

Michel La Veaux, réalisateur d'*Hôtel La Louisiane*

Éric Perron

Volume 34, Number 1, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79888ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Perron, É. (2016). Michel La Veaux, réalisateur d'*Hôtel La Louisiane*. *Ciné-Bulles*, 34(1), 28–34.



Michel La Veaux et Juliette Greco — Photo: Antoine Masson-MacLean

Entretien Michel La Veaux, réalisateur d'**Hôtel La Louisiane**

« Faire du cinéma pour moi, c'est sacré. Et il y a trop de gens qui n'ont pas d'affaire là. »

ÉRIC PERRON

Nous en étions certains et nous n'avons pas été déçus. Michel La Veaux n'allait pas changer de discours ni de ton une fois l'enregistreuse (numérique!) en marche. Penser le contraire serait mal connaître cette grande gueule attachante, ce colosse sans langue de bois qui a fait sa marque depuis plus de trois décennies dans le milieu du cinéma québécois. Un directeur photo qui a signé aussi bien des images de fictions (**Le Démantèlement, Trois Temps après la mort d'Anna, Ce qu'il faut pour vivre**) que de documentaires (**Les Dames en bleu, Des nouvelles du Nord, Nestor et les oubliés**) et autant passionné du langage cinématographique que des personnages imaginaires ou réels qui sont devant sa caméra. Pour son premier long métrage à titre de réalisateur, **Hôtel La Louisiane**, c'est avec curiosité et générosité qu'il fait découvrir, à travers le portrait de quelques-uns des habitués, d'hier et d'aujourd'hui, un lieu singulier du quartier Saint-Germain-des-Prés de Paris. On y rencontre les écrivains Albert Cossery et Gérard Oberlé, les dramaturges Olivier Py et Robert Lepage, le jeune cinéaste Aurélien Peilloux et la légendaire Juliette Greco.

Ciné-Bulles: En 30 ans de carrière comme directeur photo, vous avez signé les images de nombreux longs métrages de fiction, mais aussi de plusieurs documentaires remarquables. Visiblement, le genre vous sied bien. Comment se fait-il que vous réalisiez un premier long seulement maintenant?

Michel La Veaux: Bonne question. Ce n'est pas l'envie qui m'a manqué. Quand je faisais des images pour des films comme **Roger Toupin, épicier variété**, ça me donnait l'envie de réaliser. Mais j'ai été happé par mon métier de directeur photo. La décision de faire un film sur La Louisiane s'est imposée. Quand j'ai découvert cet endroit, que j'ai su, après plusieurs séjours, l'histoire de cet hôtel, je me suis dit que c'était un sujet incontournable, inévitable. Je devais me commettre. Mais vous avez raison, ça a été long.

Qu'est-ce qui vous a mené à La Louisiane au tout début?

C'est tout simple. J'avais l'habitude de descendre à l'Hôtel de Seine, plus chic, relativement cher pour un trois étoiles, mais bon, c'est Paris. J'y suis arrivé un jour sans les avertir. Comme il n'y avait plus de place, ils m'ont conseillé d'aller à La Louisiane, un peu plus loin sur la même rue: «C'est un endroit qui ne paye pas de mine, mais pour ce soir, vous devriez y trouver une chambre.» Il a suffi que j'entre dans ce lieu, dont je ne savais rien, pour ressentir un immense bien-être. Je ne suis jamais retourné à l'Hôtel de Seine!

Vous dites dans le film être un inconditionnel de la chambre 10. Pourquoi?

La 10 est à l'angle des rues de Seine et de Buci, au premier étage, celle avec un balcon. Tu ouvres les fenêtres et tu es en plein centre de Saint-Germain-des-Prés! C'est une des plus chères, avec la 19 et la 36, les trois qui font l'angle... La 19, par exemple, c'est la chambre qu'habite le scénariste de Bertolucci, Mark Peploe, à chacun de ses séjours depuis 30 ans. La 36 a aussi deux ou trois clients connus, c'est leur chambre. Moi, c'est la 10.

