

Transcription de l'interview de Jacques Dutoit par Fred Truniger et Vräät Oehner, le 2 septembre 2013 à Bienne.

(Première Parti)

Fred Truniger : Commençons par votre biographie, votre famille, d'où vous venez...

Jacques Dutoit : Je viens d'une famille petite-bourgeoise. Mon père était instituteur dans la campagne vaudoise, et j'ai vécu les 6-7 premières années de ma vie à la campagne. Mon père a ensuite accepté – un peu contre sa volonté parce qu'il aimait beaucoup la campagne – de venir à Lausanne, en ville, pour permettre à mon frère, qui a 7 ans de moins que moi, et moi de faire des études. Il est venu à Lausanne et y est resté jusqu'à sa retraite, et ça m'a permis de faire l'école secondaire, le gymnase, et l'université à Lausanne. J'ai fait des études de Lettres et ai eu une licence ès Lettres, avec comme branches principales le latin et le grec.

Je suis venu au cinéma assez tard. J'ai commencé par m'intéresser à l'Antiquité, et ensuite à la musique, au chant – j'ai chanté dans des chœurs, composé des petites chansons en amateur, joué un peu de piano. Je viens d'une famille de musiciens. Celui qui m'a appris la musique, c'est André Charlay, qui a créé les Schubertiades. J'ai composé des petites choses, mais ça ne vaut rien du tout.

J'ai écrit beaucoup de poèmes quand j'étais jeune, à tel point que mes professeurs auraient souhaité que j'aille à Paris pour écrire, comme écrivain. Et j'ai fait du théâtre, comme comédien, mais toujours en amateur, durant mes études et un petit peu après. J'ai connu des gens assez célèbres dans le domaine du théâtre : il y avait Yette Perrin, Puidoux, des gens qui travaillaient à la radio, etc. J'ai joué dans *Le mystère d'Abraham* ; je me souviens de cette pièce. J'étais très intéressé par la théologie protestante aussi. J'ai fait énormément de théologie, énormément lu, dirigé des groupes bibliques, entre 20 et 25 ans. J'ai découvert le cinéma avec les premiers films de Godard et de Resnais. J'avais été fasciné par les deux premiers films de Resnais. J'enseignais à cette époque à l'école secondaire de Villamont à Lausanne – j'ai enseigné deux ans avant de venir à Bienne.

FT : C'était dans les cinémas normaux à Lausanne ?

JD : Oui, tout à fait. A Lausanne, j'ai découvert les deux premiers films de Resnais, et le premier film de Godard, *A bout de souffle*. J'ai connu le musicien Bernard Reichel, qui était un grand compositeur romand. J'aurais même dû faire un oratorio avec lui, et c'est à ce moment là, en 1961, que je suis venu à Bienne. Le canton de Vaud ne me convenait plus, c'était trop réactionnaire. C'est là que le cinéma a commencé à prendre une plus grande importance parce qu'il n'y avait plus de possibilité de faire du théâtre. Si j'étais resté dans le canton de Vaud, j'aurais continué de faire du théâtre. Là, tout de suite, je me suis intéressé au cinéma, tout en enseignant le latin et le grec. J'ai fait partie de la Guilde du film. Tout de suite, je me suis intéressé à écrire des fiches sur le cinéma, « Eglise et cinéma », qui existent

encore maintenant. J'ai participé à la création de ces fiches et en ai rédigé pendant de très nombreuses années.

FT : La Guilde du film existait déjà avant ?

JD : Oui, elle existait avant moi, mais je me suis engagé à fond là-dedans. Je me suis investi dans le cinéma d'abord par la Guilde et ces fiches. Ces fiches demandaient beaucoup de travail.

FT : Vous les écrivez toujours ?

