

Entretien avec Gilles Porte, directeur de la photographie, réalisateur, scénariste

Né à Lyon en 1965, Gilles Porte grandit à Feurs, petite ville ligérienne où il découvre le cinéma. Après un bac scientifique, il s'installe à Paris et fait son premier stage caméra dans l'équipe du chef opérateur Carlo Varini. A partir de 1989 il est assistant caméra sur des films de Raoul Ruiz, Jacques Audiard, Costa Gavras, Patrice Chéreau, Bertrand Tavernier... Il est ensuite directeur de la photographie sur une cinquantaine de films réalisés par Xavier Durringer, Abbas Fadhel, Olivier Jahan, Christian Philibert, Mai Masri, Xavier Gens, Marc Dugain, Michèle Laroque, Safy Nebbou... En 2005, il remporte le César du meilleur premier film pour *Quand la mer monte* coréalisé avec l'actrice Yolande Moreau. Il s'engage ensuite dans un projet personnel, *Portraits / Autoportraits* qui allie le dessin et la photographie. Il coréalise également, avec le journaliste de RFI Nicolas Champeaux, le documentaire *Le procès contre Mandela et les autres*, sélectionné en compétition officielle au Festival de Cannes 2018.

Comment l'univers du cinéma s'est-il imposé à toi ? Quels sont les réalisateurs, les films, qui ont marqué ta jeunesse ?

Un des premiers films qui m'a marqué est un film que j'ai découvert à la télévision, chez mon oncle, qui ne ressemblait pas du tout à celui de Jacques Tati. Il mettait en scène un facteur d'un village français qui se prenait pour un américain ! C'était *Jour de fête*. Deux livres ont également joué un rôle non négligeable dans ma vocation. Le premier s'intitulait *Caméra au poing*, écrit par le cinéaste animalier Christian Zuber. C'était mon frère jumeau, Pierre, qui l'avait reçu comme cadeau d'anniversaire. Puis un livre de photographies,

Femmes algériennes, avec des portraits qui m'ont marqué à jamais. Le photographe, Marc Garanger, était un ami de mes parents. C'est sans doute la première fois que j'ai eu conscience de ce que pouvait signifier un engagement artistique. Et puis, il y a surtout eu les films italiens des années 70 que j'allais voir au cinéma à Lyon, avec mon cousin Éric, plus âgé de 6 ans : Vittorio De Sica, Pasolini, Ettore Scola et Fellini plus particulièrement.

***I Vitelloni* de Fellini est le nouveau film au programme du bac en spécialité cinéma-audiovisuel. Qu'est-ce qui te plaît plus particulièrement chez ce cinéaste ?**

Comme chez Picasso, Fellini a eu différentes périodes. Je n'ai d'ailleurs pas découvert Fellini dans l'ordre chronologique de sa filmographie. Le premier film de Fellini qui m'a marqué, c'est *La Cité des femmes*. J'avais 15 ans. J'étais en seconde. J'avais d'ailleurs écrit un article dans le journal de mon lycée puisque je m'occupais de la rubrique cinéma. Je pense aussi à *La strada*, découvert plus tard, dont certains plans en ont inspiré d'autres dans *Quand la mer monte*. Notamment un plan sur la plage avec Yolande Moreau de dos face à la mer qui est une référence directe à une séquence où Gelsomina (Giulietta Masina) part à la recherche de Zampano (Anthony Quinn). Bien que *La strada* ne soit pas un film muet, *La strada* aurait pu être un film de Chaplin... Ce qui m'a plu chez Fellini, c'est aussi la place qu'il accorde à l'onirisme, si présent dans *Amarcord*, un film que j'ai vu une vingtaine de fois. Je pense souvent à cette séquence où tous les personnages se précipitent au bout d'un ponton pour regarder passer un immense bateau en carton-

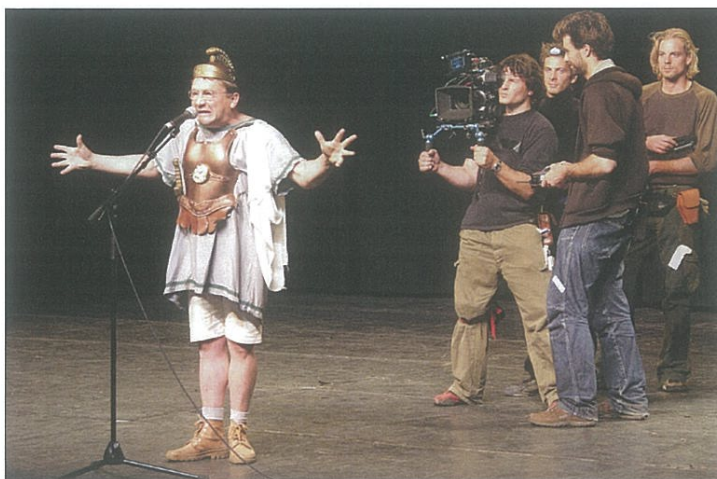


Gilles Porte
*Sortie Usines
Lumière,*

photo Jean-Marie Dreujou

pâte. Un plan qui évoque le rêve, l'imaginaire, peut-être aussi une certaine idée du rêve américain chez les Italiens. Fellini aimait tourner dans les studios de Cinecittà, pour pouvoir rêver plus loin, aller plus haut, avec sa caméra. Fellini, c'était aussi la large place qu'il accordait à la musique. Difficile de citer le cinéaste italien sans penser à Nino Rota. Ils formaient un duo comme Sergio Leone et Ennio Morricone en formaient un autre. Mais Fellini, c'était aussi l'immense talent de ses comédiens comme Marcello Mastroianni avec lequel j'ai eu la chance de travailler¹. Fellini dessinait aussi beaucoup. Ses coups de crayons l'aidaient à imaginer des plans, des séquences et à quitter le monde réel. C'est réellement un cinéaste qui m'a guidé, sans pour autant dénigrer le cinéma néoréalisme italien avec lequel j'ai aussi grandi... Grâce à mon cousin, Lyon, pour moi, c'était un peu Rome et beaucoup l'Italie avec ces salles de cinéma d'Art et d'Essai comme *La fourmi*, *Le Comédia*, les *CNP*... Je ne comprenais pas toujours à l'époque ce que voulaient me dire Pasolini et Fellini mais ensuite certaines séquences voyageaient dans ma tête, faisaient écho à des choses de la vie et prenaient sens... Finalement, sans en être conscient, j'avais droit à des cours particuliers d'éducation à l'image et mon prof, c'était mon cousin.

Bien que le scénario du film *Quand la mer monte* soit réaliste, les séquences oniriques doivent beaucoup à Fellini. Par exemple, la veille de tourner la scène d'amour, Yolande me demande comment je vois les choses. Je lui explique le découpage que j'ai envisagé en lui rappelant le parti que nous avions pris et qui consistait à faire l'ellipse sur l'acte sexuel et donc d'éviter une



scène de nudité entre Irène et Dries. Yolande me demande alors si elle serait toute bleue si elle apparaissait en partie nue dans la chambre. Je comprends qu'elle fait allusion à la tapisserie à fleurs (avec les hortensias bleus) que nous avions choisie. Je lui réponds que l'ambiance lumineuse sera au contraire plutôt dorée, avec un éclairage Tungstène qui avoisinera les 2500 degrés kelvin, c'est-à-dire, plus proche de la température d'une bougie (1800° K) que de celle du jour (5600° K). Yolande me demande alors si on ne peut pas imaginer Irène nue, au milieu des hortensias. Elle veut en montrer un peu plus. Souvent c'est l'inverse que les comédiennes demandent au réalisateur à la veille de tourner des scènes d'amour. Grâce à cette remarque, je propose alors à Yolande d'imaginer la première séquence onirique de *Quand la mer monte*, sans être certain que ça allait fonctionner dans le montage final. Fellini était passé par là... Je demande alors à l'équipe déco de créer, dans la chambre d'hôtel, un faux mur tapissé d'hortensias et de faire un trou à l'intérieur dans lequel pourrait se glisser Yolande (Irène). En jouant avec la lumière de mes projecteurs, je pourrais tenter quelque chose. Nous avons alors tourné cette séquence

de deux manières : la première d'une façon onirique et l'autre de manière plus classique, plus réaliste. J'avais en tête que si nous faisons le choix de garder la séquence onirique au montage, alors il fallait prévoir dans le film deux autres séquences dans le même esprit. Les scénaristes disent souvent qu'il est bon, pour structurer le récit, que certaines choses se répètent trois fois. Finalement Yolande et moi décidons de faire lever les couettes d'Irène (à l'aide de deux fils de nylon) lorsqu'elle chante sur la plage... Et nous décidons d'habiller Dries d'une armure et de faire venir un cheval de trait afin de transformer Dries en une sorte de Don Quichotte lorsque nous sommes au paroxysme de leur histoire d'amour. Au montage, la séquence des hortensias est la première que nous essayons. Ça ne marche pas. Finalement Philippe Rouèche (le compositeur) tente une mélodie à l'accordéon et là, tout fait sens. Aujourd'hui, avec le recul, je trouve que ces trois moments oniriques élèvent *Quand la mer monte* vers ce cinéma qui m'a séduit, lycéen, alors qu'aucune de ces séquences n'avait été écrite ainsi. Si je n'avais pas rencontré l'univers de Fellini (mais aussi celui de Kusturica) je n'aurais pas eu ces idées. Désormais, il m'est impos-

1. *Trois vie et une seule mort* (Raoul Ruiz, 1996)

sible d'envisager l'écriture d'un film sans avoir une écriture cinématographique qui tend vers cet univers rencontré pour la première fois dans un petit cinéma lyonnais. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si j'utilise le dessin et si je les anime dans *Portraits / Auto-portraits* ou dans *Dessine-toi* mais aussi dans *Le procès contre Mandela et les autres*. Le cinéma, c'est la fabrication d'une fusée. Avec Fellini, c'est l'assurance que le spectateur va décoller pour partir sur Mars et bien au-delà...

