

Cinémémoire.ch

Une histoire orale du cinéma suisse

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

Entretien avec Peter Ammann

Aarau, le 1^{er} décembre 2011

Questions : Laurence Gogniat

- 1. Enfance et étude du violoncelle**
- 2. Rencontre avec Jung et étude de la psychanalyse**
- 3. Rome et la rencontre avec Fellini**
- 4. Braccia si, uomini no**
- 5. *Les Neinsager* : l'âge d'or de la TSR**
- 6. Collaboration étroite avec la TSR et liens avec les autres cinéastes suisses**
- 7. *Le train rouge* : démêlés avec la Section cinéma à Berne**
- 8. Climat social, et travail en Commission à Berne**
- 9. *L'affaire suisse*, un film « à part »**
- 10. Les films des séries *A vous* et *Case ouverte***
- 11. Les projets filmiques réalisés durant les années 1980 et 1990**
- 12. La question de la conservation des films**
- 13. Bilan**

1. Enfance et étude du violoncelle

L. G. *Nous sommes le 1^{er} décembre 2011 à Aarau, chez vous Peter Ammann. Vous êtes né à Zurich, en 1931.*

C'est vrai, oui.

L. G. *Mais vous avez grandi ici à Aarau, c'est juste ?*

Oui, d'abord à Lenzburg, ensuite à Aarau.

L. G. *Vous avez fait vos écoles...*

Toutes mes écoles à Aarau, oui

L. G. *Dites-nous peut-être pour commencer dans quel milieu vous avez grandi ?*

Ecoutez, mon père était enseignant. Il était professeur de latin, grec, allemand, histoire à la Bezirksschule, ici, à Aarau. Mon grand-père était peut-être le personnage le plus important dans la famille parce que c'était un fameux pédiatre qui était une espèce de pionnier en pédiatrie. Lui, il habitait Zurich donc on allait souvent à Zurich. On passait des vacances, comme ça, dans la maison de mes grands-parents.

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

J'ai deux sœurs, oui.

L. G. *Est-ce que vous avez grandi dans un milieu culturel... est-ce que ça avait une certaine importance à la maison ?*

Oui, mon père avait beaucoup d'intérêt, n'est-ce pas, il était un excellent violoniste. Je pense qu'il aurait pu devenir professionnel mais à l'époque, c'était très difficile – comme c'est toujours difficile aujourd'hui. Et il avait des intérêts pour l'archéologie, pour l'histoire, il était excellent photographe, tout ça. La seule chose qu'il ne partageait pas tellement avec ce que je suis devenu : il n'était pas tellement psychologue... [on rit]

L. G. *D'accord. Vous avez grandi dans un milieu bilingue ?*

Non, non.

L. G. *Milieu alémanique ?*

Absolument, oui.

L. G. *Quels ont été vos premiers contacts avec le cinéma ? Est-ce que vous avez des souvenirs, dans votre enfance ? Vous alliez au cinéma ?*

Bon, mon père a fait des films 8 mm qui existent toujours. Mais ensuite, évidemment, vous savez, c'était différent. De temps en temps, on pouvait aller au cinéma, à l'école. Mais

évidemment, dès les années 1950, là, j'ai des souvenirs extraordinaires quand même. J'ai revu récemment un film de Jean Renoir que j'aime beaucoup, qui s'appelle *Le fleuve*. J'avais craint que ça soit une déception, mais pas du tout, c'est un film absolument magnifique.

L. G. *Et que vous aviez vu à l'époque ?*

A l'époque, plusieurs fois. Ou Charlie Chaplin, *Limelight*, tout ça.

L. G. *Vous vous souvenez si c'était quelque chose qui vous fascinait déjà ?*

Ça m'a fasciné mais disons, c'est un peu plus tard que le cinéma a commencé à me fasciner, et c'était surtout les films de Fellini que j'ai beaucoup aimés : *Huit et demi*, *Juliette des esprits*, voilà. Oui, c'est devenu ensuite important pour moi.

L. G. *Donc vous êtes allés jusqu'à la maturité...*

Maturité, oui.

L. G. *Et ensuite quels choix vous avez faits ?*

Ensuite j'ai commencé, c'est à dire que j'ai continué mes études de violoncelle. J'ai fait quatre ans à Zurich pour mon diplôme d'enseignement...

L. G. *Donc au Conservatoire ?*

Non, j'ai fait mes études chez un violoncelliste qui était à l'époque très connu, Paul Grümmer, qui était d'ailleurs aussi, il paraît, l'enseignant de Harnoncourt, quand il était encore à Vienne. Ensuite, pendant la guerre il est venu en Suisse, et j'ai fait mes études avec lui. Et en théorie, j'étais chez le compositeur suisse, assez connu quand même, Willy Burkhard. Ensuite je suis allé à Paris, j'ai fait trois ans avec André Navarra, mais pendant ce temps-là, j'ai commencé à avoir des doutes, si c'était vraiment ça mon chemin.

L. G. *Mais enfin, vous avez fait un diplôme d'enseignement du violoncelle ?*

Oui, j'ai aussi enseigné beaucoup, plus tard.

L. G. *D'accord.*

2. Rencontre avec Jung et étude de la psychanalyse

L. G. *Et donc suite à ces doutes, qu'est-ce qui s'est passé pour vous ?*

J'avais vraiment un penchant pour la psychologie de Jung, et j'ai commencé aussi une analyse avec une élève de Jung, Jolande Jacobi, et un jour elle m'a dit : « Mais vous devriez aller voir Jung ! » Et je lui ai rendu une visite, c'était très impressionnant pour moi.

L. G. *A Zurich ?*

A Zurich, oui. C'était en 1956.

L. G. *Ce serait intéressant que vous nous racontiez cette visite, si vous avez des souvenirs ?*

Ah oui, j'ai des souvenirs très précis, oui. Parce qu'il a tout de suite fait... Evidemment il m'a demandé ce que je faisais, pourquoi j'étais venu le voir, et quand j'ai dit que j'étais violoncelliste, la musique, etc., il a dit : « Eh ben oui, la musique, ça, quand même... » En allemand on dit *hören*, entendre, écouter. Et puis *Gehorsam*, l'obéissance : « il y a un lien entre *hören* und *Gehorsam*. » Evidemment il voulait dire qu'il faut quand même obéir à ses voix intérieures. Et voilà ce que j'ai fait plus tard. Donc c'est pour ça que j'ai commencé... j'ai quitté le violoncelle comme profession et j'ai commencé à faire mes études à l'Institut Jung.

L. G. *A Zurich.*

A Zurich, et en même temps aussi à l'Université où j'ai choisi le sujet de musicologie.

L. G. *C'était en faculté de Lettres, j'imagine ?*

Oui, parce que l'Institut Jung demande des études. A l'époque c'était un doctorat que j'ai dû faire.

L. G. *D'accord, vous êtes sorti avec un doctorat en Lettres ?*

Oui, doctorat en Lettres, et en même temps, ensuite j'ai terminé aussi mes études à l'Institut Jung.

L. G. *Alors vous êtes devenu psychanalyste, en sortant...*

...jungien, oui. Mais là justement, j'avais donc 35 ans, je me suis dit : « Je ne me vois pas maintenant, tout de suite, être dans un fauteuil en écoutant [Peter Ammann rit] les difficultés d'autres hommes et femmes. » J'avais cette fascination pour le cinéma et je me suis dit que peut-être j'aimerais encore faire quelque chose dans la direction artistique. Mais comment faire ? Comment faire ? Il n'y avait pas d'école. Je n'avais aucun lien avec des cinéastes. Aucun lien avec la télévision. Je savais seulement que j'avais des amis à Rome, et je savais surtout que Fellini, dont j'ai beaucoup aimé les films, était un grand admirateur de Jung. Et je suis parti à Rome dans ce vague espoir de le rencontrer et qu'il m'ouvre une porte.

L. G. *Donc vous êtes allé vivre à Rome ?*

Oui, j'ai vécu à Rome pendant quatre ans.