JD : Non, j'ai arrêté depuis longtemps. Quand on a démarré, on n'avait pas d'argent. C'est des fiches comme ça, en français et en allemand – je m'occupais de la partie francophone. Avec le pasteur Theo Krumenacher, on est à l'origine de ces fiches « Eglise et cinéma ». Au début, on faisait tout avec ma première femme : je faisais la rédaction à la machine, je faisais tout, on allait tirer les stencils.

FT : Je peux vous demander le nom de votre première femme ?

JD : Elle s'appelait Christiane Jordan. On est divorcés. J'ai eu trois femmes : j'ai perdu la deuxième, et je suis marié avec une troisième. Ces fiches ont continué avec ma deuxième femme, qui s'appelait Francine Boutquin. C'est elle surtout qui les rédigeait. Mais dans l'intervalle on avait eu de l'argent. On n'avait plus besoin de tout faire nous-mêmes. Je m'étais fait aider par quelques anciens élèves et ma deuxième femme a pris la relève, et finalement j'ai complètement arrêté de m'occuper de ces fiches. Mais on les avait lancées et elles ont continué à marcher. Et je me suis mis à écrire moi-même des critiques de cinéma et de théâtre. J'en ai écrit des centaines. C'était pour le *Journal du Jura*.

FT : C'est vous qui avez fondé « Eglise et cinéma » ?

JD : C'est très compliqué. Il y a trois personnes qui ont participé : du côté romand, quelqu'un qui s'appelait Borel ; le pasteur Krumenacher pour la partie allemande, et moi. C'est surtout Theo Krumenacher et moi.

FT : Ça a été fondé en 1960 ?

JD : Non, ça existait déjà avant – je ne peux pas vous dire quand. J'ai commencé à écrire des vraies critiques sur les films qui passaient dans le circuit, à Bienne. Et je continue à en écrire, toujours pour le *Journal du Jura*. J'ai même créé une page qui s'appelle « Grand écran » - ça fait une trentaine d'années qu'elle existe, et elle dure toujours.

J'ai fait des mises en scènes de théâtre, et j'ai commencé à tourner des quantités de films avec mes étudiants, en Super 8. J'ai enseigné le cinéma : tous les mardis, je projetais des films, on discutait... C'était plus l'esthétique du cinéma que l'histoire du cinéma – je n'ai jamais été historien. C'était un cours facultatif. Il y a eu énormément d'élèves et on a tourné une quantité de films.

FT : Quel était le matériel utilisé ? Vous l'avez eu à l'école ?

JD : C'était tout en Super 8. J'avais réussi à faire acheter une caméra Super 8 par l'école, une caméra amateur. Tous les films ont été tournés en dehors des heures d'école, même pendant les vacances. A l'école, je donnais un cours où j'initiais les élèves à l'écriture, et ceux qui en avaient envie ont tourné des films. J'organisais tout personnellement. J'ai tout payé de ma poche. Tous ces films ont marché ; ils sont allés dans des festivals. On se réunissait chez moi, on écrivait les scénarios... Les sujets n'avaient pas de rapport avec l'école. Avec Luc Monnier, mon collègue, on a tout supervisé pour les deux premiers films, *Matière grise* et *Et soixante-dix* – on ne peut pas vraiment les attribuer à des élèves. Mais ensuite, oui, les élèves ont tout fait. D'ailleurs les deux premiers ont été tournés en 16mm. *Et soixante-dix* est même allé au Festival de Soleure.

FT : Il y a un *gap* entre la date 1962-1963, quand vous avez commencé à travailler avec les étudiants, et les premiers films d'ici [sur le document donné par JD], qui datent de 1969.

JD : C'est seulement à partir de 1962 que le cinéma a fait son entrée au gymnase français. Au début, je ne donnais que des cours. J'ai fait venir des tas de réalisateurs : Jacqueline Veuve, Marcel Leiser, Marcel Schüpbach, Michel Bory, Jean-François Amiguet, etc. On passait des films et on les discutait. L'envie de faire du cinéma est venue quelques années plus tard.

