatre-Cantons. À 17 ans, il part pour Zurich où il entre en 1959 à l'École d'arts appliqués pour y étudier le dessin scientifique.

En 1964, Murer est responsable de la conception et de la réalisation du grand projet de diaporama du pavillon Éduquer et créer de l'exposition nationale suisse EXpo 64 à Lausanne. À partir de 1967, il travaille en tant que réalisateur indépendant.

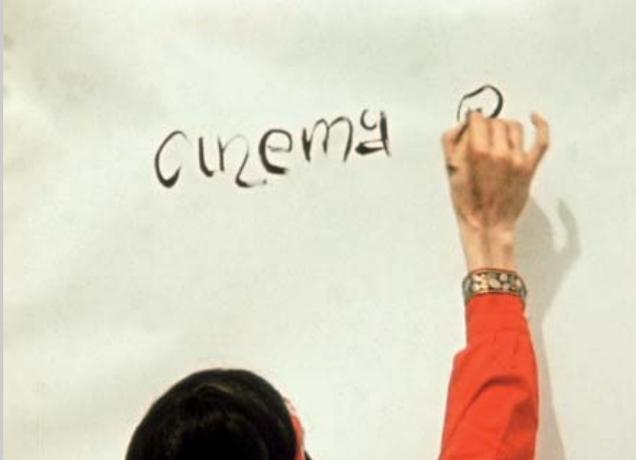
En 1970, il part à Londres, où il enseigne à la Gilford Arts School London en tant qu'enseignant-hôte.

De retour en Suisse en 1974, il fonde avec Alexander J. Seiler, Georg Radanowicz, Kurt Gloor, Claude Champion, Yves Yersin, Hans-Ulrich Schlumpf et Ywan Schumacher la société de production Nemo Film gmbh. En 1975-1976, Fredi M. Murer part en voyage d'études aux États-Unis. De 1992 à 1996, il est président de l'Association suisse des réalisatrices et réalisateurs de films.

Réalisateur novateur et indépendant,

Fredi M. Murer a considérablement contribué au renouveau du cinéma suisse.

En 1995, il se voit décerner le Prix artistique de la Ville de Zurich, en 1997, il est lauréat du Prix culturel de la Suisse centrale et en 2005, la fondation zurichoise d'éthique et de culture occidentales honore l'ensemble de son œuvre. C'est la première fois que ce prix est décerné à un réalisateur, dont l'œuvre « est considérée dans sa pertinence comme exemplaire pour le film suisse ».



Chicorée

FILMOGRAPHIE

Fictions

- *Pacifique ou les Bienheureux*, 1965, 16 mm, NB, 60'
- *Zone grise*, 1979, 16 mm, NB, 99'
- *L'âme sœur*, 1985, 35 mm, couleur, 117'
Léopard d'or du Festival international du film de Locarno 1985
- *Pleine lune*, 1998, 35 mm, couleur, 156'
- *Downtown Switzerland*, 2004
- *Vitus*, 2006
Prix du public à Rome, Los Angeles, Chicago 2006
Prix du Cinéma suisse, Meilleur film de fiction 2007
Prix du public à Soleure 2007
Berlinale, Ours de bronze 2007

Documentaires

- *Sad-is-fiction*, 1969, 16 mm, couleur, 43'
- *Vision of a Blin Man*, 1969, 16 mm, couleur, 45'
- *Passages*, 1972, 16 mm, couleur, 50'
- *Christopher & Alexander*, 1973, 16 mm, couleur, 46'
- *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards*, 1974, 16 mm, couleur, 108'
- *La montagne verte*, 1990, 16 mm, couleur, 128'

Courts métrages

- *Marcel*, 1962, 8 mm, NB, 18'
- *Balance*, 1965, 16 mm, NB, 12'
- *Sylvan*, 1965, 16 mm, NB, 12'
- *Chicorée*, 1966, 16 mm, NB et couleur, 27'
- *Bernard Luginbühl*, 1966, 16 mm, NB, 25'
- *2069 - Swissmade*, 1969, 35 mm, couleur, 34'
- *High and Heimkiller*, 1967, 16 mm, couleur, 10'
- *Voir avec d'autres yeux*, 1987, 16 mm, couleur, 38'

Films en dvd

- *L'âme sœur* (Les Films du paradoxe)
- *Vitus* (Océan films)



Le cahier de l'invité est publié par la Safire
en collaboration avec Vidéo Les Beaux Jours et Filmer en Alsace
et soutenu par la Scam. Il est mis en pages par L'intranquille
et imprimé à 2400 exemplaires par Ott imprimeurs à Wasselonne
Il accompagne *La Lettre* de printemps-été 2010 de Filmer dans le Grand-Est.

Safire c/o Maison de l'image, 31 rue Kageneck 67000 Strasbourg
Chargée de rédaction : Marie Frering, la-lettre@laposte.net

Scam*

*Société civile
des auteurs multimedia

Avec l'aide de la Copie Privée