L. G. *Ça, c'était à partir de...*

Je suis parti début 1966, et puis je suis revenu en 1970.

3. Rome et la rencontre avec Fellini

L. G. *Alors à partir de 1966, vous vous êtes installé comme psychanalyste à Rome ?*

Oui, au début j'ai commencé à faire de la psychanalyse à Rome.

L. G. *En italien ?*

Oui, un peu, oui. J'ai pensé qu'il y aurait des Américains, tout ça, mais c'était pas du tout (le cas). Non, non, j'avais une bonne base en italien et puis évidemment j'ai appris, n'est-ce pas. Et après quelques mois, j'ai su que Fellini était en train de préparer un film et j'ai essayé de l'approcher, ce qui n'était pas très facile au début. Mais le jour où j'ai téléphoné et que je me suis annoncé comme jungien, analyste jungien, déjà l'assistant a changé de voix et j'ai senti que la porte allait s'ouvrir. Et le lendemain j'avais déjà un rendez-vous avec Fellini. C'était curieux, n'est-ce pas, il y avait toutes ces jeunes filles, là, qui voulaient le voir pour son prochain film, tout ça, et puis il les a appelées, l'une après l'autre, il ne m'a pas regardé du tout. Seulement à la fin, il est venu, et : « Qu'est-ce que vous voulez ? » « Ecoutez, je cherche un pont vers le cinéma ! » Lui, il était intéressé par Jung et il a dit : « Mais est-ce qu'il y a un monument de Jung à Zurich ? » J'ai dit : « Non il n'y a pas de monument. » « Comment est-ce possible ? » Il avait une telle admiration pour Jung, et c'est vrai, nul n'est prophète dans son pays, n'est-ce pas ? Alors comme ça, il m'a donné rendez-vous, et oui, voilà.

L. G. *A Rome, il y avait aussi une école de cinéma assez fameuse ?*

Oui, mais moi j'avais 35 ans, et il a dit : « Non, non, il ne faut pas que tu fasses une école. Tu viens, et tout ça... »

L. G. *Alors il vous a proposé de venir assister...*

Oui, oui. L'histoire est évidemment un peu compliquée parce qu'il était... C'est à dire, n'est-ce pas, il m'a invité un jour, à ma grande surprise, dans sa villa à Fregene, et puis il me dit : « Tu sais, j'étais quand même très surpris qu'arrive un Jungien, et puis (en plus) violoncelliste, ex-violoncelliste, tout ça, parce que je suis en train de faire un film dont le personnage principal est un violoncelliste, l'histoire d'un violoncelliste. » Il m'a donné le scénario à lire, tout ça. Mais c'est un film avec lequel il était en crise. En fait il ne l'a jamais fait¹. C'était des mois et des mois de difficultés tout ça, et...

L. G. *Est-ce qu'il avait commencé de le tourner, ou c'était simplement un projet ?*

Non, non, non. Il n'a pas commencé à le tourner. Il a cherché le comédien principal. D'abord c'était évidemment Mastroianni, on a fait une répétition avec le violoncelle, tout ça. Mais ça n'allait pas. Lui-même était avec son projet en crise. Et deux semaines avant le début du tournage, il y avait déjà des constructions énormes à Cinecittà, après avoir eu des rêves très négatifs – il écoutait ses rêves – il a écrit une petite lettre à Dino de Laurentiis : « Je ne peux pas faire ce film. » C'était évidemment un scandale, et puis beaucoup de difficultés, tout ça. Mais ça m'a permis de le voir assez souvent, comme ça, n'est-ce pas, comment ça se passe à Rome. Moi j'avais une vieille Mercedes qu'il aimait beaucoup, alors je l'ai amené là et là, et entre temps on a parlé de Jung, etc. Il a même vu un documentaire, le fameux documentaire qui a été fait avec Jung. Tout ça, c'était important. Mais lui, il était pratiquement au chômage.

¹ Il s'agit du *Voyage de G. Mastorna*. Voir Sam Stourdzé, « Fellini, la grande parade », Paris, Editions Anabet, 2009, p. 34-35

Satyricon, il a commencé à le tourner seulement en automne 1968. Et là, il a dit : « Bon, tu viens. » Moi j'ai dit : « Ecoute, je ne suis pas venu à Rome pour te parler de Jung. Je voulais faire une espèce de... » « Ah oui, bien sûr, tu viens, tu te mets tout près de la caméra, tout ça, comme ça... » J'étais une espèce d'assistant volontaire qui a fait des petites choses...

L. G. *Sur le tournage du Satyricon ?*

Oui, c'est ça, oui. C'était, je ne sais pas, sept mois, huit mois. Je ne sais pas. Très long.

L. G. *Est-ce que vous avez des souvenirs précis ou des anecdotes de ce tournage que vous voudriez évoquer ?*

[Peter Ammann rit] Ecoutez, je dois dire qu'en général, sur le set... comment on dit en français ?

L. G. *Le tournage, le plateau.*

Sur le plateau, il y avait une atmosphère très gaie. On plaisantait beaucoup, Fellini (aussi), tout ça. Mais il y avait une fois une scène qui était difficile. Il y avait un couteau qu'il fallait manipuler et le couteau n'était pas comme Fellini voulait alors il a demandé un autre couteau. Ça n'allait pas non plus – pour un comédien qui devait jouer avec ce couteau –, et quand le troisième couteau est arrivé qui n'était toujours pas un bon couteau, il a éclaté et il a dit : « Vous êtes une bande d'ignorants ! », tout ça, et puis il a hurlé comme un fou [Peter Ammann rit], et il est parti. Et ensuite, n'est-ce pas, c'était une atmosphère glaciale. Tous les visiteurs qui venaient toujours, « non, non, pas de visiteurs, tout ça », pendant plusieurs jours, et après une semaine les visiteurs (sont revenus) et l'atmosphère était de nouveau très bonne. Bon, tout ce qui s'est... évidemment ce qui s'est passé derrière les coulisses, je... il y a toujours des difficultés, parce que c'est énorme, un film comme *Satyricon*. Il faut aussi dire que pour moi c'était magnifique d'avoir fait cet assistanat mais évidemment, je n'ai rien appris pour faire des documentaires en Suisse.

L. G. *Mais techniquement vous avez appris ?*

Non, non. C'était une bonne carte de visite, n'est-ce pas ? Parce qu'en 1970, je me suis dit : « Mais maintenant il faut que je fasse quelque chose moi-même ! »

L. G. *Cela dit, il y a un Temps présent qui a été tourné par la TSR sur le tournage de ce film, Satyricon...*

Non ! Non, ce n'était pas... c'était sur le film *Roma*, je crois. Ça, c'était plus tard. J'étais déjà rentré en Suisse, j'avais déjà des contacts avec la Télévision suisse romande et ensuite, avec Jean-Jacques Lagrange, on est allé à Rome et on a fait cette émission avec et sur Fellini.

L. G. *D'accord, oui, où on vous entend l'interviewer.*

Oui.

L. G. *Par contre il y a le journaliste et cinéaste Gideon Bachmann qui était présent, lui, sur le tournage du Satyricon et que vous avez un petit peu côtoyé ?*

Oui, bon, évidemment, parce qu'il était allemand, et on a parlé un peu. Lui, il avait une position difficile parce que d'une part, Fellini était d'accord qu'il fasse un documentaire, d'autre part, quelquefois, il le gênait, n'est-ce pas...

L. G. *Lui, il était là pour faire un documentaire sur ce tournage ?*

Oui, mais je ne sais pas grand chose sur ça.

L. G. *D'accord.*

4. Braccia si, uomini no

L. G. *Alors retour en Suisse à la suite de ça ?*

Ah oui, parce que je me suis dit : « Maintenant il faut que tu fasses quelque chose ! » Et évidemment je rêvais de faire de la fiction, n'est-ce pas. Bon, j'ai écrit un scénario, il y avait une histoire, je ne sais pas, avec Guillaume Tell, et puis évidemment ça a été refusé...