Tu as commencé ta carrière comme assistant caméra avec de grands réalisateurs comme Marcel Carné, Raoul Ruiz, Jacques Audiard, Patrice Chéreau ou Costa Gavras. Que retires-tu de ces premières expériences et quels sont tes souvenirs les plus marquants ?

La notion de travail surtout... un travail d'équipe avec un capitaine et des marins qui font en sorte que le navire vogue dans le sens défini par le capitaine et atteigne la destination prévue. Il y a une notion de "collectif" dans tout acte cinématographique que n'ignorent pas tous les grands réalisateurs même si la place de chacun est bien définie et qu'il est souhaitable qu'il n'y ait qu'un chef d'orchestre qui "donne le la". Les musiciens, dont font partie les techniciens et les comédiens, constituent l'orchestre. Aucun soliste à l'intérieur, surtout pas le directeur de la photographie. Chacun joue en fonction de la manière dont il est dirigé avec parfois l'opportunité d'apporter une note à l'ensemble, une couleur, un mouvement... On compare souvent le cinéma à la peinture et pas assez à la musique à mon goût.... Si j'ai eu la chance de rencontrer de grands réalisateurs, j'ai également eu l'opportunité de

croiser la route d'immenses directeurs de la photographie. Un jour, sur un film de Marcel Carné², quand j'étais 2^e assistant caméra dans l'équipe du chef opérateur italien Pasqualino De Santis – qui a signé entre autres la photographie des chefs-d'œuvre *Mort à Venise* (Visconti) et *Une journée particulière* (Ettore Scola) – Marcel Carné est tombé malade et il y avait une clause dans son contrat (il était très âgé), qui imposait au cinéaste la présence de Robert Hossein pour reprendre le film si jamais Marcel Carné ne pouvait pas aller au bout. Pasqualino De Santis a refusé immédiatement de poursuivre la traversée, prétextant le fait que ce n'était pas dans son contrat à lui mais n'ignorant pas surtout que le nouveau chef d'orchestre ne le faisait pas rêver... Or quand vous êtes directeur de la photographie ou comédien, vous avez besoin de croire en celui ou celle qui vous guide et qui impose le tempo et ce n'est malheureusement pas toujours le cas. Pasqualino De Santis que l'on appelait "Monsieur 5,6" – parce qu'il travaillait toujours avec une ouverture de diaphragme de 5,6 – m'a beaucoup appris et pas uniquement en image. Je me souviens d'une anecdote de tournage sur le film de Marcel Carné qui concerne le son. Il y avait d'un côté un perchman, français, que je connaissais bien, et de l'autre un jeune cadreur, italien, qui lui donnait des limites aberrantes avec sa perche de peur que le micro ne rentre dans "son" cadre. Assistant vidéo, j'ai prévenu le perchman et le cadreur – qui était mon supérieur hiérarchique – m'en a voulu mais Pasqualino de Santis a immédiatement remis de l'ordre dans son équipe image, ne confondant jamais "autorité" avec "autoritaris-

me". Il a dit à son cadreur qu'il travaillait en France et qu'ici il devait respecter les impératifs du son direct, en acceptant que le micro soit au plus près du cadre. Les Italiens, comme les Américains, ont pris l'habitude de travailler non pas en "son direct" mais en "son témoin". Ils refont toute la bande son en passant par la post-production, la post-synchro et le studio mais en France et sur le film de Marcel Carné, il en était autrement. Travailler avec des personnes de cette expérience, c'est aussi pouvoir bénéficier d'individus qui prennent de la hauteur vis-à-vis du métier qu'ils exercent en sortant du corporatisme. Si je considère toujours mon métier de directeur de la photographie comme faisant partie avant tout d'un ensemble, c'est aussi grâce à ces rencontres. Le temps que je prends pour placer un projecteur sera toujours un temps que n'aura pas le réalisateur (ou la réalisatrice) pour diriger ses comédiens. Parfois, il m'arrive de demander à mes techniciens de ne rien modifier sur un plan parce cela pourrait mettre en danger l'essentiel, qui ne sera jamais seulement l'image du film – à part peut-être dans l'univers publicitaire. A contrario, une ombre soulignée par un perchman peut me permettre de préciser une lumière dans l'intérêt du film... La remarque d'une maquilleuse – qui connaît les comédiens mieux que quiconque – sur un visage peut non seulement faciliter le jeu d'une actrice qui se sentira plus à l'aise devant la caméra mais également avoir du sens par rapport à la dramaturgie ou inversement. Le sens du vent signalé par l'accessoiriste responsable d'un "effet fumée" ou d'un "effet pluie" peut me faire changer une direction de lumière. L'atten-

2. *Mouche*, film inachevé de Marcel Carné, adaptation d'une nouvelle de Maupassant. Le tournage s'est arrêté en novembre 1992.

tion d'une scripte sur une séquence peut me faire modifier le contraste ou la couleur d'une image. L'image d'un film n'appartiendra jamais au seul directeur de la photographie mais bien au film qu'un collectif est en train de construire. En ce sens, parler d'une "belle image" immédiatement à la sortie d'un film reste pour moi problématique. Quand un film vous a profondément ému, parlez-vous sincèrement de l'image en premier ?

Raoul Ruiz, lui, adorait utiliser les effets spéciaux à la prise de vue. Chaque tournage était l'occasion de ressortir des accessoires dignes de Méliès. Par exemple, pour donner l'illusion qu'un personnage prenait feu dans un décor, nous avons utilisé une boîte noire traversée par un jeu de miroirs qui était bourrée de toiles d'araignée parce que personne ne l'avait utilisée depuis des lustres. Je me souviens également qu'une fois Raoul Ruiz nous a demandé de réaliser quatre travellings pour un seul et même plan : la caméra était sur un travelling... Un acteur sur un deuxième travelling... Un élément de décor encore sur un troisième travelling et un projecteur qui balançait une ombre mouvante sur un quatrième travelling... Il n'y avait pas assez de machinistes et un technicien du département décoration était venu nous prêter main forte... Pour couronner le tout, tout était filmé dans un miroir ! J'ai fait trois films avec Raoul Ruiz. Sur *Trois vies et une seule mort*, avec Marcello Mastroianni, j'étais premier assistant caméra. Sur le second, *Généalogies d'un crime* avec Catherine Deneuve, je suis passé au cadre avec un directeur bulgare choisi par Raoul Ruiz qui m'avait choisi (c'est assez rare pour être signalé) pour être le premier assistant camé-

ra peut-être en anticipant ce qui allait se passer. Sur le 3^e film, *Le Temps retrouvé*, j'interviens comme opérateur 2^e caméra. Le passage d'un statut à un autre est parfois délicat et je le dois beaucoup à Raoul Ruiz qui m'a fait confiance. Sur *Généalogie d'un crime*, j'étais au départ 1^{er} assistant caméra mais ensuite, il y a eu un souci sur le tournage : Catherine Deneuve (l'actrice principale) n'était pas satisfaite des rushes et reprochait au directeur de la photographie une ombre sur son visage. Cet incident provoque un bras de fer entre le réalisateur et son actrice principale car Catherine Deneuve n'avait plus confiance au directeur photo. Raoul Ruiz me prend à part et me demande alors de "prendre le cadre". Mon avantage ne résidait pas vraiment dans le fait que je connaissais bien cette partie mais plutôt dans le fait que je connaissais bien... Catherine Deneuve ! Et c'est de cette façon que je me suis retrouvé du jour au lendemain cadreur. Lors de cette étape, j'ai aussi appris à diriger une équipe technique et à

asseoir une certaine autorité indispensable dans ce métier. C'est d'ailleurs assez amusant de constater que dans une équipe de cinéma la plupart des techniciens sont antimilitaristes alors qu'un plateau de cinéma est régi comme une armée avec des ordres précis à respecter afin de gagner en efficacité. Avec Raoul Ruiz, il m'est arrivé de comprendre l'existence de certains plans uniquement après les avoir vu montés, et non pas en les tournant. Aujourd'hui, en tant que directeur de la photographie, je refuse de filmer ce que je ne comprends pas car je persiste à penser que c'est une richesse de comprendre les attentes du réalisateur. Cela permet tout simplement au directeur de la photographie (mais également à un ingénieur du son, un chef décorateur, un acteur, un monteur...) d'aller plus loin dans ses propositions. C'est aussi pour cela que je prends beaucoup de plaisir à préparer un film, à en discuter avec le réalisateur et celles et ceux qui l'entourent, afin de mieux comprendre ce qu'il s'agit de dire, de montrer ou





Page d'un carnet de travail de G.P.