Dans les photos proposées à la presse, il n'y a que des portraits des personnages du film. Aucune du personnage qu'est La Louisiane! Ce lieu se définit d'abord par ses habitués?

Vous avez raison. On aurait pu mettre une photo de l'hôtel, à l'extérieur, qui fait le coin, d'ailleurs c'est

l'affiche: c'est cela La Louisiane, un bateau qui avance dans un quartier riche, friqué, un des plus chers de Paris, cet hôtel qui résiste... Cela dit, faire un film pour montrer comment j'aime ce lieu, ça ferait le tour assez rapidement. Ce qui définit ce lieu, ce sont les gens qui le fréquentent ou qui l'ont fréquenté. Olivier Py est resté là pendant 15 ans, Juliette Greco y a vécu avec Miles Davis... Même le propriétaire, Xavier Blanchet, reconnaît que ce sont les fidèles qui font le lieu: Mark Peploe, Quentin Tarantino qui va encore là... Il s'inscrit au Georges V ou à d'autres hôtels chics, pour avoir la paix, puis se sauve et va à La Louisiane. Il aime le lieu, le mythe, il sait que Chet Baker et d'autres grands jazzmen étaient là, il adore aussi être entouré de cinémas d'art et d'essai qui sont légion dans le quartier.

On comprend assez rapidement, en regardant votre film, la popularité de La Louisiane dans les années d'après-guerre. Mais qu'est-ce qui a contribué à préserver sa réputation au fil des décennies?

Je dirais les vagues successives. Ça a commencé avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Ils se sont installés là parce que le charbon était réquisitionné par les Allemands, mais les hôtels avaient le droit de chauffer. Puis, Sartre a laissé sa chambre à Juliette Greco qui s'y est installée avec Miles Davis. Et ces gens ont amené leurs amis, ils y écrivaient leurs livres, y faisaient des lectures, il y avait Giacometti et Picasso qui y jouaient au poker avec Albert Cossery, un des grands personnages de mon film qui a vécu là pendant 60 ans. L'autre grand mouvement, c'est les jazzmen noirs américains. La Louisiane est devenu leur maison, ils y occupaient un étage complet. Tous les jazzmen américains venaient à Paris. Non seulement y étaient-ils de grandes stars, mais il n'y avait pas de racisme comparativement aux États-Unis, ils étaient acceptés dans des places où il y avait plein de Blancs, ils pouvaient même vivre dans un hôtel où il y avait des Blancs. Plus tard, les Doors sont venus vivre à l'hôtel pendant un certain temps, les Rolling Stone aussi, Pink Floyd est allé là... Donc cet hôtel était devenu mythique et la légende s'est poursuivie.



Il est indiqué dans le dossier de presse que le film est un prétexte pour aborder deux sujets hors du temps: la liberté et la dignité. En quoi les habitués de La Louisiane sont-ils plus libres et plus dignes que ceux d'autres hôtels?

Les artistes en général et ceux qui sont dans mon film, en particulier, ont fait des choix de vie parfois difficiles, mais ils se sont fait eux-mêmes, ils souhaitent être libres. L'écrivain Gérard Oberlé le dit, il serait incapable de travailler dans une structure hiérarchique, il veut décider de son sort. Olivier Py voulait la liberté de travail et de création, donc il a fait de La Louisiane sa maison. Il a habité là 15 ans, sans autre adresse, comme Albert Cossery, la même recherche de liberté... Même le personnage le plus jeune, Aurélien, dit que le lieu est pour lui un cocon protecteur, qu'il peut y écrire, il y sent une forme de liberté de travail qu'il n'a pas chez lui. Il vit à Paris lui, il est à côté, il pourrait rester chez lui...

En regardant votre film, on comprend assez rapidement que ce n'est pas le confort qui caractérise La Louisiane. Est-ce ce sentiment de dénuement qui permet une plus grande réflexion? L'absence de distraction en quelque sorte.

