Henry Colomer

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

Documentaire - 54'

De février à novembre 2007, Henry Colomer a filmé le photographe Jean-Michel Fauquet dans la maturation de son travail, c'est-à-dire dans l'encerclement singulier de son œuvre par mouvements disgressifs ou orbiculaires, essais, marches, travaux parallèles, voyages, trouvailles, jusqu'au largage définitif du merveilleux bazar enfin jugé digne d'exister.

Désir de film #20

Des ateliers organisés par les auteurs & réalisateurs de l'ARBRE, en collaboration avec Films en Bretagne et avec le soutien de la Région Bretagne

Henry Colomer

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

Revoir Henry Colomer, l'accueillir à Rennes dans le cadre d'un « Désir de film », c'était renouer avec des souvenirs anciens. J'ai longtemps travaillé à la prise de vue avec le chef opérateur Philippe Ros. C'est comme ça que j'ai rencontré Henry, alors qu'il réalisait un portrait de Salvador Espriu, et c'est grâce à lui que j'ai découvert le documentaire. Je me souviens de cette longue journée de tournage dans la maison déserte de l'écrivain catalan et de ce dernier travelling qui démarrait sur une ampoule pour finir en gros plan sur son filament. Je me souviens même lui en avoir un peu voulu d'imaginer un plan aussi difficile à « pointer ». Puis nous nous sommes croisés sur d'autres films. Je pense en particulier aux ROUTES DE LA LUMIÈRE *et à un entretien avec Claude Gaignebet dans l'amphithéâtre du Musée d'Histoire Naturelle de Paris. Questionné par Henry, il nous a livré une éblouissante interprétation de la signification de la couleur rouge à travers le triptyque « Le jardin des délices » de Jérôme Bosch. Puis, lors de notre dernier tournage ensemble, il y eu ce petit temple Zen de Kyoto, dont nous avons, un temps, bousculé la quiétude sous le regard presque indifférent de son unique moine. Quelques petits bonheurs qui sont restés gravés jusqu'à ce que je découvre* IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET. *Là, point de commentaire, l'exercice de l'entretien réduit à l'essentiel et un regard porté sur le travail, rien que le travail. Cette façon directe et minimaliste de saisir, au coeur de l'atelier, l'acte de création m'a bouleversée.*

Martine Gonthié.

Le 15 février 2009

Martine Gonthié
Personnellement, j'aime beaucoup ton film. Est-ce qu'il a eu du mal à exister et à être vu ?

Henry Colomer
Exister - être produit - , et être vu - être diffusé -, sont deux choses différentes.
La diffusion s'est faite uniquement sur deux télévisions locales : TV Tours et Citizen TV à Caen. Avec les multidiffusions, ce n'est pas négligeable ; par ailleurs, il y a eu une exposition de Jean-Michel au Château de Tours ; à cette occasion et de façon artisanale, des DVD ont été pressés et vendus à la sortie de l'exposition, mais ça n'a touché que peu de monde.
On a essayé de proposer le film dans les festivals, où on s'est fait jeter. On l'a proposé à Arte qui n'en a pas voulu. Au bilan, c'est une diffusion très limitée.
Pour la production, par contre, ça n'a pas été difficile. Il y avait deux sociétés, Moviala Films à Tours et Tarmak Films à Caen qui se connaissaient et qui avaient envie de travailler ensemble. Nous n'avons pas cherché de financements au niveau national, mais dans les deux régions où les producteurs étaient implantés. Nous avons eu de la chance puisque, dans les deux cas, nous avons obtenu des aides aux stades successifs : écriture, développement et production. Le film a été financé