Photogramme
du film :
Quand la mer monte.

3. Costa Gavras a été président de la cinémathèque française entre 1982 et 1987, puis élu de nouveau à ce poste en 2007 et ce jusqu'à ce jour. Les vice-présidents sont Olivier Assayas et Jean-Paul Rappeneau.

pas, bref de rentrer dans la tête de celui ou celle qui réalise afin de ne pas être qu'un simple exécutant. C'est aussi tout cela que j'ai découvert quand j'ai croisé la route de grands réalisateurs. Un grand réalisateur s'entoure bien... Les meilleurs films de Marcel Carné, pour ne citer que lui, ce sont aussi des images d'Henri Alekan, des scénarios de Jacques Prévert, des décors d'Alexandre Trauner, des comédiens comme Arletty et Louis Jouvet...

Avec Jacques Audiard, je me souviens d'une anecdote qui me guide toujours. J'étais assistant sur son film *Regarde les hommes tomber* en 1994 et lorsqu'il voit un court-métrage dont j'avais signé la photographie il me fait part de sa déception en m'encourageant à prendre plus de risques avec la lumière et le cadre. J'y

pense souvent... Audiard fait partie de ces réalisateurs qui en France prennent des risques, se remettent chaque fois en question. Ce n'est pas un hasard s'il prépare en ce moment une comédie musicale, genre auquel il ne s'est jamais essayé. C'est une personne qui écoute beaucoup ses techniciens et ses comédiens tout en ayant un véritable point de vue sur ce qu'il souhaite raconter. Il fait des lectures sur plusieurs jours autour d'une table avec toute son équipe technique. Chacun donne son avis. Il n'a aucun souci à changer les dialogues si cela s'avère bénéfique pour son film. En général, avant un tournage, on a souvent une lecture du scénario pour poser des questions mais le temps imparti pour cet exercice n'est pas toujours suffisant pour bien appréhen-

der les choix du réalisateur. Audiard, lui, connaît l'importance de prendre ce temps. Nul doute que cela se ressent au final car sur un tournage tout doit aller très vite. Il ne s'agit encore une fois non pas d'écouter tout le monde mais parfois une bonne idée de mise en scène peut naître de la réflexion d'un comédien ou d'un technicien et cela les grands cinéastes ne l'ignorent pas.

Certains techniciens n'étaient pas forcément cinéphiles avant de travailler dans le cinéma, mais avec l'expérience, ils peuvent le devenir et se rendre compte que tel acteur est juste ou pas ou que tel mouvement de caméra est judicieux ou pas. Je pense souvent à un plan de *Citizen Kane* où le très riche Charles Forster Kane, amoureux de Susan, une cantatrice sans talent, va construire un opéra pour elle. Afin de montrer au spectateur que Kane se trompe, Orson Welles provoque un mouvement de grue qui monte verticalement quand Susan chante. Le mouvement de grue se termine sur deux machinistes d'opéra qui font "non" de la tête. Tout est dit dans un seul plan. Ces machinistes, qui n'étaient pas forcément mélomanes avant de travailler à l'Opéra, le sont devenus à force d'en avoir écoutés. C'est pareil pour n'importe quel membre de l'équipe technique d'un film. C'est aussi une des raisons pour lesquelles j'aime bien mélanger, dans ma propre équipe, des personnes d'expérience avec d'autres qui débutent...

Quant à Costa Gavras, c'est quelqu'un qui aime et qui connaît profondément le cinéma, l'histoire du cinéma, comme Scorsese. Les deux sont engagés dans les cinémathèques française³ et américaine et travaillent régulièrement avec des étudiants dans

une démarche de transmission. J'ai été 2^e assistant caméra sur *La Petite Apocalypse* (1993). On avait tourné en France, à Rome et à Varsovie. Je me souviens d'une écriture très classique sur ce film, avec des plans masters et des champ-contrechamp et le choix de Costa Gavras de choisir ses plans... au montage. Patrice Chéreau, au contraire, faisait vraiment ses choix au moment de la prise de vue, sans filet. Il faisait parfois 25 à 30 prises d'une même scène, et si c'était difficile pour les techniciens, cela l'était encore plus pour les comédiens. Il n'y a pas de recette. Certains réalisateurs ne font que 3 prises.

Chaque film est un voyage différent à plusieurs, avec des rencontres, des découvertes, des déceptions, des paysages... Personnellement quand je pars en tournage j'ai parfois l'impression de partir en colonie de vacances. Sensations qui diffèrent dès les premières heures de plateau !

Ton premier long métrage, *Quand la mer monte*, a obtenu le César du meilleur premier film en 2005. Comment ce projet est-il né ? Que retiens-tu de cette première expérience de réalisateur ?

J'ai rencontré Yolande Moreau lorsque j'étais 2^e assistant caméra sur *Mon père ce héros* de Gérard Lauzier avec Gérard Depardieu. Je me retrouve alors sur l'île Maurice trois mois pour le tournage. Le directeur photo était Patrick Blossier et le chef machiniste Yves Vandersmissen, le mari de Yolande Moreau. Je deviens ami avec Yves et Yolande (qui ne jouait pas dans le film mais qui nous avait rejoint sur l'île pour des vacances). Je ne connaissais pas le travail de Yolande. Je découvre l'immense actrice qu'elle est et le travail de Jérôme Deschamps, un univers

qui me fait penser à celui de Jacques Tati qui m'a donné un jour l'envie de faire du cinéma. J'ai tout de suite eu envie de faire un film avec elle et je lui ai proposé un premier projet d'écriture. Au départ, le scénario était plutôt une histoire policière basée sur un spectacle créé par Yolande dans lequel elle joue avec un spectateur qu'elle choisit parmi le public. J'avais alors imaginé une mise en abyme entre ce spectateur recherché par la police qui se retrouvait malgré lui sous les lumières des projecteurs. Yolande me dit qu'elle préférerait une histoire d'amour. Elle a 50 ans et est souvent cantonnée dans des seconds rôles, des rôles de concierges (*Amélie Poulain*, *Sans toit ni loi...*). On retrace alors ensemble le scénario et logiquement nous décidons de nous diriger vers une coréalisation. Elle jouera le rôle principal. Je ferai aussi la direction de la photographie. Jamais une scène de *Quand la mer monte* n'a été filmée sans qu'elle n'ait été mise en place avant sur le décor entre elle et moi, devant les techniciens principaux et avec les

comédiens concernés. C'était génial de décider cela car c'était souvent une de nos frustrations, moi en tant que directeur de la photographie et elle en tant que comédienne. Pour moi, un des moments les plus fascinants sur un plateau, que l'on n'enseigne pas assez aux étudiants à mon sens, c'est le moment de "la mise en place" dans la fabrication d'un film. Un temps avant le tournage, avec les comédiens et les techniciens. C'est une période de réflexions et de propositions. Avoir ainsi plus de garantie pour ne pas tourner juste une scène écrite mais tourner une scène incarnée. Et cela ne peut fonctionner que si on est à l'écoute des comédiens. C'est aussi pour cette raison que je passe mon temps à dire aux étudiants en cinéma qu'il faut travailler avec des comédiens, avec des écoles de théâtre. Avoir toujours en tête que sans acteurs, il n'y a pas de film. Aujourd'hui, ces temps de mise en place sont quelque chose qu'il m'arrive de proposer très fortement sur les tournages, notamment sur des premiers films,

Photogramme
Cérémonie des Césars



comme je l'ai fait dernièrement en Palestine. Le comédien principal, Saleh Bakri n'était pas d'accord avec la jeune réalisatrice, Farah Nabulsi, qui essayait d'asseoir une position "en force". Je sentais son comédien en résistance dans son jeu, aussi m'a-t-il paru alors plus judicieux de quitter le plateau, en rassurant Farah sur le temps qui nous était imparti, afin qu'elle échange davantage avec celui avec qui elle n'avait pas assez pris de temps autour de son scénario, en amont. Au pire, Farah déciderait de ne pas retenir sa proposition mais il me paraissait nécessaire de prendre le temps de l'écouter.

complicité totale avec une actrice et un réalisateur, son mari ? Qui ne se souvient pas de Romy Schneider, devant la caméra de Zulawski dans *L'important c'est d'aimer*, qui refuse qu'un photographe la prenne en photo sur le tournage d'un film porno.