L. G. *« Evidemment refusé » ? Vous l'avez proposé...*

(Refusé) par Condor Films à Zurich. Et puis il y a un ami journaliste italien qui m'a dit : « Mais pourquoi tu ne fais pas un documentaire sur l'initiative Schwarzenbach ? », n'est-ce pas...

L. G. *C'était très actuel ?*

Oui, c'était la première (initiative), n'est-ce pas, qui voulait réduire le pourcentage des travailleurs étrangers à 10 %. A 10 % ! Aujourd'hui... [Peter Ammann rit]

L. G. *C'était qui, ce... c'était un journaliste ?*

C'était un journaliste qui ensuite était aussi devenu producteur. Producteur de cinéma, pas très important mais enfin il a fait des choses aussi avec Jean-Luc Godard.

L. G. *Il s'appelait comment ?*

Comment il s'appelait ? Enrico Marussig. Il m'a dit : « Oui, pourquoi tu ne fais pas ça ? » J'ai réfléchi un peu et je me suis dit : « Oui, pourquoi pas ? Pourquoi pas ? » Et il y avait Nicolas Gessner, cinéaste suisse, qui était à Rome. J'ai parlé avec lui et il a dit : « Mais il y a René Burri, là, à Rome, en ce moment. Peut-être que tu peux le faire avec lui ? »

L. G. *Lui, il était photographe.*

Il était surtout connu comme photographe, mais il voulait aussi faire des films et il avait une belle caméra aussi. Alors dans un hôtel, on s'est rencontré, on a tout de suite sympathisé, et puis il a dit : « Oui, je fais (volontiers) la caméra, mais j'aimerais aussi être coréalisateur. » J'ai dit : « Oui, d'accord, bien, on fait ce film ensemble. » Alors voilà, j'ai fait mes valises, je suis allé à Zurich pour chercher de l'argent. Oui, parce que sans argent, on ne fait rien. Surtout

à l'époque où il n'y avait pas encore la vidéo. Et je suis allé voir le chef de la Migros, Monsieur Rudolf Suter, qui nous a tout de suite donné 10'000 francs, et puis encore une autre association, 20'000 francs, et avec ça on a commencé à filmer.

L. G. *Vous ne vous êtes pas tournés auprès de Berne ?*

Non. Non, on n'avait pas le temps ! On n'avait pas le temps et puis je n'avais pas l'entrée, je n'avais pas les contacts, je ne savais pas. Et il fallait faire vite parce que c'était en avril et puis, je crois, la votation était au mois de mai. Donc il fallait faire vite, vite, vite. Mais il y avait certaines personnes qui avaient un intérêt qu'on fasse un document parce qu'en Suisse alémanique, c'était une bataille entre...

L. G. *Et puis la télévision ?*

Non, non rien. Ce film s'est fait (*Braccia si, uomini no*). Il est allé à Nyon, au festival. Il a eu le Prix du jury et quelques jours plus tard, je reçois un coup de fil de la Télévision suisse romande : « Ecoutez on aimerait bien voir votre film. » Alors j'ai pris ma boîte sous mon bras, je suis allé à Genève et puis là il y avait toute l'équipe de *Temps présent*, Claude Torracinta, Jean-Jacques Lagrange, Catherine Wahli, etc., qui ont regardé ce film et ont dit : « On a raté un sujet ! On a raté un sujet ! »

L. G. *La votation avait déjà eu lieu...*

Oui, oui c'était fini.

L. G. *Peut-être expliquez-nous juste en quoi consistait le film ? Vous avez fait des interviews ?*

On a fait des interviews avec des Italiens, avec des Suisses, dans la rue, n'est-ce pas, il y avaient des discussions incroyables ! Devant la gare de Zurich !

L. G. *Des débats...*

Des débats, ils se sont engueulés, tout ça ! On a filmé des débats... [Peter Ammann marque une pause] Vous voulez savoir ce qui a été ma première leçon ?

L. G. *Volontiers.*

Parce qu'on est allé à Lucerne filmer un débat avec Schwarzenbach et ses adversaires. A la fin, le preneur de son me dit : « Il y avait quelque chose dans le son, mais le type de la Télévision suisse allemande a dit : "C'est rien, ça s'arrange", tout ça. » Quand j'ai été à la maison et que j'ai écouté, tout ça, le son était inutilisable ! Alors il fallait filmer un autre débat à Zurich, au Volkshaus, tout ça. Et c'était vraiment le débat ! Parce que c'était incroyable, l'atmosphère, toute la gauche était là, Schwarzenbach avec ses partisans, et tout ça. A la fin, j'ai dû dire merci à ce preneur de son : « C'est grâce à toi qu'on a vraiment pu filmer ce débat qui était mille fois mieux qu'à Lucerne. » Donc pour moi c'était une leçon dans le documentaire : il ne faut jamais penser... il faut être ouvert. Quelque chose va mal ?

L. G. *C'est peut-être une opportunité.*

Oui, oui une opportunité pour autre chose.

L. G. *Alors on profite peut-être pour parler du matériel que vous aviez : c'était du 16 mm ?*

Oui, c'était du 16 mm, oui.

L. G. *Et puis pour le son, vous vous souvenez ? Nagra certainement ?*

Oui, Nagra je pense, oui. Plus tard c'était Nagra. Je ne me souviens plus ce que c'était.

L. G. *Vous étiez une petite équipe alors ? Vous étiez derrière la caméra ?*

Non, non.

L. G. *C'était René Burri ?*

C'était Burri. Et pour Zurich ensuite, j'ai réalisé qu'il fallait deux caméras. Et puis il y avait les Editions Rencontre, à Lausanne, dont le PDG était un cousin, à l'époque un personnage assez connu, Pierre de Muralt...

L. G. *Un cousin à vous ?*

Un cousin (à moi). Je suis allé chez lui. J'ai demandé même un peu d'argent, mais là il était déjà en difficulté avec cette boîte et : « Non, pas d'argent... » Mais il m'a envoyé l'équipe de cinéma avec Jimmy Glasberg qui travaillait pour CADIA. C'était une boîte qui était avec les Editions Rencontre. Alors on a filmé avec deux cameramen, deux preneurs de son. C'est pour ça que ce débat est devenu la pièce de résistance du film, oui. Et puis j'ai dit à ce preneur de son qui a fait cette erreur : « Il faut que je m'agenouille devant toi, parce que tu as fait le film. » [On rit]

L. G. *Alors revenons à la TSR, quand vous avez présenté ce film devant l'équipe de Temps Présent, ils ont souhaité l'acheter ?*

Ah oui, parce qu'ils voulaient faire une émission six mois après la votation pour faire le point, tout ça. Ils l'ont acheté, je crois pour 6'000 francs – ce qui nous a aussi... parce qu'évidemment avec les 30'000 francs qu'il y avait, ça ne suffisait pas, donc on avait des dettes, comme toujours –, et puis j'ai reçu un coup de fil, je ne sais pas, c'était Catherine Wahli ou... : « On aimerait couper quelques séquences. » Et bon, évidemment... « Comment ? Couper une séquence d'un film documentaire d'un cinéaste indépendant ? C'est pas possible, non, non. » Alors j'ai refusé. [On rit]

L. G. *Cela dit, est-ce que le film a connu une carrière en salles ? Est-ce que le film a été diffusé en salles, dans les cinémas suisses ?*

Non, pas vraiment. Mais il y avait beaucoup de projections, aussi dans les associations italiennes. Donc il a été diffusé à la télévision à Genève, et un an après, aussi à Zurich.

L. G. *Pourquoi ils n'ont pas été intéressés plus tôt à Zurich ?*

Oui, voilà, les relations entre les cinéastes indépendants et la Télévision suisse alémanique n'étaient à l'époque pas très bonnes, pour le dire gentiment.