Oui. Très juste. Il n'y a pas de télévision, pas de radio, il n'y a aucune distraction possible. Même le Wi-Fi fait régulièrement défaut! L'Hôtel La Louisiane t'oblige à vivre un peu comme dans les années d'après-guerre. Ta chambre est un endroit pour dormir, une place pour écrire.

Si tu veux manger, tu dois impérativement sortir, si tu veux voir des images, tu dois aller au cinéma. C'est comme dans les années 1950, tu es forcé de vivre dans le quartier. Tu ne peux pas rester dans ta petite chambre, affalé sur ton lit, à regarder la télévision pendant des heures! Tu dois sortir et aller au contact des gens dans le quartier. Et c'est fabuleux de faire cela dans Saint-Germain-des-Prés en 2015.

Vous dites avoir « une relation à la fois charnelle et spirituelle avec ces murs, ces portes, ces couloirs sombres... »

L'expérience commence dès l'atterrissage à Charles-de-Gaulle, que j'arrive de n'importe où dans le monde ou de chez moi à Montréal. Je descends de l'avion, je récupère mes bagages et le processus est en marche. Je m'en vais à la maison, j'arrive à la maison. Je ressens charnellement le lieu, je sais que le bonheur m'attend! Le taxi se stationne, il y a Monika, la gérante, qui est là pour m'accueillir. Je roule ma valise dans les petits couloirs, déjà il y a l'odeur de La Louisiane, je sens tous les fantômes qui sont passés là, je rentre ma valise dans la chambre 10, j'ouvre les deux grandes fenêtres et là, le bruit du monde, de l'existence de la vie me monte en pleine gueule et s'installe partout dans la chambre. J'ai vraiment une relation physique avec cet hôtel.

*Bertrand Tavernier avait installé Dexter Gordon à La Louisiane dans **Round Midnight**. Le cinéaste aurait pu témoigner de l'importance du lieu pour les jazzmen dans votre film.*

J'avais approché Tavernier pour ce projet, je le connaissais depuis le tournage d'**À l'ombre d'Hollywood** que j'avais fait avec Sylvie Groulx, on a passé des journées fantastiques avec lui, j'ai beaucoup de respect pour le cinéaste et pour l'homme, et pour moi **Round Midnight** est un film magnifique sur le jazz. Tavernier devenait donc un incontournable. Je l'ai d'abord rencontré à Montréal, il m'avait dit oui. Et lorsqu'on était là-bas, pour le tournage, il avait changé d'idée. Il avait, semble-t-il, des urgences familiales qui l'empêchaient de participer au film. Un abandon de dernière minute que je n'ai pas apprécié. Il me disait que je devrais plutôt interviewer le directeur artistique de **Round Midnight**, qui a recréé La Louisiane en studio. Il y a seulement quelques extérieurs qui ont été tournés sur les lieux. D'une part, parce que les couloirs et les chambres sont trop petits, mais aussi parce que lors du tournage d'une scène avec de la drogue, la police est intervenue à la suite d'un appel d'une personne qui n'avait pas compris que c'était du cinéma! Le propriétaire de l'époque a alors dit: « Ça suffit, plus de cinéma ici, dehors. Les policiers se sont peut-être trompés, mais ça me cause des problèmes d'enfer... Le cinéma, ça va faire! »

Avez-vous envisagé de rencontrer d'autres personnes que des artistes?