FT : *Matière grise* et *Et soixante-dix* ont été tournés en 16 mm ?

JD : Mon collègue et moi-même avons eu l'idée de ces films. Il y avait un scénario – après je ne fais plus de scénario, j'improvise tout. On tournait avec une petite caméra 16 mm qui se remontait.

FT : D'où venait la caméra ?

JD : D'un de mes anciens élèves, Jean-Daniel Bloch. C'est lui qui a tourné et a fait le montage des deux films. Et pour *Et soixante-dix*, c'était un membre politique de la ville de Bienne, Jean-Pierre Berthoud, qui avait une caméra et qui nous a fait la caméra. J'avais fait appel à Bernard Einiger, qui était l'organiste pour la musique.

FT : Vous n'aviez pas de caméra 16 mm à cette époque ?

JD : Je n'en ai jamais eu. Pour *Et soixante-dix*, j'ai même eu des critiques à la télévision.

FT : Monsieur Berthoud, c'était un collègue ?

JD : Non, je le connaissais comme ça. Je ne l'ai plus jamais revu et on n'avait pas les mêmes idées politiques. Il a accepté de faire ça parce qu'il aimait la sculpture, et c'est tout. Avec Jean-Daniel Bloch, on est restés très longtemps liés, parce qu'il était un grand cinéaste. Maintenant il est parti à l'étranger. Mais il a travaillé avec moi uniquement pour ces deux films. Je l'ai eu comme étudiant, puis il est devenu cinéaste. Je suis resté lié avec lui

longtemps. Il a fait un film sur la ville de Bienne... Mais Berthoud, il n'a rien à voir avec le cinéma – c'est par hasard qu'il a accepté de faire ce film.

FT : L'exposition dans *Et soixante-dix*, c'est une exposition qui n'avait rien à faire avec vous ?

JD : Non, il y a des expositions de sculpture régulièrement à Bienne. Et c'était une exposition de soixante-dix, c'est pour ça qu'on l'a appelée *Et soixante-dix*. Luc Monnier, mon collègue et ami, était maître de dessin, donc s'intéressait à l'art. Moi, l'art c'est ma passion : la peinture, la sculpture. Ma femme actuelle est peintre. L'exposition était organisée par la ville ; ça avait lieu tous les deux ans.

FT : Ce n'était pas un film de commande, c'était votre idée ?

JD : Oui. Je n'ai jamais été commissionné pour rien : je suis complètement indépendant, et je refuse d'entrer dans le système. C'est en cela que je suis un cinéaste marginal, et j'ai envie de le rester jusqu'au bout, parce que le système ne m'intéresse pas. J'aurais pu à un moment entrer dans le système – on m'a fait des propositions – mais j'ai toujours refusé. Je veux être libre de faire ce que je veux, c'est pour ça que j'ai enseigné pour gagner ma vie. Je faisais tout à côté. J'ai fait autant de mises en scène de théâtre que de films. Les deux m'intéressent énormément.

FT : Nous sommes en 1961, vous avez fait vos premiers films avec des étudiants et Luc Monnier. Quels étaient les maîtres spirituels de ce genre...?