Henry Colomer

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

avec ces aides et du Cosip.
Je ne peux pas dire que j'ai souffert du manque de moyens puisque ce que je voulais, c'était surtout du temps et que j'en ai eu. Le producteur de Tarmak avait la caméra Z1 avec laquelle j'ai tourné. Il l'a mise sur la table en février 2007 et je l'ai rendue en novembre 2007. Pendant ce temps-là j'ai été payé, j'ai « fait mes heures » pour dire simplement les choses ; je n'ai pas été surpayé, juste ce qu'il fallait pour tenir le coup pendant ce temps là et écrire d'autres choses. On s'est même offert une post-production « de rêve », pour moi en tout cas.
Pour le son, par exemple. J'ai tourné seul avec un micro caméra et un HF, sauf pendant la séquence où Francis Cohen, un philosophe, s'entretient avec Jean-Michel Fauquet. Là, je voulais être sûr de ne pas perdre une miette de leur dialogue, et il y a donc eu un ingénieur du son. Quand j'étais en extérieur, par exemple à New York, je récupérais les ambiances comme je pouvais, je n'avais pas les moyens de faire des sons seuls. En studio, on a fait du bruitage pendant une journée, puis du montage-son pendant pendant une semaine avec Séverine Ratier. Pour le mixage, j'ai eu le mixeur que je voulais : Yann Legay. Le montage image, j'ai pu le faire en plusieurs fois, c'était un luxe complet de pouvoir réorienter le film en fonction de ce que je voyais.
C'est donc mon film le moins financé mais c'est peut-être celui que j'ai eu le plus de plaisir à tourner : l'argent allait où il fallait.
On aimerait simplement, au bout du compte, qu'il puisse être vu.

Martine Gonthié
Est-ce tu pourrais nous parler de l'écriture de ce film ?

Henry Colomer
Jean Michel Fauquet est un ami dans la vie, ce qui change beaucoup de choses. Je connais bien son travail, j'avais vu plusieurs de ses expositions avant de tourner. C'est un Pyrénéen de l'autre bout des Pyrénées, il est né du côté gascon, et moi du côté catalan. On a beaucoup de choses en commun et en particulier on aime marcher. Jean-Michel va à pied à son boulot le matin, c'est pour ça qu'on le voit trois fois marcher dans le film. On se donne souvent rendez vous à 8h, on marche, on se parle et on profite de la beauté de la ville, des jardins, des bords de Seine. Une heure après il est rendu à son bureau ; je fais le trajet retour en métro et à 9h30 je suis au travail. Voilà un rituel matinal qui nous rapproche.
Par contre, j'ai toujours eu une réticence à aller regarder « en touriste » dans le dos des gens qui travaillent, donc je n'étais jamais allé dans son atelier pendant qu'il tirait ses photos la nuit. Je me doutais un peu de ce qu'il s'y passait, mais pas vraiment.
Je savais ce que je voulais par rapport à d'autres films sur la photo, notamment une série d'Arte qui est bien faite dans laquelle des photographes commentent leurs planches contact. Je ne voulais pas être dans cet après-coup, mais de plain-pied dans la texture de son travail.
En écrivant, il y avait un certain nombre de choses que j'anticipais et d'autres pas. Par exemple, je savais que je n'avais pas envie de commencer par une séquence de prise de vue. Les photos de Jean-Michel évoquaient pour moi les vieux théâtres d'ombres et de lumières, la camera obscura de Kircher, les sténopés. J'avais envie de montrer d'emblée le travail dans la pénombre de son labo et, seulement plus tard dans le récit, une séquence de prise de vues.

Henry Colomer

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

La séquence à New York, je l'ai tournée avant que le film soit financé. Je me suis dit : « Ça ne se passera qu'une fois, il faut y aller. » Jean-Michel fait des journées doubles : il enchaîne son travail de bureau et le tirage de ses photos la nuit. Je savais que ça camperait le portrait de quelqu'un de très solitaire, alors que c'est aussi quelqu'un de socialisé. Je n'avais pas envie de montrer sa vie privée, ce n'était pas le sujet, mais c'était intéressant de montrer qu'il expose dans une galerie à New York et qu'il a des amis.
J'avais donc décidé de partir à New York avec lui. Je savais, parce qu'il me l'avait dit, qu'il emporterait une espèce de « coucou », un appareil photo chinois, un machin en plastique qui fait un bruit de jouet. C'est un 6 x6 qu'il prend avec lui quand il ne peut pas emporter tout son matériel. On partageait un studio pour être plus libres qu'à l'hôtel. En profitant d'un moment de temps libre, on est allé au pont de Brooklyn. Il a fait trois photos et je voyais bien qu'il n'était pas heureux. Je lui ai dit que j'avais pu flâner le long de l'Hudson et que je trouvais intéressantes ces ambiances, mais je n'avais pas l'idée des pilotis. Sur place, il a été happé par ces pieux plantés dans l'eau. La séquence a été improvisée sur place. Une liberté que je voudrais retrouver sur d'autres films.

Martine Gonthié
Comment passe-t-on de l'état d'ami à celui de réalisateur qui filme un ami?