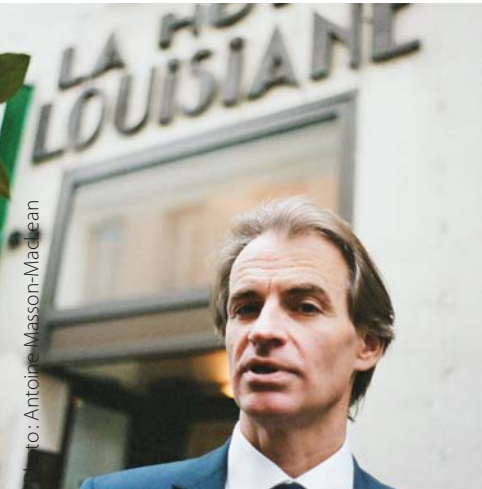


Photo: Antoine Masson-Maclean



Photo: Michel La Veaux



Photo: Michel La Veaux

Xavier Blanchet, Aurélien Peilloux et Olivier Py

J'avais envie de rencontrer des gens qui me parleraient de liberté et de dignité, mais aussi des gens qui travaillent à l'hôtel. Certains y sont depuis plusieurs années. Je me suis aperçu que ça ne donnait pas de bons résultats, ils avaient peur de parler. Cela a vite réglé la question. Cette idée d'alterner des artistes et du personnel n'était pas bonne. Je n'arrivais pas à quelque chose de solide. Des petites gens, comme on les appelle, qui n'ont pas de réflexion à côté des grandes vedettes qui savent tout : non! Au contraire, ce sont des gens que je respecte beaucoup. Alors, j'ai tiré la ligne, à l'exception de Régis, qui travaille à la réception.

Parmi les intervenants, il y a visiblement un équilibre entre les anciens et ceux des nouvelles générations. Comment les avez-vous choisis?

Ça n'a pas été facile. Il y a eu des gens qui ne voulaient pas participer. Ils considéraient qu'ils n'étaient pas à la hauteur. Puis, il y en a eu avec qui ça ne fonctionnait pas. Comme Bill Katz, un designer d'intérieur américain qui vient tout le temps à La Louisiane. De grands artistes et des politiciens font appel à ses services. Il n'avait rien d'autre à dire que : « Je fais de la beauté partout autour de moi, c'est mon travail, mais c'est ici que je me sens le mieux au monde. » Ça s'arrêtait là, il n'était pas capable de dire autre chose. Si tu lui parles de liberté, de dignité, il n'en a rien à foutre. C'est un esthète, concentré sur son monde. Il aime être dans la chambre 19 parce que c'est dénué de beauté, il se sort ainsi de son univers. Il passe sa vie entre Los Angeles, New York et Paris où il a, paraît-il, un appartement hallucinant, mais il ne veut pas y aller, il va à La Louisiane. (rires) C'est un personnage qui aurait pu être payant.

Avez-vous dû abandonner des personnages lors du montage?

Oui. Des décisions déchirantes. Par exemple, la mère de Xavier, le propriétaire. Elle a un regard différent sur le lieu. Elle a vécu là! Elle a élevé ses enfants dans cet hôtel! Lors de nos rencontres, elle me racontait sa vision des choses : « Pour vous, les jazzmen, c'est fantastique, c'est mythique, c'est héroïque... Et bien nous, on se les tapait! Moi, j'ai vu Dexter Gordon affalé dans les escaliers avec une aiguille dans le bras, c'est moi qui lui enlevais sa seringue et qui appelais sa femme... » Tout le beau mythe, toute la belle affaire, elle venait me casser ça! Elle ne le faisait pas méchamment, mais disons que le discours cadrerait mal avec l'ensemble. D'ailleurs,

j'ai fait un visionnement test d'une version qui l'incluait et la majorité des commentaires allait dans le même sens : « On comprend que tu l'aimes la dame, c'est la mère de Xavier, elle confirme la présence des jazzmen, mais elle fait un peu *Paris Match!* » Elle sortait tous les noms, elle était fière d'avoir été là, mais elle faisait un peu « commère parisienne », ça nuisait au film. Quand tu as un Olivier Py qui te parle de fraternité, de spiritualité, c'est un niveau de discours qui n'a rien à voir avec le Who's Who de La Louisiane.

Robert Lepage est le seul personnage du documentaire à ne pas être filmé à La Louisiane. Sa relation avec l'hôtel n'est pourtant pas banale.