JD : *Matière grise* et *Et soixante-dix*, c'est déjà les années septante, 1970 et 1971. Mon grand maître, c'est Bresson, pour l'intériorité. Et j'ai rencontré ensuite des gens du cinéma expérimental, et c'est là que des choses vont se passer. Au fond, c'est à partir de 1978 que tout a commencé. J'ai été nommé membre du jury oecuménique au Festival de Nyon, du 14 au 21 octobre 1978. C'était Boris de Aden qui dirigeait encore le Festival de Nyon. J'ai fait des rencontres formidables, et en particulier Otto Chereza, qui est devenu un ami, qui était directeur de Pro Helvetia, et sa compagne Irène Lamblay. On est devenus très amis. Grâce à eux surtout, mais pas uniquement, j'ai pu entrer en contact avec le cinéma marginal, expérimental, parce que j'ai été nommé conseiller à la diffusion deux années consécutives lors des journées de cinéma en marge à la Porte de la Suisse à Paris. Il y avait ProHelvetia derrière, mais pas que ça. C'était une manifestation importante : on voyait 180 à 200 films. J'ai rencontré des gens importants : Jean Douchet, en particulier, qui est devenu un ami, et toute une série de cinéastes dits expérimentaux, en particulier deux femmes, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, qui sont devenues des amies. J'ai rencontré Joseph Morder aussi, un important cinéaste expérimental, Gérard Courant, célèbre surtout pour ses cinématons. C'est tout ces gens qui m'ont appris l'improvisation.

FT : Pour revenir aux années soixante : vous avez dit qu'un de vos maîtres était Bresson. Mais dans les années soixante, vous avez vu des films expérimentaux, d'avant-garde ?

JD : Non, pas vraiment. Je suivais tout, j'avais une soif de cinéma, je me suis formé au cinéma. Je voyais tous les genres. Je faisais des fiches sur tous les films. Et c'est seulement à partir de ce moment-là que tout s'est cristallisé sur le cinéma expérimental.

FT : Est-ce que dans les années soixante vous connaissez par exemple les films de Jonas Mekas ?

JD : Non, j'ai connu après. Je suis devenu ami aussi avec Dominique Noguez, qui est le grand spécialiste du cinéma expérimental. Comment vouliez vous que je connaisse les films expérimentaux ici, à Bienne. Mais à partir du moment où je les ai découverts, je vais organiser des projections de films expérimentaux. On a même été jusqu'à dire que Bienne allait devenir l'un des hauts lieux du cinéma expérimental en Europe parce que j'ai organisé énormément de projections. C'est seulement partir du moment où j'ai été aux Portes de la Suisse, où j'ai rencontré des gens. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à me spécialiser dans ce cinéma : avant, toutes les formes de cinéma m'intéressaient. J'ai été le fondateur du cinéma expérimental à Bienne.

FT : Dès 1966, à Zürich, et un tout petit à Berne et à Bâle, il y avait des programmations qui s'appelaient Cine Zirkus.

JD : Je n'étais pas encore là.

FT : Avant les années 1960, on ne connaît pas le cinéma expérimental, d'avant-garde en Suisse. On connaît peut-être les films français et allemands des années trente, mais on ne connaît pas les films américains des années 1950 et 1960. Et ça commence dans les années 1960, avec des jeunes réalisateurs de votre âge, je pense...

JD : J'ai connu Schöner, Véronique Goël, mais c'est plus tard. Grâce à eux, j'ai découvert Mekas, Lemaître. J'ai commencé à aller à Paris seulement à partir de 1979-1980. J'y suis allé avant, mais pour le théâtre. J'ai une carrière parallèle de théâtre. Je n'allais voir que du théâtre à cette époque. Tout a commencé en 1978 pour moi, en fait. J'ai participé même physiquement au Centre culturel suisse, à Paris.

FT : Et pendant toutes ces années, vous travailliez dans la Filmgilde ?

JD : Oui, et après j'ai fait partie de Filmpodium. La Filmgilde avait programmé des films un peu différents, mais pas vraiment expérimentaux. On allait chercher des films à la frontière : on a passé les premiers Tarkovski par exemple, ou Kieslowski, Murnau, *L'Aurore*. J'ai fait partie aussi de la création des Journées de Soleure – j'allais tout le temps aux Journées de Soleure. C'était surtout des Romands qui ont créé les Journées au départ : Claude Vallon, Thévenoz, Thévoz... J'étais fâché contre eux après, parce qu'ils ont refusé mes films. Seul *Lisi Strates* a été à Soleure, et un film de commande dans la section information. J'ai assisté à la projection du premier film de Daniel Schmid, et on était restés trois ou quatre dans la salle (Marcel Schüpbach, Claude Vallon, moi...). La discussion n'a pas eu lieu, et moi j'avais dit « Un grand cinéaste est né. ». Je suis devenu ami de Daniel Schmid après. J'ai connu Martine

Pittet aussi. J'ai créé une maison de production, qui s'est cassé la gueule, pour le film *Oser* justement. J'ai travaillé avec Amiguet aussi ; on a créé cette maison de production ensemble.