Ce sont des instants comme cela qui m'ont fait prendre conscience de la force du cinéma. Mais pour que cela fonctionne, il faut qu'il y ait un véritable lâcher-prise, une confiance totale entre une comédienne et son réalisateur. Et quand il n'y a pas cela sur un tournage, alors il y a fort à parier que l'émotion ne soit pas au rendez-vous. Per-

monte. Prendre du temps préparatoire... Du temps pour écrire, imaginer, rêver, chercher, se tromper, aller voir les décors, se balader en caravane et dormir dans des campings, très loin des paillettes, modifier nos séquences en fonction de ce que l'on découvrait... Elle faisait des photos et moi aussi. On s'était engagé à ce que chaque décor choisi serve la dramaturgie. Aucun décor ne devait être "gratuit". Que ce soit une raffinerie de pétrole qu'Irène imagine en palais des mille et une nuits ou un champ de houblons avec des piquets verticaux sur lequel Dries cassera une chaise à un moment crucial du film.... Yolande n'est pas quelqu'un de très bavard. Beaucoup de choses passent par le geste, le ressenti. Mais le cinéma n'est-il pas aussi justement parfois l'absence de mots ? Godard disait : "*ce qui différencie le cinéma de la télévision, c'est le vent...*". Et il rajoutait : "*Si la personne à qui vous dites cela ne comprend pas, demandez-lui de filmer le vent*". Avant chaque prise, Yolande et moi prenions toujours le temps d'un échange. C'est vrai que sur beaucoup de tournages, cela ne se fait pas car c'est souvent assimilé à une perte de temps or c'est un temps si précieux lors des prises ensuite. Un temps qui a permis, je l'espère, de filmer un peu le vent.

Sur ce film, tout a été fort... De l'écriture au montage financier... Du tournage au montage... De sa première réception à Cannes au César... En passant aussi par les refus des multiplexes comme Gaumont, Pathé, UGC, CGR de projeter notre film en salle... Peu de producteurs nous ont suivis en dehors de Paulo Branco et Humbert Balsan. Il a fallu se battre pour faire ce film, pour le monter financièrement, pour qu'il soit choisi dans des



Photogramme du film : *Mourir d'aimer*.

Évidemment je ne me serais pas comporté ainsi avec Martin Scorsese ou Costa Gavras mais je doute que cela aurait pu leur arriver. Pour la petite histoire, cet échange entre Farah et Saleh a permis à une émotion d'éclater ensuite devant la caméra et je suis persuadé que cela sera une des scènes les plus fortes du film. Et c'est sans doute mon travail de réalisation avec une actrice qui m'a permis de le comprendre car ce métier touche parfois à ce qu'il y a de plus intime. Est-ce d'ailleurs un hasard si une des scènes de cinéma que je préfère est la

sonnellement, Je préfère faire un film sans lumière additionnelle, caméra à l'épaule, sans technique, mais au service des émotions plutôt qu'un film avec une technique démesurée, une multiplication de grues et d'appareils sophistiqués sans point de vue véritable... La technique n'a de sens que si elle est au service de la dramaturgie. C'est pour cette raison que j'ai voulu apprendre la technique pour ne pas en être dépendant et pouvoir la mettre au service de l'écriture et des acteurs. Et c'est ce que j'ai aimé avec Yolande sur *Quand la mer*

festivals, pour qu'il trouve des écrans... C'était un peu comme une guerre à tous les étages ! C'est à ce moment-là que j'ai commencé à faire de la politique et que je suis devenu membre de l'ACID, l'Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion, et ensuite président de cette association pendant cinq ans. Faire des films c'est bien. Pouvoir les montrer c'est mieux. Et cela ne s'est pas arrangé au milieu de lois du marché devenues encore plus dures.

Portraits / Autoportraits⁴ : tu es parti sur les routes de différents pays avec ton appareil photo et tes crayons à la rencontre de jeunes enfants et d'adultes pour les faire se dessiner. Quel est le point de départ de ce projet ? Cette expérience a-t-elle changé ta vision du monde ?

Quand je suis arrivé à Paris, j'avais une vingtaine d'années et l'envie de faire du cinéma. Je ne connaissais personne, j'étais logé dans une chambre de bonne à Montmartre. Un soir, j'étais dans un café qui s'appelle "Au rêve". Il était très tard et nous étions quatre clients. L'un d'entre eux était Claude Nougaro. C'est la première personne connue que j'ai rencontrée. Il avait un peu bu et parlait fort. Il venait de se faire virer de sa maison de disques, la Warner, qui ne le trouvait pas assez rentable. À un moment, la patronne lui demande comment il se situe dans la musique française. Et là, il se retourne vers moi, au fond du bar. Il avait remarqué que je les écoutais en douce... "Dis, toi, là-bas ! Où tu me situes dans la musique française ?". Fier d'être invité à la table de l'artiste, je me lève et me rapproche. Je lui réponds que dans ma discothèque, il est entre Brel, Ferré et Brassens. Il me demande alors de ne pas le mettre trop loin de

Serge Gainsbourg. J'en profite alors pour lui poser une question, à mon tour : "Et vous quel conseil donneriez-vous à un jeune provincial qui vient de débarquer à Paris et qui veut faire du cinéma ?" Sa réponse fuse : "C'est facile... Ça tient en deux mots... Ça tient en deux syllabes : sois toi !". En me disant cela, il m'a certainement appris la chose la plus importante, que j'ai voulu à mon tour transmettre en demandant à des enfants qui ne savent pas encore lire et écrire de se dessiner comme ils le souhaitent, sans jamais qu'un adulte n'intervienne : "Sois toi... Dessine toi... Imagine toi..." N'est-ce

enfant peut librement s'emparer de la pâte à modeler, d'un instrument de musique, d'un crayon, de la peinture sans une finalité particulière, sans besoin de résultat immédiat... À 6 ans, en France et dans beaucoup de pays, ça se complique. Si un enfant dessine 6 doigts sur une main, combien sont-ils à penser que cet enfant a un problème ou qu'il a mal appris sa leçon parce qu'il doit savoir compter ? C'est le début (ou plutôt la fin) de quelque chose... En me disant ces mots, Nougaro a fait émerger une évidence qu'on ne devrait jamais oublier dans ce genre de métiers. Être soi et croire en



pas ce que l'on ne dit pas assez à l'école, sauf peut-être en maternelle ou dans certaines écoles d'Art ? Cette anecdote a été l'un des points déclencheurs de ma démarche *Portraits / Autoportraits* ! Comment voulez-vous demander à des élèves d'être singuliers, d'être eux-mêmes, quand ces élèves passent leur temps à l'école à apprendre l'inverse ? Trop de choses conduisent, à l'école primaire, puis au collège, au lycée à perdre cette notion de singularité inhérente à chaque individu... de moins de 6 ans. En maternelle, un

soi ! Peut-être la chose la plus difficile quand il paraît qu'on a 20 ans ! Et comme si cela ne suffisait pas, Nougaro met ses actes en accord avec sa pensée. Viré de sa maison de disques, il part à New York d'où il revient quelques mois après avec l'album *Nougayork* qui lui permet de relancer totalement sa carrière. J'ajoute qu'au moment de ma démarche *Portraits / Autoportraits*, j'étais un père qui culpabilisait beaucoup à cause de mes absences... Quand ma fille est née, j'étais en tournage... Quand elle a commencé à parler, j'étais en

4. Ce projet aboutit à un livre, des expositions photos, une série de quatre-vingts courts-métrages : *Portraits / Autoportraits* et un long métrage, sans paroles, *Dessine-toi*.

tournage... Quand elle a appris à marcher, j'étais en tournage... Mais quand elle a dessiné son premier bonhomme, j'étais avec elle... Sa mère et moi venions de nous séparer. Je voulais faire quelque chose avec elle... Si cette expérience n'a pas changé radicalement ma vision du monde, elle me l'a confortée. J'ai grandi avec une phrase en tête : *"Parce que tu es différent, tu m'intéresses"*. Cette démarche m'a permis de le vérifier à chaque coup de crayon... C'était un projet très simple : demander à un enfant de moins de 6 ans de se dessiner comme il le souhaite en prenant le temps qu'il désire... Aujourd'hui encore il m'arrive de faire dessiner des enfants là où je me trouve comme par exemple cet été, en marge d'un tournage au Moyen-Orient dont le propos n'avait rien à voir avec ce sujet... Parfois je me dis qu'à l'heure où ma fille fête ses 20 ans et valide sa troisième année en Sciences Politiques, je suis resté bloqué en école maternelle !