L. G. *Pourquoi, vous vous souvenez ?*

Eh bien les cinéastes indépendants étaient réputés être de gauche, et ça n'a pas beaucoup plu. Tandis qu'à Genève, avec Claude Torracinta, et tout, c'était beaucoup plus ouvert.

L. G. *Votre film, c'était un film de gauche ?*

Non, non, non ! Ça, je dois dire, là je parle un peu de mon prochain film, *Le train rouge*, qui a été projeté, cofinancé par la Télévision suisse romande aussi, et qui, en Suisse alémanique, a été diffusé très tard, apparemment parce qu'on voyait des drapeaux rouges, ça pouvait être un film communiste.

5. Les Neinsager : l'âge d'or de la TSR

L. G. *Peut-être avant Le train rouge, on va un tout petit peu parler des Neinsager...*

Ah oui, ça c'est... évidemment, parce que le film *Des bras oui, des hommes non*², ça a plu, et quelques mois plus tard j'ai reçu un coup de fil de Claude Torracinta : « Est-ce que vous voulez faire une émission sur les cantons en "Suisse primitive", comme on disait [Peter Ammann indique les guillemets], qui ont refusé le droit de vote aux femmes ? » Alors je suis allé avec Guy Ackerman dans ces cantons, Uri, Schwyz et Unterwald, Lucerne, Thurgovie, Appenzell, et on a fait... Pour moi, c'était... j'ai souvent dit que pour moi, c'était comme aller en Afrique, c'était un autre monde. Mais il faut aussi dire, ces gens-là... il y avait une espèce de *Weltanschauung* : les hommes s'occupent de la politique ; les femmes, comme la politique est quelque chose de sordide, il faut les protéger. Elles s'occupent de l'école, de l'église, de la cuisine, des enfants, et tout ça. C'est une espèce de *Weltanschauung*, une vision du monde que je dois respecter. Mais enfin c'était un autre monde, c'était comme aller en Afrique pour moi. Et puis c'était un film... c'était mon premier documentaire, qu'on a monté. Et vous savez, là, à l'époque, on montait sur l'original, donc une coupe était une coupe ! *Temps présent*, ça faisait une heure. A la fin j'avais un film d'une heure et demie...

L. G. *Parce que la TSR vous avait en fait commandé ce film pour...*

Non, moi j'étais un collaborateur à l'intérieur de la Télévision.

L. G. *D'accord, mais pour ce film uniquement, vous n'étiez pas engagé sur le long terme à ce moment-là ?*

Non, non. C'était pour ce film-là, oui. Et ce film faisait une heure et demie. Et imaginez-vous : parce qu'il a plu, ils l'ont diffusé (intégralement).

L. G. *Alors qu'un Temps présent normal, c'était 50 minutes...*

² C'est une traduction littérale. Le titre français est *Des travailleurs oui, des hommes non... et l'Europe fait aussi partie de la Suisse*.

Oui, mais aujourd'hui ce n'est pas possible, n'est-ce pas ? A l'époque, il y avait encore une liberté. Comme on pouvait peut-être mettre une interview avec quelqu'un, qui durait deux minutes, trois minutes ; aujourd'hui, c'est 10 secondes, 20 secondes, souvent. C'était l'âge d'or de la Télévision suisse romande.

L. G. *Donc le film des Neinsager a été diffusé sur la TSR...*

Oui. Il a été aussi diffusé à Soleure.

L. G. *Voilà exactement, oui. Quel statut avait ce film ? C'était un film indépendant ou c'était vraiment un...*

Eh bien justement, c'était un peu limite parce qu'au fond, c'était un film de télévision. Mais j'ai réussi à le placer à Soleure, ils l'ont... parce que c'était un film quand même assez original dans un certain sens. Il n'y a pas un seul mot de commentaire pendant une heure et demie. Le journaliste était peut-être un peu frustré – qui a travaillé avec moi – mais enfin, sa collaboration a été importante pour la préparation, pour le tournage, pour les interviews tout ça. Mais je voulais faire un film sans commentaire et ça a fait un certain effet à la télévision, je me souviens [Peter Ammann rit].

L. G. *Est-ce qu'il a eu aussi une diffusion en salles ?*

Non, non, non.

L. G. *Donc Soleure ?*

A Soleure, oui, oui.

L. G. *Et sauf erreur, vous avez déposé une demande de prime auprès de Berne pour ce film qui vous a été refusée parce qu'ils considéraient justement que c'était une production de télévision.*

Oui, là je dois accepter ça.

L. G. *Mais il y avait quand même un certain flou entre ce qu'est un film TV...*

Peut-être, oui. Mais c'est vrai que c'était un film... c'était une commande purement pour et par la télévision.

6. Collaboration étroite avec la TSR et liens avec les autres cinéastes suisses

L. G. *La plupart des cinéastes qui voyaient que la télévision, en tout cas en Suisse romande, leur permettrait d'exercer leur métier, disent – en tout cas ceux qui n'ont pas travaillé comme collaborateurs réguliers – que c'était quand même assez difficile d'y entrer, de mettre un pas dans la télévision. Mais pour vous, ça a été un peu le contraire, on est venu vous chercher, en tout cas pour ce film-là.*

Oui, je dois dire que j'avais vraiment une espèce de privilège parce que dès le début, ça a très bien marché. Contrairement à la (Télévision) suisse alémanique, (où) ils m'ont demandé

une fois, plus tard, de faire un petit truc de cinq minutes, mais alors c'était ridicule. Parce qu'à la Télévision romande, faire des émissions d'une heure, d'une heure et demie, et ça assez souvent, n'est-ce pas, c'était magnifique. Et puis évidemment... Oui, j'étais donc le Suisse alémanique, mais la Télévision romande était ouverte pour « les étrangers » [Peter Ammann indique les guillemets], et je ne suis pas le seul.

L. G. *Par exemple ?*

Il y a Richard Dindo, plus tard, qui a été souvent invité, qui a fait pas mal de films pour la Télévision. Pour moi, c'était extraordinaire parce que, n'est-ce pas, j'ai fait quelques films indépendants mais régulièrement j'ai pu faire des émissions bien, importantes, des documentaires pour *Temps présent* et plus tard pour *Viva*.

L. G. *Et puis vous étiez en contact avec les autres réalisateurs de la Télévision ?*

Oui, bien sûr. Je les ai connus... Parce qu'il y avait un grand pourcentage des réalisateurs qui étaient *freelance*, ils n'étaient pas fixes. Mais particulièrement, c'est Jean-Jacques Lagrange qui joue un rôle important pour nous, pour nous inviter. Moi, Suisse alémanique, j'avais une porte ouverte, c'était extraordinaire. Et Claude Torracinta aussi.

L. G. *Mais par exemple, là, on est toujours à peu près en 1971, c'est l'époque où les films du Groupe 5 ont été faits. Vous nous avez dit tout à l'heure que vous aviez quand même un rêve de fiction. Qu'est-ce que ça représentait pour vous, ce Groupe 5, et est-ce que c'est quelque chose qui vous faisait envie ?*

Je n'avais pas tellement de contacts avec eux. Evidemment j'ai connu Claude Goretta, j'ai croisé Michel Soutter, j'étais évidemment beaucoup en contact avec Jean-Jacques Lagrange qui m'a appelé pour faire des choses – par exemple il m'a appelé ensuite pour faire le portrait du canton d'Uri. Mais je n'avais pas un contact en vue de faire de la fiction. Je dois dire que j'ai découvert la fascination du documentaire. Donc je suis reconnaissant à cet ami italien qui m'a dit : « Mais pourquoi tu ne fais pas un documentaire ? » Oui.

L. G. *Et puis du côté alémanique, vous étiez en contact avec des cinéastes ?*

Oui. Ensuite évidemment, j'étais en contact avec des cinéastes...