Henry Colomer
Vous vous souvenez, il y a eu une grande affaire il y a quelques années, c'était « filmer l'ennemi » : comment fait-on pour « filmer l'ennemi » ? Moi, c'était filmer un ami, ce qui n'est pas si difficile que ça. J'admire le travail de Jean-Michel, c'est comme une sorte de double. Si on lui disait : « Tu vendrais beaucoup plus cher tes photos si tu faisais de la couleur », il ne le ferait pas. J'aime son artisanat, sa façon de travailler, sa capacité de résistance.
Nous avions envisagé de faire une campagne de photos dans un coin d'Angleterre où avait vécu et écrit un écrivain que nous aimons beaucoup : Sebald. Nous nous sommes dit : « On va aller vers East Anglia pour un hommage à Sebald, tu feras les photos et moi je te filmerai en train de faire tes photos ». C'était programmé et on avait même des cartes au 25 000e. Mais petit à petit, en cours de travail de montage, j'ai vu que, par opposition à une période de sa vie où Jean-Michel faisait des campagnes de photos dans la nature ou dans des friches industrielles, ce qui le passionnait vraiment aujourd'hui, c'était de construire cette étrange bestiole en carton : Iddu. Et un jour, on a fini par se demander : « Est-ce qu'on tient vraiment à ce voyage en Angleterre ? Est-ce que parce qu'on l'avait prévu on va le faire ? Non, on fera cela une autre fois pour se faire plaisir, on s'offrira des vacances là-bas ». Du coup, c'est sorti du film.
On devait aussi aller à Antifer, un terminal pétrolier qui est près du Havre, un des lieux-cultes de Jean-Michel et on ne l'a pas fait. Le film s'orientait autrement ; c'était plus intéressant d'évoquer le Jean-Michel photographe, plasticien, sculpteur de carton, plutôt que ses campagnes de photos en plein air. Cela correspond plus à ce qu'il est en ce moment, c'est un portrait vivant de lui en train de travailler aujourd'hui.

Hubert Budor
Il y a une amitié, le fait que tu apprécies son travail, mais qu'est-ce qui fait qu'à un moment l'envie d'en faire un film se concrétise ? Est-ce que ça a changé le cours de cette amitié de

faire un document qui montre ce travail là ?

Henry Colomer
Peut-être est-ce à force de parler des choses qui nous plaisaient, qui nous réunissaient. Un matin en traversant Les Tuileries, je ne sais plus comment c'est venu... « Et si je filmais ton travail puisqu'on s'en parle si souvent ? » Je pense que le cinéma filme bien des gens qui travaillent, les gestes du travail. Un exemple que je cite toujours et qui m'a vraiment marqué dans les années 70, ce sont les leçons de musique que produisait l'INA, celle de Scott Ross en particulier[1], filmée peu avant sa mort. Ross est au clavecin avec deux musiciens, ce ne sont pas des étudiants, mais des hommes de quarante ans qui jouent Bach les yeux fermés. Pour moi c'était éblouissant, Scott Ross est à côté d'eux avec son bonnet de marin et il leur explique au fond l'essence de la musique baroque en proposant des exemples à partir de ce qu'ils ont joué. Même si on n'est pas musicien on comprend, parce que c'est gestuel, parce qu'on entend la différence entre ce qu'ils jouaient avant et après les interventions de Ross... L'essence du documentaire est là, dans la transmission, dans le fait d'être très près des gestes. Dans le même esprit il y a le film magnifique de Van der Keuken, *L'OEIL AU-DESSUS DU PUITS*. Des gens qui travaillent et qui disent ce qui est important quand ils ont envie de le dire, sinon on écoute et on voit. J'avais ce souvenir en tête en formulant le projet de ce film.

Hubert Budor
Je voudrais revenir sur ce qui a déclenché ton envie de faire ce type de film. Est-ce que la façon dont tu allais t'y prendre était claire d'emblée ? Film réalisé par Jacques Renard.