L'impulsion initiale de faire un film sur La Louisiane est survenue lorsque j'ai découvert que la chambre 10, que j'occupe depuis un certain nombre de séjours, était en fait la 9 auparavant. Une chambre que Lepage a jadis occupée. Quand ses comédiens et lui venaient jouer à Paris, il y a longtemps, ils vivaient à l'hôtel parce que ce n'était pas cher, mais aussi à cause du mythe entourant le lieu. Lepage savait que la chambre n° 9 avait abrité Juliette Greco et Miles Davis, il rêvait d'avoir cette chambre, mais il a dû attendre d'avoir plus d'argent puisqu'elle est plus chère. Puis, un jour, il l'a habitée... C'est Monika qui m'a mis sur cette piste la fois où je lui ai confié être bien dans cette chambre. « Peut-être es-tu réceptif à ses ondes? », m'a-t-elle dit. Elle s'est alors mise à me nommer quelques occupants célèbres et elle a terminé en me signalant que même « un de vos compatriotes, Robert Lepage, y a écrit *Les Aiguilles et l'Opium* ». Une information que j'ai vérifiée auprès de Lepage dès mon retour à Montréal. Il m'a alors parlé des sensations qu'il avait ressenties dans cette chambre, cette impression d'être dans le Paris d'après-guerre... Quand j'ai su toute



Albert Cossery et Gérard Oberlé — Photos : Michel La Veaux

cette histoire, c'est venu confirmer mon désir de faire un film sur l'hôtel.

Il a été impossible de le filmer dans l'hôtel?

Impossible. Philippe Couillard a un agenda moins serré que Robert Lepage! Malgré le fait qu'il y ait eu trois blocs de tournage, à des périodes différen-



tes, je n'ai jamais pu le filmer à La Louisiane. Puis, arrive ce beau hasard : au moment de partir à Paris pour tourner, j'apprends qu'un mois plus tard, *Les Aiguilles et l'Opium* sera reprise au TNM. On a donc pu faire l'entrevue devant le décor de la pièce inspirée de la chambre 9-10 de La Louisiane. C'est mieux que de ne pas avoir Lepage du tout.

J'imagine que toute votre équipe a séjourné à La Louisiane durant le tournage. Quelles ont été les impressions de ceux qui y mettaient les pieds pour la première fois?

Il y en a qui ont été surpris. (rires) Surpris du dénuement du lieu, du décor, de la vétusté. Je pense qu'ils ont trouvé cela pire que ce qu'ils avaient imaginé! Ils avaient le mythe en tête... Ils entrent pour la première fois dans l'hôtel et ils constatent les couloirs étroits, les petites chambres sans aucune décoration, les draps bien ordinaires, les couvertures en flanalette : il y en a qui se sont exclamés « ayoye! » Par contre, il y en a d'autres, comme mon assistant-caméra, qui ont été emballés et qui sont en train de devenir des habitués de l'hôtel. Pour certains, c'est peut-être juste

trop. Il y a juste une coche de trop! (rires) Ça leur prend au minimum un téléviseur, sinon, ils vont mourir!

Parlons maintenant de votre travail de directeur photo. Un réalisateur, que vous ne connaissez pas, fait appel à vous pour une collaboration. Qu'établissez-vous en tout premier lieu?

Avant même de le rencontrer, je vais lire le scénario. Ça se peut que l'histoire ne convienne pas à mon désir d'implication comme directeur de la photographie dans un film. Si l'on m'approchait pour une comédie légère — qui a lieu d'exister, ce n'est pas un jugement —, je refuserais. Si je rencontre le réalisateur, je vais discuter avec lui pour savoir si nous partageons le même langage du cinéma pour raconter cette histoire. Il y a des réalisateurs qui maîtrisent la technique, mais qui ne possèdent pas le langage du cinéma, c'est normal, ils tournent un film aux quatre ans. Une fois que l'on a le scénario, il faut l'écrire avec une caméra, des objectifs, des mouvements, de la profondeur de champ, des éclairages, des clairs-obscur, des ombres... Je pense qu'il y a trop de films qui ne font que livrer des dialogues et qu'il n'y a pas assez de films de cinéma.

Plusieurs personnes qui travaillent en cinéma au Québec alternent productions locales et américaines. D'après votre filmographie, vous êtes surtout films québécois. Pourquoi?