L. G. *Par exemple qui ?*

Alexander Seiler, que j'ai connu déjà avant, par la musique, parce qu'il organisait entre autres aussi les cours de musique à Zermatt avec Pablo Casals, et avec d'autres musiciens importants, Karl Engel, etc. Et puis il est le premier qui a fait un film sur les travailleurs étrangers italiens, n'est-ce pas, *Siamo Italiani*. Moi ensuite j'ai fait *Braccia si* qui est un peu autre chose mais c'était quand même... Alors évidemment on s'est re-rencontrés. Et j'ai connu tous les autres aussi.

L. G. *C'était qui, tous les autres ?*

Ah oui bon, Fredi M. Murer, Hans-Ulrich Schlumpf, Markus Imhoof, Georg Radanovic, Kurt Gloor.

L. G. *Vous vous rencontriez par exemple à Soleure ? C'était un endroit de rencontre ?*

Ah oui, oui, on s'est toujours rencontrés. Et ensuite j'ai fait partie de l'Association suisse des réalisateurs, j'étais invité à faire partie du *Vorstand* (comité directeur), je crois. Et ensuite, ils m'ont proposé de faire partie de la Commission du cinéma à Berne, à partir de 1977.

L. G. *Oui, un petit peu plus tard. La politique culturelle, de manière générale, ça vous intéressait ? Vous aviez envie de vous impliquer ?*

Oui, mais pour moi c'était à côté. Bon évidemment, on avait intérêt de lutter pour que le cinéma ait plus d'argent, pour qu'on puisse faire quelque chose, parce que c'était petit-petit à l'époque.

7. Le train rouge : démêlés avec la Section cinéma à Berne

L. G. *Vous l'avez juste évoqué tout à l'heure, Le train rouge, c'est votre film...*

Oui, c'était peut-être (mon) film indépendant le plus important de cette époque-là, oui, parce que c'était un film fait selon la formule « 60'000 francs de la télévision »...

L. G. *Télévision suisse...*

...suisse romande. Ensuite « 60'000 francs de Berne », de l'encouragement pour le cinéma, et ensuite « 60'000 du producteur », donc de sa propre poche [Peter Amman rit]. Et puis je l'ai eu, oui.

L. G. *Donc vous avez déposé une demande à Berne ?*

Oui, oui.

L. G. *Bon, c'est un documentaire, Le train rouge...*

C'est un documentaire, disons, très libre, presque une espèce de poème dans un certain sens. On voit, dans ce film, les Italiens qui, quand il y avait des élections générales en Italie, partaient en train. Mais pas seulement des milliers, des dizaines de milliers, n'est-ce pas... de la gare de Zurich, tout... je ne sais pas, le vendredi soir, ils partaient dans ce train-là, vers Lecce, la Sicile et tout ça... Donc ils faisaient des voyages énormes pour voter. Et comme la plupart étaient des socialistes ou des communistes, ils avaient des drapeaux rouges. Mais ces drapeaux rouges évidemment en Suisse, on ne pouvait pas les hisser. Donc à peine le train a passé Chiasso et était sur le territoire italien, les Italiens ont baissé les fenêtres, ont sorti les drapeaux rouges, et c'est pour ça que la presse italienne a appelé ces trains *i treni rossi*. Et donc j'ai pris ce titre. Mais je voulais mélanger cette idée du train rouge avec le mythe de Guillaume Tell. Et pourquoi ? Là aussi, ce n'était pas tellement préparé, ça s'est passé comme ça : un jour, un des Italiens qui était dans ce train-là, je lui ai aussi rendu visite dans sa petite chambre à Zurich, et je vois *La chapelle de Guillaume Tell* au mur. J'ai dit : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Pourquoi tu as ça ? » « Oh », il a dit, « j'ai trouvé ça dans une cave au *Tagesanzeiger*, j'ai dit : "Est-ce que je peux le prendre ?" "Oui, oui prends-le. Mais pourquoi tu le prends ?" "Parce que Guillaume Tell était un libérateur et nous avons besoin d'un

libérateur ! *Abbiamo ancora baroni e sotto baroni in Sicilia* ». Donc cette idée de libérer le pays de la domination était aussi... c'est Guillaume Tell, n'est-ce pas ? Et donc on a filmé plusieurs versions de Guillaume Tell, à Interlaken, avec les vaches tout ça, cette tradition, ensuite à Florence, l'opéra de Rossini, et puis en Sardaigne encore, une version moderne de gauche, où Guillaume Tell tue le fils, oui, il rate. Il rate, oui. Et donc j'ai mélangé tout ça.

L. G. *Avec les images de ces trains qui descendent en Italie ?*

Oui, oui.

L. G. *Donc vous nous avez dit un tiers des fonds de production venait de la Télé, un tiers de Berne, et alors ce dernier tiers venait d'où ? C'est de l'argent que vous avez dû chercher...*

Oui, c'était... évidemment, on ne gagnait pas grand chose, n'est-ce pas, c'est ça. C'est toujours la même histoire, on met son travail et on est mal payé ou pas payé du tout.

L. G. *Mais j'entends vous n'avez pas eu un producteur qui vous a...*

Non, non, ce film-là je l'ai produit moi-même, comme tant d'autres ont fait aussi à l'époque.

L. G. *Oui, tout à fait. Le film a été montré à Soleure...*

Oui.

L. G. *Grand succès apparemment.*

Il l'était. Enfin, les applaudissements étaient forts, oui

L. G. *Et quelques jours après vous avez reçu une lettre du chef de la Section cinéma, Alex Bänninger, qui vous disait...*

...oui, que je n'avais pas le film que j'avais annoncé dans mon exposé. Et : « Ou vous faites un autre film, ou vous nous rendez l'argent ! » C'était évidemment un coup de marteau. Je me suis réuni avec mes amis, collègues de l'Association, et on est allé voir Monsieur Bänninger. Je lui ai dit : « Mon exposé était extrêmement ouvert. Donc... » C'est vrai, à l'époque, je ne sais pas, peut-être, une dizaine de pages. Mais c'était très ouvert, je voulais faire quelque chose sur les travailleurs italiens entre l'Italie et la Suisse, tout ça, et l'exposé était complètement ouvert donc on ne pouvait pas me reprocher de ne pas avoir fait ce que j'avais annoncé. Bänninger a dit : « Oui, alors écrivez-nous ça, une lettre. » Et comme ça, il était couvert, parce qu'apparemment un conseiller national avait dit que j'avais reçu cet argent sur la base de mensonges, et j'imagine que Bänninger a dû se défendre. Et avec cette lettre il a pu se défendre. Mais pour moi évidemment, c'était un moment dur.

8. Climat social, et travail en Commission à Berne

L. G. *On peut profiter peut-être pour évoquer le climat social et culturel de l'époque. Qu'est-ce que vous pouvez nous en dire ? En Suisse.*

Bon, oui... Il faut dire qu'on était très politisé, et beaucoup de mes collègues suisses alémaniques surtout ont fait des films politiquement engagés. Donc de ce point de vue-là, on était de gauche. Et ça n'a pas plu à tout le monde. Surtout, il y avait beaucoup de tensions entre le cinéma, les cinéastes indépendants et la Télévision suisse alémanique. Ça, c'était la grande différence entre la Suisse alémanique et la Suisse romande. Pour donner un exemple, *Le train rouge* a été diffusé dans le cadre de l'émission *Temps présent* à 20h. A Zurich, ils m'ont dit : « Non, on peut diffuser ce film seulement à 22h30, comme ça, parce que, oui, il pourrait y avoir des malentendus, parce qu'on voit des drapeaux rouges... »

L. G. *La peur du communisme.*

La peur de la gauche, la peur du communisme, n'est-ce pas. Bon, il faut dire que le communisme italien, comme on le sait, n'était jamais égal au communisme russe, c'était très spécial. Et au fond ces gens voulaient changer le pays. Ils ne l'ont pas encore changé. Même aujourd'hui.

L. G. *Vous avez dit que vous avez fait partie d'une commission culturelle à partir de 1977...*

Oui.