Ma démarche *Portraits / Autoportraits* avait l'ambition de montrer à quiconque que n'importe quel enfant entre 3 et 6 ans se dessine sans se

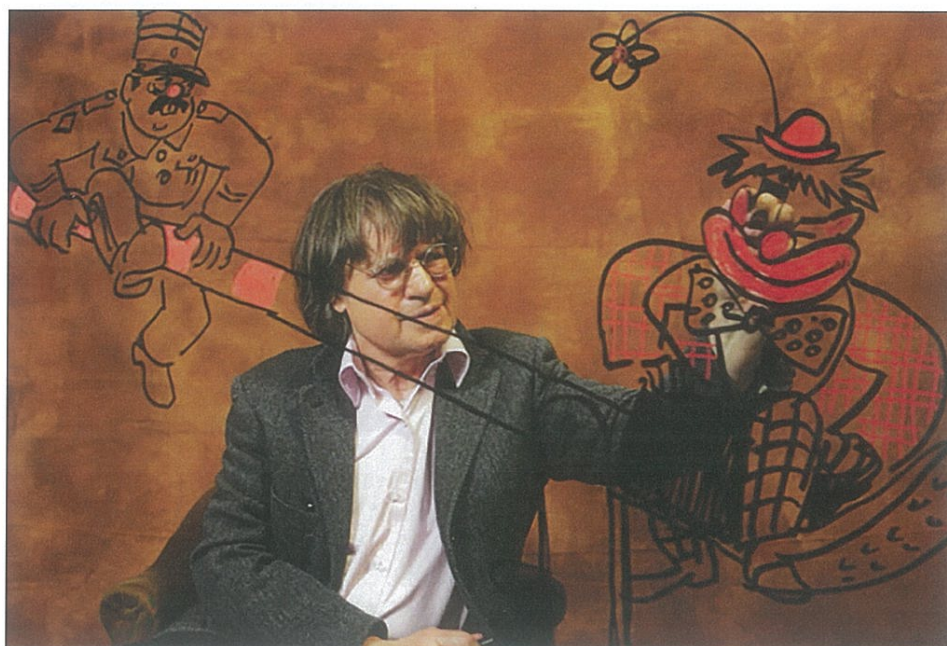
poser de questions, intuitivement, naturellement mais qu'ensuite cela se complique très vite parce qu'il doit savoir compter, recopier, apprendre et sa part de personnalité est beaucoup plus délicate à révéler.... Pourquoi quand Calder, Picasso ou Miro dessinent 3 doigts sur une main s'extasie-t-on alors que quand un enfant dessine 6 doigts sur une main certains pensent qu'il a un problème ? Parce qu'il doit savoir compter ? En France, combien d'enfants à la sortie de l'école primaire déclarent ne pas savoir dessiner ? Combien à la sortie du collège ? Du Lycée ? Et voilà comment un projet artistique devient rapidement politique !

Il m'est arrivé aussi de prolonger cette démarche avec des adultes. Deux catégories m'ont particulièrement intéressé : les dessinateurs et les personnes âgées. J'ai eu la chance de faire dessiner sur ma vitre Cabu, Charb, Wolinski, Tignous, Willem, six mois avant l'attentat de Charlie Hebdo. Quand ils se dessinent derrière une vitre, ils apparaissent comme des comédiens nus sur scène. Leurs coups de crayons ne sont pas anecdotiques. C'est

leur travail, comme Picasso dans le film de Clouzot⁵... Tu les vois, chercher, se tromper, effacer, progresser par étapes...

Les personnes âgées m'ont troublé dans le sens où, comme les enfants de moins de 6 ans, elles n'ont rien à prouver. C'est un peu un retour à la case départ, après le passage d'une vie. Je me souviens de Marguerite, 88 ans, au Chambon-sur-Lignon, qui m'avait dit qu'elle ne savait pas dessiner. Je lui ai demandé de faire ce qu'elle voulait sur la vitre... Le geste m'importait plus que le résultat... Quand je la filme, je remarque que Marguerite ne voit pas très bien... Elle touche la vitre... Elle hésite... Elle cherche... Et comme il y a un tissu noir entre la caméra et la vitre, elle tombe sur son reflet.... Elle le regarde... Elle se regarde... Puis elle se met à dessiner... Et elle trace un véritable Matisse ! Je regarde des lycéens de Haute-Loire avec qui j'étais – c'était au cours d'une résidence – et le silence se fait... Nous nous rendons compte qu'elle prend conscience qu'elle sait finalement dessiner alors qu'elle a toujours pensé qu'elle en était incapable... Peut-être que si Marguerite l'avait su avant, elle aurait fait d'autres choix dans sa vie... Je ne sais pas... Je ne le saurai jamais... Au-delà du dessin, c'est vraiment le geste du "lâcher-prise" qui est troublant... La place de l'éducation artistique à l'école est réduite quasiment à zéro aujourd'hui. Il faut souvent une fracture pour qu'un individu se plonge dans une activité artistique. Ce n'est pas au lycée que l'on va conseiller à des lycéens d'être peintre, danseur, écrivain ou cinéaste. Évidemment, vous trouverez toujours des professeurs ou des instituteurs – que j'appelle des "résistants" – qui

5. *Le Mystère Picasso*, Henri-George Clouzot (1955)
Cabu-gillesporte.fr



rament à contre-courant mais c'est délicat dans le système imposé... Avec ma fille, j'ai refait un tour du monde quand elle avait 17 ans et nous avons retrouvé ensemble des enfants que j'avais fait se dessiner 10 ans plus tôt sur ma vitre... Je me souviens de Jacintha, enfant aborigène, qui en Australie avait fait un autoportrait incroyable et qui, à 16 ans, ne dessinait plus du tout... Elle avait perdu toute créativité... Quelque chose s'était brisé... Combien d'adolescent(e)s sont-ils dans ce cas ? La démarche *Portraits / Auto-portraits* m'a permis de comprendre comment tout cela est si fragile et combien il est nécessaire de faire tant attention à la manière de transmettre.

Tu attaches beaucoup de temps à la préparation d'un film, notamment avec tes carnets de travail. Comment définirais-tu le métier de chef opérateur au cinéma ? Comment collabores-tu avec les autres corps de métiers sur un tournage ?

La première qualité d'un directeur de la photographie c'est d'être à l'écoute de celui ou celle avec qui il va collaborer. Essayer de comprendre ce que souhaite le réalisateur ou la réalisatrice afin de rester au plus proche de ce qu'il ou elle désire. Comprendre ce qu'il ou elle veut dire et s'interroger ensemble ensuite sur la manière dont il ou elle pourrait le dire... Cela diffère d'une rencontre à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre. Je me souviens d'un tournage en Tunisie où, lorsque j'échangeais sur le découpage d'une séquence avec le réalisateur, celui-ci me proposait une entrée de champ par la droite lors d'une séquence alors que moi j'imaginais plutôt une entrée de champ par la gauche. Je ne comprenais pas pourquoi nos



perceptions étaient différentes. Après réflexion, cela était finalement très logique : le sens de lecture, en Afrique du Nord n'est pas le même que celui de mon pays. En France, pour surprendre le spectateur les monteurs vont avoir tendance à faire arriver un personnage ou un événement par la droite. Il était préférable de s'être rendu compte de cela lors de la préparation d'un plan plutôt que sur le tournage où la gestion du temps, d'une équipe et d'un budget vous oblige à faire preuve d'efficacité et de pragmatisme.

Pour reprendre une expression de François Truffaut dans *La Nuit américaine*, un film c'est l'histoire d'un train qui quitte une gare avec l'objectif de permettre à beaucoup de faire un beau voyage... Ce train est constitué d'un certain nombre de wagons... Le directeur de la photographie (l'image du film) en est un... Peut-être un wagon de première classe mais en aucun cas la locomotive... La locomotive, c'est le réalisateur ou la réalisatrice... Il est cependant très important que les wagons restent sur les mêmes rails sinon le train pourrait ne jamais arri-

ver à destination. Les qualités d'un bon directeur photo doivent être de se mettre au service du film et donc du réalisateur ou de la réalisatrice qui l'engage. Ce n'est pas plus mal si vous avez quelques références cinématographiques, des séquences, des plans, des images, afin que des points de rencontre puissent se faire bien au-delà de mots. C'est pour cette raison que je constitue des sortes de *mood boards*, avec des photos, des dessins, des peintures, des mots, des citations, des schémas, des extraits de films, des captations d'écrans, des extraits de littérature, de poésie, des touches de couleurs... Tout est bon à prendre. Le jour du tournage, il faut décider très vite, parfois dans l'urgence, et si tu as bien préparé en amont, la bonne décision sera plus facile à prendre. Mes carnets, c'est presque un aveu de faiblesse de ma part. Si j'étais très bon élève, je serais comme ces garçons de café qui prennent une commande sans rien noter. Mais moi, j'ai besoin de noter, de visualiser. C'est aussi un véritable outil pour communiquer avec les autres départements car, comme je le disais précédemment, l'image d'un film ne



Extraits notebooks -
gillesporte.fr

doit pas appartenir au seul directeur de la photographie. Il est possible, voire souhaitable parfois de travailler plus à l'instinct sur certains projets afin de laisser une part plus grande à l'improvisation, mais cela doit se faire en connaissance de cause avec le réalisateur car évidemment cela aura des conséquences sur les choix que nous ferons : les outils techniques, la constitution de l'équipe, les temps de tournage...