Parce que c'est dans le cinéma québécois que je me sens le plus utile. J'en ai fait des productions américaines. Jamais on ne me demandait mon avis. Le *production designer* t'explique le décor et te dit : « On veut ça en *backlight*, that's it. » Le seul plaisir que j'ai eu à faire ces projets a été de jouer avec de gros outils qui m'ont servi par la suite lors de tournages de films québécois. Les Américains, parfois, se foutent du contenu et des dialogues, c'est : « It's a movie show! » C'est l'image, la priorité est à l'image. Il est certain que pour un directeur photo, c'est quelque chose de fascinant, mais les films qui m'ont davantage touché, ce sont des films québécois. Travailler avec Sébastien Pilote, c'est un privilège. Il fait appel à toute l'échelle de mon talent. Il va me demander la vision que j'ai par rapport au scénario, au cadrage, à la lumière, c'est un échange. Il me donne un scénario fabuleux et je lui donne ce que je connais, le langage du cinéma.

Impossible de ne pas parler du numérique quand on aborde la direction de la photographie. D'expérience, vous avez connu le virage numérique sur les tournages. Commençons par en identifier les avantages.



Michel La Veaux en compagnie de Robert Lepage et de Régis Doumergue — Photos: Nathalie Bissonette et Antoine Masson-MacLean

En tout cas, ce n'est pas pour moi les avantages! D'un point de vue technique, je peux vous en nommer, des avantages: ça prend moins de lumière, les caméras sont plus sensibles, on peut travailler la nuit... Je peux vous radoter tout ça. Je pense que c'est le réalisateur qui a surtout l'avantage de pouvoir tourner 72 prises au lieu de faire attention, c'est ça le numérique! Quant à moi, je tournerais tout en pellicule. Tout! Sachant que la pellicule coûte plus cher, c'est évident que tu fais davantage attention à ce que tu tournes. En pellicule, tu calcules tes prises. Il y a un respect du travail qui est en train de se perdre. Faire du cinéma pour moi, c'est sacré. Et il y a trop de gens qui n'ont pas d'affaire là. Le cinéma, ce n'est pas de la télé. Quand on décide de faire un film, il faut que ce soit sérieux. La pellicule, la caméra, le rituel de changer les objectifs, d'enlever le magasin, de le remettre, de faire les claquettes, de surveiller la fenêtre, ça prend du temps, tout ce rituel du cinéma est disparu.

Le clap est encore utilisé en numérique tout de même!

Il y a des réalisateurs qui n'en font pas! Ils ne prennent même plus le temps de faire la claquette, ils s'en crissent! Ils ne coupent même pas. À la fin d'un dialogue, ils disent deux ou trois mots aux comédiens et débutent une autre prise sans avoir coupé. On est loin du sacré, on est à la *shop*, c'est de la saucisse!

En 2004, lors d'une table ronde sur le métier dans Ciné-Bulles, les directeurs photo rencontrés affirmaient qu'on leur demandait de plus en plus, déjà à l'époque, de faire une image neutre afin de donner un maximum de possibilité à la postproduction. En raison des immenses possibilités du numérique, en quoi une bonne direction photo lors du tournage est-elle encore nécessaire?

Vous l'avez dit! Notre métier est en voie de disparition. Si vous saviez tout ce que j'entends par rapport à ça! Mais les meilleurs coloristes vont dire: « Au contraire, on veut de vrais directeurs photos qui savent ce qu'ils font lors de la prise de vue parce que c'est seulement dans ces cas-là que l'on va pouvoir aller au maximum de la résolution des images. » Puis, il y en a d'autres qui rêvent, comme plein de producteurs, qu'il n'y ait plus cet ostie de fatigant de directeur de la photographie pour vouloir décider du *look*, vouloir éclairer, prendre de nombreux équipements. Le gars qui devient de plus en plus

important, c'est le D.I.T., le *digital intermediate technician*. Il a la responsabilité de transférer sur des ordinateurs les images captées par la caméra. Il fait des copies et s'assure que la salle de montage, le producteur, le réalisateur, le directeur photo reçoivent une copie des images tournées. S'il a les compétences techniques, il va aussi, lors des prises de vue, commenter notre travail: « R'garde Michel, t'as pas de problème, viens voir dans le scope, c'pas grave, pas besoin de mettre une lumière, on l'a le signal! » Un point de vue aucunement artistique, un techno de Teccart! Il y a effectivement une tendance qui veut que les directeurs photos se fassent tasser: donnez-moi une image la plus neutre possible pour qu'ensuite, on envoie ça au coloriste, qui lui va pouvoir créer les *mood* après.