L. G. *Comment vous êtes entré dans cette commission ?*

Ils m'ont proposé, parce que j'avais fait des films, et j'avais tenu une certaine position, et puis ils m'ont proposé d'en faire partie.

L. G. *Alors concrètement, quel était votre travail ? Qu'est-ce que vous deviez faire ?*

Eh bien il y avait, je pense... est-ce qu'il y avait deux séances par année ? Et chaque année il y avait plus de scénarios, n'est-ce pas. Il fallait les lire puis donner son opinion, et ensuite on votait et c'était la proposition que le conseiller fédéral devait approuver ou pas.

L. G. *Vous vous souvenez qui siégeait à vos côtés ? Vous m'aviez dit en tout cas Nag Ansoerge...*

Oui, il était là aussi. Oui, oui, très sympathique.

L. G. *Il y a d'autres personnes qui vous reviennent ?*

Pas pour l'instant, non.

L. G. *Ce n'était que des gens du métier, ou pas forcément ?*

Non, non. C'était des associations de l'Eglise, tout ça. Enfin, toujours des gens qui s'occupaient de cinéma, n'est-ce pas.

L. G. *Oui, mais pas forcément dans les métiers du cinéma ?*

Non, non.

L. G. *Et puis est-ce que vous avez un souvenir de...*

J'ai un souvenir très précis parce que Rolf Lyssy a proposé le scénario pour les *Schweizermacher*, oui. C'était une comédie, et il faut dire que... de mon point de vue, n'est-ce pas, c'était un sujet sérieux, donc est-ce qu'il faut faire une comédie ? Mais j'ai voté pour. Et j'étais le seul. Donc les *Schweizermacher* n'ont pas eu le soutien de Berne.

L. G. *C'est assez incroyable !*

C'est incroyable, oui.

9. L'affaire suisse, un film « à part »

L. G. *Alors 1978, première fiction pour vous. Un film qui s'appelle L'affaire suisse.*

Oui, c'est un film que je ne considère pas vraiment faisant partie de mes films parce que... l'idée était certainement bonne, je voulais faire une fois de plus un film entre la Suisse et l'Italie et c'était sur le blanchiment d'argent, n'est-ce pas, toutes les affaires... Et quand j'ai proposé ce scénario, je ne savais pas que Jean Ziegler était en train d'écrire ou sortir son premier livre sur...

L. G. *Une Suisse au-dessus de tout soupçon, oui, c'est ça.*

Oui, c'est ça, voilà. Mais les conditions pour ce film étaient extrêmement difficiles, surtout à cause de mon coproducteur italien, et je ne suis pas fier de cette œuvre.

L. G. *A quel niveau ?*

Ecoutez, les conditions étaient extrêmement difficiles et le producteur italien voulait faire ça à l'italienne et je ne vais pas parler des détails de ça. Donc ce n'est pas devenu un film que je considère (comme étant) mon film.

L. G. *Mais est-ce que vous pouvez nous dire comment a été montée la production parce que pour un film de fiction j'imagine que c'était un budget tout de suite un peu plus élevé que ce que vous aviez fait avant ?*

Bon évidemment, c'était... oui. Le coproducteur italien était un producteur qui a fait des films. Il avait beaucoup d'expérience.

L. G. *C'était Bruno Paolinelli, c'était lui ?*

Paolinelli, oui, qui était le fils d'un anarchiste. Anarchiste italien, c'est quelque chose de très particulier, n'est-ce pas. C'est un mouvement... Mussolini lui-même était anarchiste au début, ensuite il est devenu socialiste, et ensuite il est devenu fasciste. Donc Paolinelli venait de ce milieu. Mais comme je vous dis, il a voulu faire, et il a pu faire... parce qu'il avait quand même l'expérience de la production que je n'avais pas, moi, pour une fiction. Donc c'est devenu un film que... oui, au fond je ne peux pas le signer aujourd'hui. Mais pour moi c'est du passé.

L. G. *D'accord. Est-ce qu'il a connu une diffusion en salles ?*

Oui, il a connu une diffusion en salles. Je ne sais pas... quelques semaines à Genève, un peu à Zurich, tout ça. Il a beaucoup plu à Jean Ziegler parce qu'évidemment, il était politiquement sur sa ligne. Et je me souviens que j'avais besoin d'un texte et puis, il a vu le film, et le lendemain j'avais déjà un texte magnifique sur ce film.

L. G. *Vous nous avez dit avant que vous ne saviez pas qu'il était en train d'écrire son livre...*

Non, je ne savais pas ça.

L. G. *Mais j'entends, est-ce que ça vous a posé problème ?*

Non, pas du tout. Non, non. Mais c'était ensuite à lui que je voulais faire voir ce film parce que c'est vraiment le trafic d'argent entre l'Italie et la Suisse, donc, tout ça...

L. G. *Vous aviez quand même un casting...*

Oui, Jean Sorel...

L. G. *Jean Sorel, oui. Comment s'était fait ça ? Vous avez été entouré d'une équipe...*

Oui, bon évidemment, j'ai contacté... et puis elle s'appelle comment la fille ? Brigitte... Brigitte Fossey ! Elle était déjà une espèce de... quand elle était enfant, elle était déjà une petite vedette. Et Magali Noël... qui aurait dû être dans le film, qui finalement ne l'a pas été...

L. G. *D'accord, oui. J'ai lu que le film a été écarté du concours à Locarno. Vous vous souvenez de cet épisode ? Est-ce qu'il aurait dû être en concours et puis...*

Oui, mais... écoutez, je vous dis, ça ne me fait rien du tout, cette histoire. Bon évidemment, à l'époque on a essayé de le placer, tout ça, mais comme c'est un film qui n'est pas mon film, au fond, ça ne me fait rien du tout.

L. G. *Mais je ne comprends pas tellement pourquoi « c'est un film qui n'était pas votre film ». Enfin, vous l'avez coproduit, vous l'avez réalisé ?*

Oui, oui, mais les conditions étaient telles que je n'avais pas la liberté de faire ce que je voulais, au fond. Je n'avais peut-être aussi pas l'expérience et j'aurais dû avoir beaucoup plus de temps, et il y avait une pression énorme, évidemment aussi financière, (ce qui fait) que les conditions disons... ce n'était pas du tout comme on aurait fait le film en Suisse. Donc c'était un peu... Je dirais, moi, j'aime beaucoup l'Italie, j'admire l'Italie, je dois beaucoup à l'Italie. Mais ça, c'était le côté ombre de l'Italie, les conditions dans lesquelles j'ai dû faire ce film.

L. G. *Vous voulez en dire (plus) ?*

Non.

L. G. *D'accord. Pendant ce temps-là, est-ce que vous continuez d'exercer vos deux autres métiers, c'est à dire l'enseignement du violoncelle ou la psychanalyse, à la fin des années 1970 ?*

Non. Non, non.

L. G. *Donc il y a eu toute cette période où le cinéma a été vraiment votre activité principale ?*

Oui, c'était mon activité principale. Je ne jouais plus de violoncelle et quand j'ai commencé à faire ce volontariat avec Fellini, j'avais aussi arrêté de pratiquer le métier de psychanalyste à Rome. Et puis je ne l'ai pas repris à Zurich.

10. Les films des séries *A vous* et *Case ouverte*

L. G. *On a évoqué les années 1960 et 1970, c'était ce qui nous intéressait plus particulièrement ici. Est-ce qu'on peut, un tout petit peu plus rapidement, évoquer la suite de votre parcours, à partir des années 1980 ? Vous continuez à collaborer avec la TSR ?*

Oui, j'ai continué à faire des émissions pour la télévision...

L. G. *Est-ce qu'il y a encore eu des projets de cinéma plus personnels ?*

Oui, n'est-ce pas, Claude Torracinta avait créé des émissions qui s'appelaient *A vous* et ensuite *Carte blanche*³, où un certain nombre de réalisateurs à la Télévision pouvaient faire ce qu'ils voulaient. Ça, c'était aussi quelque chose d'absolument unique, qui ne se fait plus maintenant. Donc on avait carte blanche. Et j'en ai fait deux.