Tout commence pour moi à partir des années 1980.

FT : Vous avez mentionné le nom de Marcel Schüpbach...

JD : C'est un grand ami ; il a monté un de mes films, fait la caméra d'un autre, et c'est grâce à lui qu'un de mes films a pu passer à la télévision. Maintenant il vit dans le Midi de la France. Je l'avais fait venir dans le cadre de mes cours pour présenter ses films. Je l'ai connu par un de ses courts métrages qu'il avait fait sur la maison de ses parents.

J'ai été l'ami de Jacqueline Veuve aussi.

FT : Déjà dans les années 1970 ?

JD : Oui. J'ai connu Schibler aussi. Je les ai connus parce que je les faisais venir. Je leur téléphonais – j'avais vu leurs films je ne sais plus comment.

FT : Vous avez fait connaissance de Veuve, Schüpbach et tous les autres avant ou après 1978 ?

JD : Je ne sais plus. Probablement avant. Schüpbach a monté *Oser*, qui a eu un succès helvétique total. Tous les journaux en ont parlé. C'est le seul film pour lequel j'ai eu de l'argent, 30'000 francs de la direction de l'instruction publique du canton de Berne. Mais ce n'est pas un film que je revendique entièrement. C'est un film pédagogique. Il a été montré dans toutes les écoles, et même à Aix-en-Provence. Il y a eu une réunion de tous les profs de latin-grec de la Suisse pour changer l'enseignement, puis tout est retombé dans l'ombre. J'ai eu des interviews à la radio ; la télévision est venue sur le tournage du film... Pierre-Luigi Zaretti faisait la caméra.

FT : Il y a deux choses dans les années 1980 dont j'aimerais parler : trois séances que vous avez faites avec Klonaris/Thomadaki, avec pour titre « Cinéma expérimental français » en mars 1980 ; et *Oser* et *Lisi Strates*, je crois, ont été produits par une maison de production qui s'appelait Sappho Film...

JD : On a créé Sappho Film seulement pour *Oser*, avec Martine Pittet, qui était l'amie de Luc Yersin, et J-F Amiguet. Deux films ont été faits : mon film *Oser*, et un film d'Amiguet sur un bistrot de Vevey.

FT : Pourquoi vous avez créé cette maison de production ?

JD : J'étais utopiste, je l'ai toujours été. Luc Yersin, et surtout Martine Pittet m'avait beaucoup poussé à faire ça – elle connaissait des tas de gens. Je me suis lancé dans l'aventure et ça n'a pas marché. On n'a perdu aucun argent. J'ai plein de projets de films inaboutis, avec Martine Pittet, sur la mort d'un de ses enfants en particulier.

FT : Le fait que vous ayez fondé une maison de production, c'était un changement de votre vision de vous-même en tant que réalisateur ?

JD : Non, mais c'était l'époque où je pensais encore que les films s'écrivaient. Jusqu'à *Oser*, c'est des films écrits. Je n'ai pas encore fait le saut de l'improvisation. Il fallait de l'argent, et pour avoir de l'argent, il fallait créer une maison de production. Je me suis très vite rendu compte que ce n'était pas pour moi. Je n'étais pas fait pour ça.