En espérant que la profession subsiste, quel chemin devrait emprunter, en 2015, quelqu'un qui souhaite devenir directeur photo?

Première chose, il faut avoir suivi, au minimum, des cours d'histoire de l'art. Ça prend une base au niveau de la peinture. Ce que sont les ombres et la lumière à travers la peinture. Il faut connaître les grands maîtres, qui ont été les premiers directeurs photo. Ensuite, il faut avoir de la culture avant d'être un technicien. Sinon ne devient pas directeur photo, fait autre chose, soit cadreur, soit assistant, soit machino. Il y a plein de postes en cinéma qui ne nécessitent pas ça. Et après, tu regardes des photographies, tu vas voir de la danse, tu vas au théâtre. Tu te remplis de culture, de beauté, d'images. Pour après ça interpréter et être capable, techniquement, d'installer des lumières. Avant de mettre 40 lumières, commence donc par savoir où en mettre une! Si tu n'en avais qu'une à mettre, où ira-t-elle? Où sera la lumière juste? Apprendre à être juste dans le travail. Développer un regard, une

Je pense que c'est le réalisateur qui a surtout l'avantage de pouvoir tourner 72 prises au lieu de faire attention, c'est ça le numérique! Quant à moi, je tournerais tout en pellicule. Tout! Sachant que la pellicule coûte plus cher, c'est évident que tu fais davantage attention à ce que tu tournes. En pellicule, tu calcules tes prises. Il y a un respect du travail qui est en train de se perdre [...] La pellicule, la caméra, le rituel de changer les objectifs, d'enlever le magasin, de le remettre, de faire les claquettes, de surveiller la fenêtre, ça prend du temps, tout ce rituel du cinéma est disparu.



sensibilité artistique, puis tourner, tourner et tourner. Notre problème, c'est que les caméras d'aujourd'hui sont accessibles à des coûts moindres avec de bonnes qualités. Donc, tout le monde devient directeur photo. N'importe qui devient directeur photo parce que c'est facile de mettre la machine à « on ». Et quand cette machine est à « on » si, en plus, elle te permet de tourner la nuit sans éclairage... C'est évident que si tu veux être un bon directeur photo, tu dois maîtriser la technique, mais ce n'est qu'un outil. Ce n'est que de la quincaillerie! As-tu un regard? Es-tu capable de faire quelque chose avec? Ça, ce n'est pas donné à tout le monde. Et si l'on veut nous enlever ça pour qu'il ne reste que des techniciens qui captent des images neutres, le cinéma va y perdre. Pensez-vous que Roger Deakins va dire à son D.I.T. « on va faire des images neutres »? Non, il a une signature, une vraie parole, un langage du cinéma. C'est le regard d'un directeur photo, de connivence avec son réalisateur, qui fait que le cinéma existe. Et si c'est juste de capter des images et des signaux neutres, ça ne s'appelle pas faire du cinéma. C'est terminé. Et il y a d'autres départements... Si vous saviez ce que l'on entend par rapport au son. Les preneurs de son pourraient

ne pas être là, sur le plateau! « On s'en câlisse du son, on va tout refaire en postproduction. » C'est comme si l'on n'avait plus le droit d'être créatif parce qu'avec le numérique, ils peuvent tout faire! (rires) Non, ce n'est pas vrai. C'est un combat. Roger Deakins est un grand directeur photo et lui aussi défend le cinéma, il travaille en numérique, le défend, mais il défend aussi la création. Et moi, je suis aussi là pour défendre le côté créatif et imaginaire du cinéma. 