L. G. *Vous pouvez nous dire lesquelles ?*

Oui. Le premier, je voulais faire une émission sur le moment où deux personnes, qui peut-être plus tard se marient, ce moment où on se rencontre, n'est-ce pas. Le point de départ était le comédien très connu, Roger Jendly, avec sa femme, à l'époque, Michèle. Ils nous ont raconté, au début de ce film, de ce documentaire, comment ils se sont rencontrés, tout ça, et puis j'ai fait un peu des méandres, et tout ça, et d'autres couples. Le deuxième, *Carte blanche (Case ouverte)*, j'ai fait quelque chose... la vidéo a commencé, et ça, c'était un film assez personnel où j'ai un peu parlé de mon parcours : musique, cinéma, Jung, tout ça, avec certains effets qui, à l'époque, étaient à l'avant-garde – maintenant évidemment, on a dépassé tout ça. Assez personnel, on voyait des postes de télévision, on faisait voir les films que j'avais faits, les films sur Jung, sur Pablo Casals, le violoncelliste, tout ça. Donc c'était une possibilité extrêmement fantastique de faire quelque chose de très personnel, et ça a été diffusé.

L. G. *En salles ? A la télévision.*

Non, non, à la télévision. Oui, oui, et puis toujours de bonne heure.

L. G. *Oui.*

³ Cette émission s'appelait *Case ouverte*

11. Les projets filmiques réalisés durant les années 1980 et 1990

L. G. *J'aimerais bien qu'on parle aussi du film que vous avez fait à la fin des années 1980, Le violoncelle enchanté. Est-ce que vous pouvez nous raconter un petit peu la genèse de ce film ?*

Oui, oui. Bon, ça c'est un film qui s'est fait... qui a été diffusé à la Télévision dans le cadre de *Viva*, je crois, oui. J'avais donc repris le violoncelle en amateur, j'ai fait partie d'un orchestre d'amateurs à Genève, et le chef d'orchestre, David Blum, était américain. Il avait écrit un très beau livre sur Pablo Casals et sur le grand violoncelliste français Paul Tortelier que, par l'intermédiaire de David Blum, j'ai connu. J'ai vu que c'était un personnage extraordinaire et j'ai pensé : « Ah, j'aimerais bien faire un portrait sur lui ! » Mais au début c'était un peu difficile, le responsable à la musique (à la TSR) ne voulait pas parce que : « Ah, Tortelier n'est pas suisse... », je ne sais pas, il avait des raisons, des excuses. Et alors j'en avais marre et j'ai acheté... – à l'époque ils ont sorti ces petites caméras Video 8 –, j'ai acheté une caméra Video 8. Tortelier a donné une master class au conservatoire de Genève, je me suis mis au milieu de salle et j'ai filmé toute la master class. Ensuite je l'ai accompagné pendant des concerts, tout ça. Finalement, avec ce matériel, je suis allé à la Télévision et j'ai montré ça aux producteurs de *Viva*. Ils ont dit : « Ah oui, grand personnage, extraordinaire ! » Et finalement ils ont été d'accord de coproduire une certaine partie. J'ai encore eu un peu d'argent autrement, et c'est devenu un documentaire de, je crois, 56 minutes, tourné en Video 8, ensuite transféré sur Beta SP (*Le violoncelle enchanté : Paul Tortelier*). Ça a eu un prix ! Le Golden Prague, le Prague d'Or. Etonnant ! Avec des moyens presque d'amateurs.

L. G. *Par contre, puisque c'était un film presque entièrement tourné sur la musique, qu'est-ce que vous aviez comme matériel au niveau du son ? Parce qu'évidemment, j'imagine que ça...*

Rien d'extraordinaire. J'avais le micro de la caméra et j'en avais encore un autre, oui, j'ai fait tout moi-même. Donc je me suis fait caméraman sans avoir eu de l'expérience. Mais j'étais obligé : la télévision ne voulait pas faire ce film, moi je voulais faire ce film. Alors j'ai filmé ces master class et ils ont dit : « Ah oui, voilà, ça vaut la peine ! » Il fallait les convaincre. Et puis la télévision avait eu même ce prix. Avec (une caméra) Video 8.

L. G. *Alors peut-être rapidement, on peut évoquer aussi les quelques films que vous avez faits dans les années 1990...*

Oui, c'est-à-dire... à partir de 1990, j'étais invité à aller enseigner la psychologie – donc j'ai fait mon retour à la psychologie jungienne. J'ai commencé à enseigner à Zurich, j'avais un cabinet à Genève, à Zurich. Et j'étais souvent en Afrique du sud aussi, pour l'enseignement d'abord, et ensuite, j'ai fait un petit film avec des moyens très modestes et aussi en collaboration avec la Télévision sur ce qu'on appelle en anglais *Wilderness trail*, tourné d'ailleurs en Video High 8, aussi (*Hlonipa – Journey into Wilderness*). Ça a bien passé à la télévision. Ensuite, je voulais faire un grand documentaire sur les peintures rupestres des *bushmen*. Mais ça c'était un film très cher et ça m'a coûté plusieurs années pour... il y a eu des refus à Berne, tout ça, et puis finalement, vers 2000, j'ai eu aussi la contribution de Berne. Et grâce à la Télévision suisse romande qui a aussi contribué – beaucoup d'argent –, j'ai pu faire ce film (*Spirits of the Rocks*) dont je suis très content et heureux d'avoir pu le faire. C'est vraiment un document extraordinaire sur le monde des *bushmen* et ses peintures rupestres.

L. G. *Pour vos films, vous vous êtes toujours approchés de la Télévision, de Berne ; pas forcément de producteurs indépendants ?*

Non. Non, non. Parce que j'ai postulé trois fois à Berne avec ce film. Et quand j'ai eu deux refus, je me suis dit : « Maintenant j'aimerais avoir le soutien d'un producteur. » Et je suis allé chez Rudi Santschi⁴, de Triluna Film, à Zurich, et finalement il était d'accord de coproduire. Ça m'a aidé beaucoup, évidemment, parce que beaucoup de travail était fait par lui.

L. G. *Il y a encore d'autres films que vous avez faits durant les années 2000, notamment de nouveau un film autour de Paul Tortelier, qui a joué toutes les Suites de Bach...*

Oui, c'est à dire, non, c'était un peu avant, c'était en 1990. Il m'a invité à filmer les concerts qu'il a donnés au Festival Pablo Casals à Perpignan, et à Prague, où il a joué toutes les Suites de Bach. On a pu filmer ça avec trois caméras, aussi en High 8. Et c'est grâce à la Télévision suisse romande, Raymond Vouillamoz, qui a acheté deux Suites... avec cet argent, on a pu faire le montage des six Suites. Maintenant, après quelques années, ça a été même fait en DVD dans le commerce.

12. La question de la conservation des films

L. G. *Dites-moi, à propos de conservation des films, où sont vos films actuellement ?*

Deux de mes films indépendants, c'est à dire *Le train rouge* et un autre film que j'avais fait en 1972 sur la méthode psychologique de travail avec des enfants et des adultes – il s'appelle *Jeux de sable* –, ces deux films ont été tournés sur 16 mm, et comme les laboratoires étaient moins chers en France à l'époque, ils étaient donc développés à Paris. Pendant longtemps, ces négatifs étaient à Paris et je ne me suis pas occupé beaucoup de ça. Il y a trois ans, j'ai recontacté le laboratoire ; ils ont retrouvé le négatif de *Jeux de sable* mais pas *Le train rouge*, parce qu'un laboratoire a été vendu à un autre donc ils ont tout transféré et peut-être que c'était un peu le chaos. Mais enfin un des films, *Jeux de sable*, ils l'ont trouvé. Je l'ai ramené, les boîtes étaient complètement rouillées, mais le négatif était intact. Et Egli Film, à Zurich, l'a vu : « Ah ben c'est fantastique ! », tout ça. Et alors : « Combien ça coûte », j'ai demandé, « pour faire un DVD ? », avec ces machines ultra modernes qu'on a maintenant, n'est-ce pas. « 10'000 francs. » Alors 10'000 francs pour faire une espèce de *remastering* du film... Mais bon, j'ai heureusement eu le soutien d'une association qui avait un intérêt pour ce film sur une méthode psychologique. Et on a fait... vraiment, c'est des miracles ce qu'on peut faire maintenant.