Si je devais résumer le métier d'un directeur photo, je dirais qu'une partie de son travail consiste à mettre des images sur des mots, à partir d'un scénario, d'une réflexion, de données techniques et d'une grande part d'intuition. Un même scénario donné à des réalisateurs différents aboutira à des films différents. C'est pourquoi l'étape de préparation d'un film entre un réalisateur et un directeur de la photographie n'est pas à négliger. Il est souvent plus délicat de "parler lumière" avec un jeune réalisateur que de "parler cadre". Tout le monde fait de la photo aujourd'hui avec son téléphone... Il est souvent plus facile de s'interroger sur la notion de format (1,33 - 1,66 - 1,77 -

1,85 - 2,40 ou Cinémascope) avant de filmer, que de qualifier la qualité de lumière requise pour une séquence, qui est un domaine souvent plus abstrait. Le format peut être dicté par des contingences économiques, techniques, esthétiques ou imposé comme pour la télévision où il est demandé souvent de fournir du 1,77 "pour amortir les écrans des téléspectateurs" (sic). Pour *Eugénie Grandet* par exemple, Marc Dugain et moi souhaitions tourner dans un format 1,33 mais cela ne nous a pas été autorisé par les diffuseurs bien que le film n'ait pas été commandé par un grand groupe. Sur *The Teacher*, le film palestinien que j'ai tourné dernièrement, la réalisatrice Farah Nabulsi et moi-même nous sommes posés la question de tourner en scope et finalement, nous avons opté pour le 1,85 car *Incendies* de Denis Villeneuve faisait partie de ses références. Denis Villeneuve, qui s'était aussi interrogé pour son film sur l'utilisation de la caméra portée, l'a finalement délaissée, jugeant que ça sonnerait comme un pléonasme. Et nous aussi avons renoncé à cette écriture pour les mêmes raisons. Toutes ces étapes de

réflexion ont abouti grâce au dialogue constant entre Farah Nabulsi et moi. Des discussions qui peuvent être enrichies avec le chef décorateur pour aborder le choix des couleurs, des textures et ne cesser d'échanger au cours du tournage... Cette préparation permet de gagner la confiance de celui ou celle qui vous confie l'écriture de son film. En revanche, je n'assiste jamais au travail de montage. Je préfère laisser le monteur ou la monteuse s'emparer des images et avancer avec le réalisateur. A lui de s'accaparer la matière. Ensuite, je récupère le film pour étalonner les images et, si le réalisateur me demande mon avis sur le montage, je m'autorise à le lui donner. Je n'aime pas non plus quand les monteurs passent sur les tournages parce que je pense qu'un monteur doit pouvoir monter une séquence sans avoir d'affect par rapport à un plan. Parfois, il arrive que l'on mette une journée, voire plusieurs jours, pour ne tourner qu'un seul plan... Cela ne doit pas rentrer en ligne de compte lorsque ce plan est face aux autres au montage... Si le plan ne fonctionne pas, alors il faut faire fi de l'affect et ne pas le monter... Seul l'intérêt du film doit primer.

Concernant la prise de vues, est-ce que tu as des exigences spécifiques ? Des caméras imposées ?

Jusqu'à présent, on ne m'a jamais imposé de travailler avec tel ou tel type de caméra. Si Netflix impose en revanche le 4K et propose des caméras avec lesquelles ils ont l'habitude de tourner, il reste encore une marge dans les choix. Certains réalisateurs peuvent me faire des propositions, mais souvent ils me laissent choisir les caméras, reconnaissant qu'ils n'ont pas les compétences pour juger. Le choix se fait toujours en accord avec

le réalisateur. Cela fait quelques années que j'ai une affinité particulière avec les caméras Sony mais je n'en fais pas un dictat. Je change en revanche souvent d'optiques. En France, les caméras sont louées lorsque l'on commence un film. Une caméra coûte extrêmement cher, il faut l'entretenir. Aux États-Unis, des directeurs de la photographie et des cadres travaillent parfois avec leur propre matériel. Personnellement je trouve que c'est artistiquement plus intéressant d'avoir la liberté de choisir, de prendre un matériel spécifique en fonction des choix esthétiques du réalisateur ou de la réalisatrice, des besoins techniques de tel ou tel projet. Quand je choisis une caméra, je m'appuie sur différents paramètres, je fais des tests et je projette les images dans les conditions qui seront celles qu'elles trouveront. Je tiens parfois compte de l'ergonomie de la caméra, de sa sensibilité, de son aptitude aux hautes ou basses températures, de la texture d'un capteur... En ce moment, j'utilise beaucoup la Sony VENICE à 2500 isos, en 6K, avec des optiques qui peuvent ouvrir à 1,5 et un capteur grand format. Je peux travailler ainsi dans des conditions de lumière très basse mais il est important d'avoir toujours en tête les conséquences que cela entraîne : très peu de profondeur de champ, des difficultés énormes pour l'assistant caméra à assurer la mise au point au cours d'une séquence et donc l'obligation d'avoir à ses côtés un assistant qui maîtrise ces difficultés qui ne sont absolument pas à négliger. Quand je suis parti tourner en Sibérie à - 40 degrés, sur le film *Dans les forêts de Sibérie*, je n'ai pas pris le même matériel. J'avais fait des essais en chambre froide à - 60°... J'ai finalement choisi



une caméra Sony F55 avec une housse qu'on avait fabriquée et qui, à elle seule, valait 4000 euros ! Sur *Eugénie Grandet*, je voulais obtenir un rendu particulier sur les peaux et il me fallait des optiques très piquées, très contrastées que j'allais contrer avec ma façon d'éclairer. J'ai alors opté pour des optiques Leica afin de mettre en évidence les rides et la dureté du père Grandet, incarné par Olivier Gourmet. En face, Joséphine Jappy avait une peau diaphane et me permettait cet exercice. Les acteurs sont évidemment à prendre d'abord en considération. La texture du rendu, le choix du matériel, la maîtrise technique, le temps qui t'est imparti, les conditions de tournage, les conditions financières du film, les qualités humaines et professionnelles de ton équipe, sont autant de balles avec lesquelles tu dois jongler... Quelque chose qui reste toujours un peu du domaine de l'artisanat. C'est donc une véritable équation qu'il te faut résoudre avant que les premières images ne soient tournées... Voilà d'autres raisons qui conduisent à ne pas négliger le temps de préparation d'un film.

Pro-argentique ou pro-numérique ? Aujourd'hui, les appareils photos numériques et téléphones portables deviennent de plus en plus performants en matière de qualité photographique. Le numérique a-t-il détrôné l'argentique selon toi ?

Pour avoir été élevé à l'argentique, je pense qu'objectivement la question n'est plus de savoir si le numérique fait aussi bien que l'argentique : le numérique a largement détrôné l'argentique ! On peut toujours trouver des nostalgiques – et j'en fais partie – qui trouveront qu'une texture d'image est parfois plus intéressante en argentique. Mais aujourd'hui, avec les outils qui existent, je défie quiconque de différencier certaines images numériques d'images argentiques...

Quand un réalisateur souhaite tourner en argentique ou en numérique, je demande pourquoi car je sais que cela entraînera beaucoup de questions auprès de la production, alors si la production l'accepte, on fait des essais. La technique change constamment et il est bon que chacun soit conscient de ce qui se pratique. Que s'agit-il de raconter en argentique qu'il serait plus délicat de filmer en



numérique ? La neige ? Le désert ? Des plans larges ? Du brouillard ? Faisons des essais afin de comparer les différents résultats... Personnellement depuis le film *La Conquête*⁶, j'ai toujours tourné en numérique.

La production d'images numériques permet aujourd'hui à plus de personnes de s'emparer d'un appareil photo ou d'une caméra (souvent sur un appareil photo d'ailleurs) et c'est très bien ! Que les jeunes s'emparent de l'outil et qu'ils fassent des images sans commencer par trop se poser la question de la forme... Je dis souvent à des lycéens, lorsque je les rencontre : *"À trop en parler on finit par ne pas le faire... Que ce soit un voyage, un enfant ou un film... Alors faites-le... et parlez du support après !"*. Pour moi, le numérique a permis la démocratisation de la photo

et du cinéma, un peu comme la Nouvelle Vague, née grâce aux caméras plus légères, a permis de tourner à l'épaule et de descendre dans la rue, en extérieur. Le numérique aujourd'hui permet d'aller encore plus loin dans cette démarche. Bruno Nuytten⁷ – un directeur photo que j'admire – ne fait plus aujourd'hui des photos qu'avec son téléphone portable. J'ai eu la chance d'apprendre la photo avec l'argentique. J'avais créé un labo photo au lycée de Feurs, quand j'étais élève, mais aujourd'hui, avec des logiciels comme Photoshop, vous ne perdez pas au change...