1 Film réalisé par Jacques Renard.

Henry Colomer
Je trouve que Jean-Michel a une forme de drôlerie très singulière ; il a une parole qui oscille entre des choses très savantes et des moments où il tape comme un malade sur sa créature en disant : « C'est de la chaudronnerie de carton ! » C'est un grand taiseux, mais quand il parle c'est très inspiré. Donc on a envie, d'une part, de filmer quelqu'un qui est une personne vivante, secrète, complexe et, d'autre part, on est confronté au mystère dans ses photos ; mystère que je ne prétendais pas expliquer mais dont j'espérais me rapprocher un tout petit peu.
Y parvenir passait par des choix matériels. La première chose que je voulais, c'était être sûr que j'aurais le diaph. dans la pénombre de son travail. J'ai fait des essais en lumière inactinique, en lumière rouge, pour être sûr qu'on ne serait pas dans du coton, qu'on verrait quelque chose sous l'agrandisseur, dans les bacs, qu'on verrait les photos « monter ». Je me disais : « Il passe ses nuits là dedans, si on ne peut pas filmer ça ce n'est pas la peine. Qu'est-ce qu'on verra ? Quelqu'un qui crée des objets, qui appuie sur le déclencheur et puis voilà, la photo est là ! Rien au moment de l'apparition de l'image. »
On a donc fait des essais un soir. J'avais peur car son lieu de travail est minuscule, il y avait des objets partout et des bac remplis de produits posés au sol, et je me disais : «Tu vas tout exploser, mettre les pieds dans le fixateur, bousiller des tirages qui valent une fortune... »
Là, j'ai compris que pour la cadre ce serait un petit nombre de places, soit à la main ou sur un monopode mais que pour le trépied il fallait oublier.
Pour l'exposition, les essais ont conduit à renforcer l'éclairage par

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

une lumière inactinique et un copain nous a fabriqué un caisson avec des lampes rouges, des 15 watt, il y en avait douze je crois. Le diaph. minimum y était, sans que j'aie eu besoin de rajouter du gain. Si on n'avait pas pu voir ces moments où l'image apparaît dans le révélateur, je crois que je n'aurais pas fait le film.
Par contre, je n'avais jamais vu Jean Michel ombrer ses photos. J'ai fait de la photo quand j'étais jeune, j'ombrais un peu mais lui c'est tout une affaire et on sent que c'est ce qui lui plaît, que c'est le cœur de la question : Qu'est-ce qui va bien vouloir apparaître après ces « passes » sous l'agrandisseur ? Même chose pour la « créature », Iddu, il n'était pas écrit que ce serait Iddu. Petit à petit, pendant les balades et pendant qu'on allait à New York, Jean-Michel commençait à créer ce « quadrupède », à le dessiner, mais je n'aurais pas imaginé qu'il aurait cette taille. À partir du moment où c'était ce qui l'intéressait vraiment, je l'ai filmé en train de ramasser du carton, puis de le métamorphoser. C'est un matériau ingrat et difficile, il faut vraiment avoir envie d'en faire quelque chose, il faut l'assouplir, taper dessus, lui donner des arrondis. J'ai compris que ça prendrait beaucoup de temps mais c'était bien que ça prenne du temps, le film était là.
Il y avait donc une envie de filmer un univers, une personne auprès de qui on est bien, dont on aime les paysages magnifiques, les objets très mystérieux. On ne sait pas d'où ils sortent, ce pourrait être des vestiges archéologiques sortis d'une tombe gauloise. Je crois que j'avais envie de me donner le plaisir de filmer au jour le jour ce chantier archéologique.

Ariel Nathan
Moi, je ne connaissais pas Jean-Michel Fauquet et je suis frappé par l'austérité. J'ai l'impression que c'est un film sur un moine, un moine travailleur qui fait son jardin. Est-ce que tu te retrouves dans cette rigueur austère du travail ?

Henry Colomer
Pour la rigueur et la constance, oui. Pour l'austérité ? Même si c'est une bagarre quotidienne, c'est aussi du plaisir. J'avais peur de monumentaliser Jean-Michel, d'en faire un personnage trop austère, c'est pour ça que par contraste le vernissage à New York est relativement important, on voit que c'est quelqu'un qui est capable d'être drôle, de boire un verre avec les autres, de savourer les moments qui passent.

Martine Gonthié
Dans le métro, je ne sais pas si c'est toi qui le lui a proposé, mais il met sa capuche et là il ressemble encore plus à un moine.