L. G. *Mais sinon, pour les cinéastes suisses, c'est à leurs frais s'ils veulent conserver certains films ?*

Bon je crois, il y a... ça s'appelle comment ?

L. G. *Memoriav.*

⁴ Rudolf Santschi

Memoriav qui aide, tout ça. Donc les films de... par exemple Alexander Seiler, maintenant sont sortis, celui... *Siamo Italiani* et celui qu'il a fait, *Vento di settembre*, plus tard. Et pour le *Braccia si, uomini no* et le *Train rouge*, ça reste à faire. Si on retrouve...

L. G. *Pour Braccia si, comme il avait été primé, de toute façon une copie est à la Cinémathèque, ça c'est juste ?*

Oui. Et j'espère qu'elle est en bon état.

L. G. *Et puis Le train rouge, est-ce que la TSR n'aurait pas une copie puisque...*

Cette copie est complètement rouge... [il rit], donc inutilisable, à moins qu'on fasse tout un travail. Mais ils ont fait une digitalisation du film à une époque où le film était encore en état acceptable, oui. Donc la version, avec des sous-titres en français, est encore là. Mais disons, j'espère qu'un jour ils retrouvent l'original à Paris ; après on peut faire peut-être un vrai travail avec des sous-titres. Parce qu'à l'époque, il y avait des sous-titres en allemand, en italien, en anglais même, parce que le film a été montré à New York dans un festival, oui.

13. Bilan

L. G. *Quelle vision d'ensemble est-ce que vous portez sur votre carrière de cinéaste ?*

Ecoutez, parce que ma vie est un peu compliquée, musique, psychologie, cinéma, documentaires, tout ça... J'ai fait dans les années 1980 le retour à la psychologie jungienne, et je dois dire que le médium du cinéma, surtout aussi de la vidéo comme on peut l'utiliser maintenant, m'a beaucoup aidé, pas pour des films qui vont à Berne, mais des documents que je peux utiliser dans le cadre de mon travail dans la psychologie jungienne.

L. G. *C'est par exemple ce qui s'est passé tout dernièrement à Zurich⁵ ?*

Oui, récemment, n'est-ce pas. J'ai organisé des workshops pendant notre congrès international à Cape Town, qui était une rencontre entre guérisseurs africains et psychologues jungiens. C'était trois fois une heure et demie : on a tout filmé en vidéo et ensuite j'ai fait une version d'une heure et demie qui... bon eh bien, c'est de la parlotte, on parle, on parle, on discute, mais c'est extrêmement vivant, et c'est très utile pour l'enseignement, et aussi pour travailler ce sujet entre Jungiens et guérisseurs africains, n'est-ce pas. J'ai souvent montré ce document en Afrique, et toujours il y a eu aussi des discussions et des rapprochements.

L. G. *Une question un peu plus difficile peut-être : quelle place est-ce que vous pensez avoir eue dans le cinéma suisse ?*

Un peu une place particulière parce que c'est vrai qu'à un certain moment j'étais un des documentaristes suisses alémaniques et je me suis fait un peu une place assez rapidement. J'avais eu beaucoup de chance, beaucoup de chance aussi grâce à la Télévision suisse romande, et j'en suis extrêmement reconnaissant, je le dis toujours. Mais disons, avec mon

⁵ *Peter Ammann, Talks and Films* : deux journées de conférences et films à l'ISAP (International School of Analytical Psychology) à Zurich les 19 et 20 novembre 2011. Voir aussi le site internet de Peter Ammann : www.peter-ammann.ch

retour dans la psychologie jungienne et cette intégration dans le cinéma, c'est évidemment un peu particulier donc je ne suis pas... Oui, c'est comme je dis, c'est un peu particulier comme carrière.

L. G. *Oui, tout à fait. Actuellement vous êtes encore très actif. Qu'est-ce qui occupe votre temps en particulier ?*

Bon, écoutez, j'ai donc mes clients (patients) à Zurich, à Genève. J'enseigne à notre Institut, qui s'appelle ISAP (International School of Analytical Psychology), qui est un institut pour l'enseignement de la formation d'analystes jungiens. Je suis très actif aussi en Afrique du Sud et j'ai même des projets de faire d'autres documentaires toujours dans cette optique que j'ai un peu dite, des documents qui sont au service de quelque chose. Donc pour moi quand j'utilise la vidéo, le cinéma, c'est dans un but très précis.

L. G. *Au niveau de la politique culturelle, on en a déjà un peu parlé, mais du cinéma suisse en général, est-ce qu'il y a quelque chose que vous aimeriez...*

Je ne suis plus dans la politique et tout ça, et comme je ne fais pas mes films, maintenant, avec le soutien ni de Berne ni de la Télévision, au fond je suis un peu en dehors. Evidemment je suis d'accord qu'on soutienne le cinéma. Mais il faut aussi dire que les temps ont changé beaucoup, soit à Berne, soit pour la télévision. La télévision d'aujourd'hui n'est plus la télévision que nous avons connue dans les années 1970 et début 1980.

L. G. *À quel niveau ?*

C'est chacun... [Peter Amman rit] qui doit faire son bilan, n'est-ce pas. Moi j'appelle... je ne suis pas le seul – c'était l'âge d'or de la Télévision suisse romande dans les années 1970 parce que vraiment, pour les réalisateurs, pour les journalistes, on avait beaucoup de liberté, et il n'y avait pas cette pression et compétition de toutes les autres télévisions, n'est-ce pas. Ça avait une certaine place. Aujourd'hui c'est très différent.

L. G. *Et si vous portez un regard, moins du côté de la télévision que du cinéma, dans ces années 1960-1970. Votre regard sur cette période-là de manière générale ?*

Du point de vue cinéma ? Eh bien là aussi ça a changé énormément. Vous savez, les films d'Alain Tanner, de Claude Goretta, de Michel Soutter, ils ont passé à Zurich dans les cinémas pendant des semaines, même des mois. C'est terminé. Bon évidemment quelquefois il y a un documentaire qui a un succès, tout ça, mais ça a changé.

L. G. *Pour vous c'était un âge d'or, cette période-là pour la Suisse romande ?*

Oui, vous savez... l'âge d'or... mais aujourd'hui je trouve que, par exemple la vidéo, tous ces moyens-là ouvrent des portes, des possibilités incroyables qu'on n'avait pas. Par exemple quand j'ai fait le *Jeux de sable* sur le développement d'un enfant, on n'a pu filmer qu'une séance parce que c'était tellement cher avec le 16 mm. Aujourd'hui avec la vidéo on pourrait filmer pendant une année, n'est-ce pas ? Et les cassettes ça ne coûte pas tellement. Bon, évidemment il faut faire le montage. Mais ça a aussi des désavantages, moi je vois... Mais le climat pour les réalisateurs, n'est-ce pas, le cinéma, le cinéma... pensez au cinéma en Italie ! Fellini, Visconti, Rosi, c'était aussi l'âge d'or du cinéma, bon, ça a aussi changé. Autre chose. Fellini était le premier à ne pas aimer cette petite boîte, n'est-ce pas ?

L. G. *Alors je crois que la boucle est bouclée avec Fellini.*

[Peter Ammann rit] La boucle est bouclée, oui.

L. G. *Je vous remercie beaucoup, Peter Ammann. Merci !*

Merci de m'avoir fait parler. Comme on dit en allemand, « tiré les vers du nez ».

L. G. *Exactement.*

Vous dites ça, en français ?

L. G. *On dit ça en français.*