Ma vraie carrière cinématographique commence avec *Lisi Strates* parce que dans l'intervalle j'ai rencontré le cinéaste de ma vie, dont je suis devenu un ami, Marcel Hanoun. J'avais suivi toute sa carrière, j'étais un incondtionnel. Et il s'est trouvé qu'il a vu *Oser* à Paris parce que tous mes films ont passé à la Cinémathèque (c'était encore à Beaubourg). Il m'a téléphoné pour me dire qu'il désirait me rencontrer. J'étais aux anges. On a eu une discussion. *Lisi Strates*, dans les courts métrages, était mon projet le plus réussi, c'est évident. Il a accepté de participer à ce projet. C'était le portrait d'une femme que je connaissais bien, avec qui j'ai aussi fait du théâtre. J'avais un caméraman, et j'ai découvert l'importance de l'improvisation. A partir de ce film, je ne vais plus jamais faire de scénario. Il y a des films où je donne quelques directives, et d'autres où je n'en donne absolument aucune. A partir du moment où j'ai commencé à travailler avec la vidéo, je tourne beaucoup et improvise tout. C'est Marcel Hanoun qui m'a appris ça. Il a accepté de tourner une partie du film en Super 8 aussi, et il a fait le montage à Bienne. Il vivait avec une psychiatre, très riche. C'était quelqu'un de très difficile à vivre, mais moi je me suis toujours bien entendu avec lui. Il avait amené une table de montage chez moi, et on a fini ça un 31 décembre. On a eu des grands noms pour le mixage. Ce film a eu une carrière extraordinaire : il a été sélectionné pour Oran, il a passé à Genève, à Fribourg, au Festival de Berlin. C'est le film qui a commencé à me rendre célèbre. C'est un film très abouti, mais on refusé de m'aider pour des raisons que je trouve d'une idiotie totale. Je n'ai jamais eu envie de travailler de manière classique.

FT : Dans le programme de la Cinémathèque français 1984, avec les quatre courts métrages, il est écrit « en préparation *Pour Lisi* »...

JD : Oui, c'est ce qui est devenu *Lisi Strates*.

FT : Vous avez présenté aussi des rushes ?

JD : Non. *Lisi Strates* a été projeté ensuite à la Cinémathèque, mais pas dans ce même cadre. (J'ai fait partie de l'Académie Morlock, c'est quelque chose de très important.) J'avais ce projet en 1984, c'est sûr, j'ai dû le dire, mais il a été réalisé en 1986. Tous mes films ont passé à la Cinémathèque française, au Filmpodium ici, et au cinéma Royal à Tavanne, et j'ai eu une rétrospective à Genève.

A partir de 1978 et jusqu'en 1986 à peu près, j'organisais tout le temps des projections de films expérimentaux, et en particulier avec Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, qui viennent présenter leurs propres films et d'autres films expérimentaux, beaucoup de films de femmes, qui viennent toujours personnellement. Ça se passe au Théâtre de Poche avec les

appareils Super 8 ou 16 mm du gymnase. C'est moi qui fais les projections. Je peux écrire des pages entières dans le Journal du Jura. C'est un succès triomphal, on dédouble parfois les séances. On crée ici en Suisse les Ciné-bouffes, qui seront reprises à Paris. J'ai tous mes élèves avec moi qui font de la nourriture, c'est formidable. Je passe tous les films de Boris Lehman, un grand ami à moi aussi, et de Gérard Courant. Et je fais une immense rétrospective Marcel Hanoun, du 21 novembre au 7 décembre 1986, qui n'a pas marché d'ailleurs. Je fais aussi la première rétrospective de Jacqueline Veuve, en 1989. Quatre livres ont été écrits sur Veuve, et aucun ne mentionne que la première rétrospective a eu lieu ici à Bienne, et que c'est moi qui l'ai organisée. Tous ses films ont passé à Bienne. J'ai passé aussi des films du Tiers-Monde, sur l'art et le cinéma, et surtout les films de Maria Konaris et Katerina Thomadaki, à qui je dois beaucoup. Théo Hernandez également, et Raymonde Carasco – elle a écrit des livres magnifiques aussi. La revue *Cinéma* avait écrit tout un article pour dire que Bienne était en train de devenir le haut lieu du cinéma expérimental.