Je pense que ce n'est pas sur le support qu'il faut se poser avant tout des questions mais sur la manière dont on appréhende une image. Avec le numérique et la qualité photo des téléphones portables, il n'y a jamais eu autant d'images de bonne qualité technique, mais existe-t-il pour autant plus d'images intéressantes ? Je ne sais pas.... Ne faut-il pas mettre davantage l'accent sur l'analyse d'une image, sur ce qu'elle raconte que sur la support qui la caractérise ? Pour cela j'attache une grande importance à un sujet que tu connais bien : *"l'éducation à l'image"*, non pas tant pour parler technique que pour s'interroger sur ce qu'il y a derrière une image. Tout le monde sait, depuis l'effet

Koulechov, que l'on peut faire dire ce que l'on veut à une image... Aujourd'hui, plus que jamais, il est difficile de savoir ce que cache une image. Elles peuvent déclencher des guerres sans jamais que leurs sources ne soient avérées. Des images peuvent fausser l'information, manipuler ou créer des drames sur les réseaux sociaux. La vraie préoccupation pour les étudiants en cinéma, ne devrait-elle pas être d'abord l'analyse d'une image plutôt que de savoir avec quel support elle a été réalisée ?

Tu es engagé dans plusieurs associations comme l'ACID, l'AFC⁸ ou l'AFCAE⁹. En quoi cet engagement est-il important pour toi ?

Comme je le disais précédemment, j'ai grandi avec *Femmes algériennes* de Marc Garanger, photographe militant et engagé et ami de mes parents. Des parents médecins coopérants après la guerre d'Algérie qui ont travaillé dans des hôpitaux de brousse, près d'Alger pendant deux ans et sans doute que *"les corbeaux ne font pas tout à fait des canaris"* pour reprendre une expression de mon père... Mes parents s'arrêtaient souvent sur le bord de la route quand on partait en vacances, caducée sur le pare-brise, pour aider parfois des gens en souffrance sur le bas-côté... J'ai encore dans ma chambre d'enfant une affiche d'Amnesty International que ma mère avait accrochée au mur. Elle représente une tortue sur le dos avec un slogan qui dit : *"non-assistance à personne en danger"*. Sans doute qu'inconsciemment, tout cela a un peu raisonné et a fait ce que je suis. Aujourd'hui, j'ai le sentiment que le jour où je ne serai plus engagé, je serai mort... Pour moi faire le métier de cinéaste et de directeur de la photographie est un acte

Marc Garanger FEMMES ALGÉRIENNES 1960



d'engagement comme prendre un stylo, un pinceau, un archer, ou entamer un pas de danse mais pas que... Comme je l'ai dit précédemment, je fais volontairement des films très différents, certains beaucoup moins engagés que d'autres. J'ai besoin de cette diversité. Évidemment quand je m'engage sur les Territoires occupés palestiniens pour faire un film, comme cet été, l'engagement prend toute son évidence. Les moyens sont limités, les risques évidents et les techniciens avec lesquels je vais travailler n'ont pas forcément toutes les compétences requises, mais ça fait partie de l'équation. L'idée c'est qu'à la fin du film nous ayons réussi non seulement notre traversée avec un film qui, contrairement aux Palestiniens, pourra franchir les frontières, mais aussi que les techniciens palestiniens que j'ai rencontrés en sachant plus qu'avant le début du film. En cela, il est facile de comprendre que certains tournages sont bien plus que des films et c'est tant mieux ! Parfois tu n'as pas le choix de t'engager si tu souhaites que tes actes soient en accord avec certaines de tes pensées. Par exemple, mon film *Quand la mer monte* était juste au départ une histoire d'amour, mais lors de sa sortie, c'est devenu un film politique ! Il a fallu qu'un distributeur et des directeurs de salles de cinéma s'engagent face à des lois du marché extrêmement tendues... Mon film est sorti sur 73 copies en face d'*Un long dimanche de fiançailles* qui sortaient, lui, sur 1000 copies et qui monopolisait à lui tout seul 1/5^e des écrans. *Quand la mer monte* ne bénéficiait d'aucun multiplex qui représentent pourtant 80% des entrées.... Si tu ne t'engages pas sur cette autre partie, c'est encore plus délicat pour la sortie de

ton film. J'ai donc accompagné physiquement *Quand la mer monte* dans plus de 150 villes et échangé ensuite avec les spectateurs, bien aidé par un réseau des salles d'Art et d'Essai unique au monde. Au fil de cette tournée particulière, je me suis rendu compte que la problématique que je rencontrais n'était pas unique (à peu près 20 films sortent tous les mercredis... Deux seulement s'en sortiront), d'où mon investissement à l'ACID avec d'autres cinéastes pour permettre à d'autres films de trouver des distributeurs et donc des écrans, bref, d'être vus. Un jour un spectateur m'a dit : « *C'est super d'être un cinéaste indépendant* », mais pour être honnête, je n'avais pas choisi cette indépendance au départ... C'est juste qu'à un moment, quand je me suis retourné sur mon chemin, il n'y avait pas grand monde qui me suivait. Aucune chaîne de télévision, aucun distributeur, aucune major... C'est peut-être aussi cette indépendance forcée qui m'a conduit à m'engager d'avantage mais aussi pour d'autres cinéastes...

Avec le recul, quand je regarde ce que j'ai fait avec des enfants du monde entier, avec *Quand la mer monte* ou le documentaire *Le procès contre Mandela et les autres*, je réalise effectivement que toutes ces images ne seraient pas nées sans un véritable engagement de ma part. Mais j'avais un moteur sous le capot et c'est un atout énorme ! Parce que, sincèrement, j'ai parfois l'impression de ne jamais avoir travaillé... C'est assez étonnant cette impression d'être un imposteur... Je me prends à imaginer que quelqu'un va un jour venir me réclamer des comptes et me demander de retourner à l'école, de recopier ce qu'il y a d'écrit sur le tableau et ensuite m'interroger...

Tu travailles aussi sur des documentaires comme *Le procès contre Mandela et les autres*, ou des films plus engagés comme *3000 nuits de Mai Masri*, peux-tu nous parler de ces projets ? En quoi est-ce important pour toi que le cinéma puisse aussi véhiculer un message au-delà d'une histoire ?

Oui, c'est important pour moi de faire des films qui portent un message... Certains résument ce cinéma à un cinéma d'auteur mais qu'est-ce qu'un cinéma "sans auteur" ? Un cinéma commercial ? On pourrait d'ailleurs se demander si "auteur" ne pourrait pas prendre un "h" d'ailleurs. Cela nous ramène à la notion du point de vue si cher à celles et ceux qui racontent des histoires. Avec des films, vous pouvez essayer parfois de bouger certaines lignes, de transformer des points d'exclamation en points d'interrogation chez le spectateur ou rappeler ce que j'appelle "des fondamentaux". Quand j'ai co-réalisé *Le procès contre Mandela et les autres* avec Nicolas Champeaux, Obama quittait son deuxième mandat et Trump venait d'être élu. Il remettait au goût du jour la suprématie blanche. Nicolas et moi avons décidé alors de réunir trois anciens co-détenus de Mandela et deux de ses avocats devant le discours de Trump lors de son investiture. C'est la première image que nous avons tournée. Ce sera la dernière montée dans le film. Je me souviens que Georges Bizos (un des avocats de Mandela) s'était tourné vers moi pendant que je le filmais pour me dire : "*Nous, on a fait le boulot... Maintenant, c'est à vous de continuer...*". Alors oui, parfois j'estime que prendre une caméra pour mener ce genre de combat est aussi nécessaire, et j'essaierai, tant que je le pourrai, de continuer à le faire

6. *La Conquête*, Xavier Durringer (2007)

7. Bruno Nuytten est récipiendaire de trois Césars (1977, 1984, 1989) et du BAFTA award (1988). Il a enseigné à l'école nationale de cinéma LA FEMIS dont il a dirigé le département « Image » jusqu'en 2002 et dont il a présidé le jury d'admission en 2007. Il a notamment signé la photographie des films : *Les Valseuses*, *India Song*, *La Meilleure Façon de marcher*, *Barocco*, *Les Sœurs Brontë*, *Garde à vue*, *Possession*, *Tchao pantin*, *La Pirate*, *Fort Saganne*, *Détective*, *Jean de Florette*, *Manon des sources...* et a réalisé *Camille Claudel*.

8. Association Française des Directeurs de la Photographie Cinématographique

9. Association Française des Cinéma d'Art et d'Essai.

afin de ne jamais accepter ce qui n'est pas acceptable ! C'est une chance de faire ce métier... C'est un privilège d'en vivre... C'est un privilège énorme que de pouvoir choisir les projets sur lesquels je m'engage.