Henry Colomer
On s'est beaucoup amusé. On se pelait de froid, on n'avait rien sur le dos, on s'est acheté des hauts de survêtements de rappeurs. Je pense que c'était le lendemain ou le surlendemain du vernissage, on était en plein décalage horaire, deux zombies pas rasés, et je pense qu'il a eu envie de mettre sa capuche parce qu'on était à New York, ce n'est pas moi qui le lui ai demandé. Le compartiment du métro était désert, on n'avait pas vidé les lieu pour le film, la nudité du décor nous était donnée sans qu'on la demande.
Plus tard dans le montage, quand Jean-Michel parle avec Francis, ça redistribue les intensités, on voit qu'il peut parler avec beaucoup d'enthousiasme des étapes de son travail. Il dit : « Regarde, regarde... tu vois là, les chrysalides ! » C'est quelqu'un qui a des amis, qui n'est

pas solitaire sentimentalement parlant mais le propos du film n'est pas là, il est dans le fait de faire avancer quelque chose, d'être dans une sorte de recherche obstinée. J'aime par exemple le moment où il travaille le couvre-chef d'Iddu avec une baguette, où il essaie de faire des espèces de dentelures en forme de chapeau pointu. Il cherche vraiment, il s'énerve, j'ai bien cru qu'il allait défenestrer tout le bazar.
Certains matins Jean-Michel me téléphonait en me disant : « Je l'ai bien abîmé cette nuit » et j'avais la trouille : Est-ce que j'allais retrouver quelque chose qui ressemblerait à l'Iddu que j'avais passé plusieurs nuits à filmer ? Mais, oui, la bête était là, avec quelques centimètres inutiles en moins.

Hubert Budor
Le film me plaît car je découvre une œuvre que je ne connaissais pas. Aujourd'hui, il y aurait une exposition Fauquet, je foncerais la regarder, j'ai envie de me retrouver au milieu de ses œuvres ! J'aime beaucoup la facture de ton film et en même temps, j'ai plein d'interrogations sur les choix que tu as faits. C'est marrant comme dans ta volonté d'être sur le geste de la création et pas forcément sur l'œuvre terminée, tu as renforcé le côté ascétique de l'artiste. J'ai le souvenir que l'épisode de New York, c'est le premier moment où on a la lumière du jour, des plans larges, j'ai l'impression de respirer, de sortir, et de sentir que lui va aller au contact. Quand il se balade aux Tuileries, tu le filmes tout le temps en solitaire, il ne croise pas beaucoup de monde. Quand il est dans son bureau ce qui fait multitude, c'est ses post'it, ce n'est pas les gens et on a l'impression qu'il est dans un boulot tout seul. Quand il est dans l'atelier, la nuit, il est tout seul. A New York, il y a la présence de la lumière du jour, des plans larges, Brooklyn et tout ça. J'aime bien la relation qu'il a avec les autres, on le sent pas si moine que ça, pas si coupé des autres, on sent qu'il aime le contact, il est décontracté, souriant. Je me suis posé la question : Dans quelle mesure n'as-tu pas renforcé cette solitude, ce côté un peu ascétique de son travail ?

Henry Colomer
Un film, c'est aussi ce qu'on n'a pas voulu tourner, ça consiste à avoir un point de vue sur les choses et heureusement qu'on n'a pas tous le même.
Filmer Jean-Michel papotant autour d'une machine à café alors que c'est quelqu'un qui passe vraiment un temps fou à lire des dossiers, seul dans son bureau, puis à travailler ses photos la nuit, encore seul, ce n'aurait pas été significatif pour moi. Je suis certain qu'une dimension essentielle de sa vie c'est son travail incessant, acharné et que c'est bien plus important que de le voir socialement plus « intégré ». J'ai donc délibérément privilégié cet aspect et même, très vite, je me suis dit : « À la fin du film, la nuit tombera et on verra Jean-Michel qui recommence à travailler, on finira sur ses mains sous l'agrandisseur parce que c'est ça qui le tient debout, il continue à chercher. »
D'où, par ailleurs, l'importance de New York comme contrepoint. S'il n'y avait pas eu New York, j'aurais cherché une autre circonstance où on l'aurait vu aller à la rencontre du « cours ordinaire des choses ».

Ariel Nathan
New York, c'est aussi la prise de vue, cette recherche, cette hésitation sur le moment de la photo, c'est remarquablement

traduit en quinze plans au montage. Le film porte là-dessus : nous faire entrer dans le geste de création. Je trouve que le film est passionnant. On s'y perd un peu et je crois que tu as l'intention de nous y perdre. Il n'y a pas de vérité.

Henry Colomer
C'est une recherche.

Ariel Nathan
On voit ce travail de la recherche au moment de la prise de vue des pilotis, il est bien là, ce geste photographique : qu'est ce qu'il a pris, qu'est ce qu'il nous dit, qu'est ce qu'il cherche...