FT : Ailleurs, le succès du cinéma expérimental, c'était plutôt la fin des années 1960-début 1970...

JD : Nous on était un peu en retard ! Mais c'était un grand succès à cause de mes élèves ; c'était le public. C'était dans le cadre des Kulturtäter, où il y avait une programmation de cinéma et de théâtre en même temps dans le Théâtre de Poche. Et ensuite Filmpodium est né, et a pris la relève (d'abord au Théâtre de Poche).

FT : Qu'est-ce qui s'est passé après 1986 ?

JD : Tout s'est écroulé. Jusqu'en 1992, Boris Lehman a pu venir encore. Depuis 1992, tout ce qui est cinéma de recherche a complètement disparu. J'ai perdu ma deuxième femme en 1993, et je n'ai plus pu rien faire. Jacqueline Veuve me disait qu'elle avait du arrêter aussi d'enseigner le cinéma, par exemple. Et d'autres... J'ai bien connu Rui Noguera aussi, qui est un ami. J'ai connu Schöner [?] à Cinéma en marge, à Paris. J'ai bien connu aussi Isa Hesse – j'ai fait venir ses films, que j'adorais.

Le festival de Lucerne ne m'a plus jamais rien demandé depuis *Lisi Strates*, mais c'est de ma faute, je n'ai plus rien envoyé.

FT : Et vous n'alliez pas comme spectateur ?

JD : Non. A partir du moment où j'ai commencé la vidéo... Il y a un grand trou entre 1986 et 2000 : c'est lié au fait que j'ai fait beaucoup de théâtre, et à la mort de ma deuxième femme. J'ai recommencé depuis 2000, mais j'avais pris ma retraite en 1996.

FT : Les manifestations « Le cinéma expérimental français » et « L'art dans le film, le film dans l'art » qui sont dans votre CV, qu'est-ce que c'était ? Vous avez travaillé avec des musées ?

JD : C'était avec Filmpodium. J'ai de la documentation en masse. J'écrivais beaucoup, des centaines d'articles. Il n'y avait pas que de l'expérimental, du Dindo, du Murer,... C'était ou

au Lido, ou au Théâtre de Poche, 16 ou 35 mm. Il y avait aussi des artistes qui exposaient en même temps : Jean-Marie Angy [?] de Porrentruy, Sylvie Aubry du Noirmont, ... C'était dans la salle juste à côté du Théâtre de Poche. Je les connaissais tous. C'était presque que des peintres. Et c'était organisé par Filmpodium (on avait des petites subventions).

J'écrivais des pages entières dans les journaux. J'avais des dossiers. Je faisais des cahiers entiers.

Il y a un grand livre sur Maria Klonaris et Katerina Thomadaki qui est paru, avec au moins dix pages qui me concernent, et Bienne, chez L'Harmattan. Elles sont venues animer deux ateliers d'une semaine au gymnase où j'enseignais – enfin seulement Katerina.

J'ai été tout le temps ignoré, mais j'estime que j'ai quand même fait une œuvre. Pour ma dernière œuvre, j'ai eu un article dithyrambique dans *Le Monde*. Mon dernier film a été acheté par le Centre national de la danse. Je fais le plein à la Cinémathèque à Paris. Je ne veux pas dire que je suis un cinéaste maudit, mais c'est vrai que je suis un cinéaste oublié, et pourtant j'ai connu des grands. J'ai eu le prix Morlock. Dominique Païni est un ami aussi. Le premier qui a reçu le prix, c'est Abel Gance, en 1980. J'ai rencontré des gens très importants : Dominique Païni, et maintenant Serge Daney, qui va programmer mon dernier film, *Indépendance*, sur une danseuse.