J'ai volontairement fait en sorte d'avoir une filmographie très diversifiée... Je n'ai jamais aimé "être enfermé quelque part". Si avoir une légitimité en tant que réalisateur et directeur de la photographie n'est pas quelque chose de facile en France, beaucoup de directeurs de la photographie restent enfermés dans des cases malgré eux et c'est bien dommage. Certains estiment qu'il y a les directeurs de la photographie qui font des comédies, ceux qui font des documentaires, ceux qui font des films indépendants fauchés, ceux qui font des films à gros budgets. C'est bien souvent n'importe quoi. Aussi ai-je fait en sorte, avec ma filmographie, que cela ne puisse pas m'arriver. Parfois certaines personnes bien pensantes doivent se demander ce que je fabrique dans mes choix mais c'est volontaire de basculer d'un genre à l'autre, de la fiction au documentaire, de la comédie au drame personnel... Dernièrement, j'ai tourné quatre films très différents : *Belle et Sébastien*, nouvelle génération de Pierre Coré, film tout public, distribué par Gaumont et TF1 ; *Farang* de Xavier Gens, tourné en Thaïlande, film d'action de combat, ultra violent, avec une accumulation de plans très rapides, storyboardés, extrêmement efficaces ; *The Teacher*, un film indépendant palestinien qui défend la cause palestinienne et a été tourné entièrement dans les Territoires occupés avec une équipe 100% palestinienne ; *Parents à perpétuité* de Safy Nebbou, un téléfilm France

Télévision. Parallèlement, on m'a proposé trois épisodes d'*Arsène Lupin* pour Netflix que je n'ai pas pu faire... C'est un atout que mon nom circule sur des projets très différents dans un monde où les choses sont trop souvent cloisonnées.

Grâce à des films plus commerciaux, je peux me permettre de m'engager sur des films aux budgets plus fragiles ou sur des projets personnels. De chaque aventure cinématographique, il y a quelque chose à retenir. Parfois cela peut être une simple rencontre avec un technicien, l'utilisation d'une focale, la gestion d'une pandémie en plein cœur d'un tournage ou la découverte d'un outil technique...

Quand tu reviens à Feurs, ville de ta jeunesse, tu aimes retrouver les élèves au Ciné-Feurs pour parler cinéma. Ce sont toujours des moments privilégiés pour nos jeunes en milieu rural. En quoi l'éducation à l'image des nouvelles générations te paraît-elle nécessaire ?

Je ne répéterai jamais assez que l'éducation artistique à l'école est fondamentale ! Pas que le cinéma, mais aussi la musique, le théâtre, le dessin, la peinture, la sculpture, la danse... Ce devrait être des matières considérées avec la même importance que les mathématiques, le français, l'anglais, l'histoire, la géographie. Il faut des "résistants(tes)", des "passeurs", pour permettre à des élèves de partir sur certains chemins de traverse afin qu'ils découvrent à leur tour ce qu'aucune autoroute ne leur montrerait... Combien sont-ils en sortant du lycée à pouvoir analyser une image ? À avoir suffisamment confiance en eux pour s'emparer d'un pinceau, d'un appareil photo, d'un instrument de musique

pour s'exprimer ? Cela me fait penser à Roger, 89 ans, agriculteur dans le Gard, que j'ai aussi fait dessiner sur ma vitre en plein confinement. Roger m'a raconté qu'il se cachait quand il avait 18 ans pour dessiner parce qu'il avait honte dans son milieu rural. Ce n'est qu'à sa retraite qu'il a pu s'adonner à la peinture... C'était dans les années 50 mais parfois je trouve que les choses n'ont pas forcément beaucoup évolué. Avec le temps, quelle place l'éducation artistique a-t-elle prise sur les bancs des lycées et des collèges de France ? Je considère avoir eu beaucoup de chance, dans une petite ville de 7000 habitants, d'avoir eu un père qui m'a initié à la photo en me confiant son agrandisseur, un cousin qui m'emmenait au cinéma à Lyon voir des films qui ne passaient pas ailleurs, un professeur d'anglais qui m'a fait découvrir des films comme *Elephant Man* de Lynch... Alors, quand je le peux, j'essaie d'être moi aussi une sorte de passeur et d'aller à la rencontre des élèves pour parler de cinéma, de pouvoir montrer certaines images, de leur rappeler l'importance de voir un film en salle, sur grand écran, avec un public, dans un élan collectif, à la différence de ce qu'ils ont l'habitude de faire en regardant individuellement leurs petits écrans respectifs. Et c'est toujours avec un immense plaisir que je termine ces rencontres avec des mots sur le grand écran que je leur demande de photographier : *"Si certains pensent que c'est impossible, qu'ils laissent travailler ceux qui essaient..."*

Si un seul de ces lycéens s'en souvient plus tard alors je ne me serai pas déplacé pour rien. N'est ce pas bien d'avoir aussi des repères comme celui-là quand vous vous apprêtez à faire un grand saut

dans le vide lorsque vous allez avoir 18 ans ?

Tu intervies également auprès d'étudiants en cinéma, à Louis Lumière, à la CinéFabrique. Quels sont les atouts de ces rencontres pour les jeunes avec des professionnels du cinéma ? Quels conseils leur donnes-tu pour entrer dans ce métier ?

Pour les étudiants en cinéma, c'est un peu différent. Ils veulent souvent davantage de conseils techniques. Alors j'essaie de leur en donner tout en rajoutant que ce n'est pas le plus important pour entrer dans ce métier. Ce qui va faire la différence, c'est la volonté et l'investissement personnel. Celui qui ne rêve que de célébrité, de paillettes ou d'argent se trompe de vocation et la chute risque d'être brutale. L'investissement personnel est primordial. Celui qui veut entrer en cours de scénario mais qui n'a jamais rien tenté d'écrire, ou qui veut faire du cadre et n'a jamais fait une photo, va avoir du mal à rivaliser avec d'autres qui débarquent avec des expériences personnelles... Encore une fois, je ne parle pas ici de prouesses techniques mais juste d'envie, de désir. Qu'est-ce qui va faire que notre attention sera davantage attirée par un élève plutôt que par un autre ? C'est principalement pour cette raison qu'il ne faut jamais cesser de créer quand on veut tenter de faire un métier artistique, mais en ont-ils le temps ? Certainement pas dans la plupart des écoles qui n'ont eu de cesse de les formater.

La défense du cinéma en salle est une nécessité pour toi. Comment sensibiliser les jeunes, adeptes des plateformes, du streaming et multi petits écrans ?

Nous sommes à la fin d'un cycle... Il ne s'agit pas



d'être passéiste ou mélancolique, mais je ne crois pas que les salles de cinéma seront de nouveau peuplées comme avant, que l'on retrouvera les 30% perdus... Il y aura bien des films qui cacheront la forêt comme *Avatar* en ce moment mais si le Covid a servi de catalyseur, objectivement, les faits existaient déjà bien avant l'épidémie. Je défendrai toujours l'expérience du film en salle plutôt que celle en solitaire devant son téléphone portable même si parfois j'ai l'impression de me battre contre des moulins à vent... La rencontre du grand écran m'a tellement apporté, en plaisir, en émotions, en réflexion que je ne pourrais jamais imaginer que cela ne soit pas souhaitable pour les générations futures. Il faut leur laisser parfois la clef des salles de cinéma, comme à Feurs, leur permettre de proposer une programmation de temps en temps, d'animer des séances. Faisons confiance en la jeunesse. Quand j'interviens auprès des lycéens, j'apprends parfois bien plus de choses que ce que je peux moi-même leur transmettre. Je suis convaincu que le grand écran demeure l'un des meilleurs canaux d'apprentissage en matière d'images mais pas que... C'est aussi des émotions vécues collectivement et ça, c'est incomparable!

Et aujourd'hui ? Quels sont tes projets cinématographiques ?

Ayant conscience que parfois à trop parler de certaines choses on finit par ne pas les faire, je botterai un peu en touche avec cette question. Je resterai vague mais j'ai encore un moteur sous le capot. Quand je reviens à Feurs, je fais chaque fois l'état des lieux. Un peu comme si je passais par les stands pour mieux repartir. J'ai un projet de livre pour enfants, d'autres projets de livres... Et puis des films, toujours des films, comme DOP mais aussi comme réalisateur. Cela dépendra des propositions que l'on me fera. J'espère que je continuerai à recevoir de très belles propositions cinématographiques, sinon j'essaierai de m'investir d'avantage sur mes propres projets mais j'aime vraiment le travail de directeur de la photographie, le travail en équipe, et j'ai parfois du mal à me plonger dans le travail d'écriture qui est beaucoup plus solitaire, comme une traversée en mer sans voir personne. Je vais encore essayer d'alterner les deux...

Propos recueillis par
Isabelle Dumas-Richard
Professeure de Lettres
et Cinéma
Lycée Champagnat,
St Symphorien-sur-Coise

Photo : Isabelle
Dumas-Richard