Henry Colomer
Il a vu dans ces pilotis des émigrants. C'est lié à des choses qu'il ne dira pas et moi, je le ne dirai pas à sa place s'il ne veut pas les dire, des choses qui le touchent de façon intime.
Je pense que s'il n'y avait pas eu ce moment là, on serait peut-être allé à Antifer ou en East Anglia parce que dans ses premières séries de photos, il y avait beaucoup de paysages étranges, des ruines, des friches industrielles, mais aussi des paysages fuligineux, des petits matins, des campagnes très embrumées. C'est quelqu'un qui photographie bien l'humidité, l'eau, les zones humides.

Martine Gonthié
Tu a mis une de ces photos, d'ailleurs ; une qui ressemble à un Constable.

Henry Colomer
Pour garder une trace de son parcours, qui ne se résume pas aux histoires de carton. J'ai eu la chance qu'à un moment donné il y ait eu quelque chose qui l'inspire au bord de l'eau.
C'était important de le voir construisant ses objets, mais c'était aussi important de le voir cadrer une photo. Il y a aussi la discussion que je trouve bien avec Francis qui dit en substance : « Tu es vraiment quelqu'un pour qui tout compte, les étapes sont aussi importantes que le résultat. » C'est aussi une métaphore du film. Le film raconte les étapes qui sont aussi importantes que le résultat final.

Martine Gonthié
Je trouve que New York, c'est intéressant : Qu'est ce que le regard d'un artiste? Qu'est ce qu'il voit, lui, que nous nous ne voyons pas et comment le réel arrive à l'inspirer ? Pour moi, le film à trois parties. La partie que j'arrive le moins à définir, c'est celle où tu le montres en train de tirer ses photos, puis New York et après la partie Iddu. Iddu c'est le corps. Tu nous as montré un moine presque sans corps et puis là...

Henry Colomer
Parfois il caresse Iddu, parfois il lui tape dessus, c'est la trituration du matériau. Nous, on fait la même chose, même si ce ne n'est pas dans une gestuelle aussi manifeste ; quand on est au montage, c'est vraiment ce qu'on fait : assembler des bouts de matériaux. Des rencontres se font, des objets surgissent et on les garde ou pas. J'avais envie d'être là au moment de la naissance de ces objets en carton. Je me disais : « J'aimerais bien voir la naissance de ses objets dans l'ambiance qui les entoure. » Jean-Michel l'appelle « l'ambiance sous-marin ».
C'est la nuit, c'est rouge, un peu comme la lumière des quartiers mal famés.

Ariel Nathan
Je pensais au bruit de l'avion, comment c'est venu ?

Henry Colomer

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

Henry Colomer
Un dimanche matin, avant de partir à New York, Jean-Michel m'a dit : « Il faut que je fasse des retouches », puis il a sorti son petit masque pourvu d'une loupe et là, il s'est mis à parler de l'aéropostale, des avions de l'aéropostale qu'il imaginait dans le ciel.
Le raccord s'est imposé au montage, c'était plaisant de monter tout de suite après un gros bruit d'avion, l'avion qui nous amenait à New-York. Evidemment personne n'entend les avions de l'aéropostale passant au dessus de Paris, ce sont des souvenirs de Mermoz et de Saint-Exupéry, de nos lectures enfantines.

Martine Gonthié
Dans les photos que tu mets à la suite des pilotis, on voit se dessiner des silhouettes dans la brume, des sortes de spectres. Ce sont des photos qui existaient avant ?

Henry Colomer
Bien avant de construire Iddu, Jean-Michel avait modelé et « mis en scène » des figures réunies en groupe ou, comme on dit aujourd'hui, « installées ».
Il a par exemple construit des « chrysalides » qu'il a photographiées dans son atelier, mais aussi en altitude, dans la montagne. Tous ces objets étranges que l'on voit entassés à la fin du film, c'était une expo qui s'appelait « Ordalies » avec dans le catalogue un très beau texte de Pierre Bergounioux.
Les pilotis dans lesquels Jean-Michel voyait des émigrants m'ont fait immédiatement penser à ces séries antérieures de personnages spectraux, réunis comme un chœur antique.
Jean-Michel m'a laissé choisir et mettre en relation les photos que je voulais montrer. C'est un exercice difficile parce qu'il y en a vraiment beaucoup ; il ne jette pas ses tirages ratés ou ses tirages d'essai, il les garde pour plus tard en disant : « Je dessinerai sur mes photos quand je ne pourrai plus en faire. » Ou encore : « Quand je serai en prison... » Ça fait beaucoup de tirages à dépouiller, entre ceux qui sont encadrés et ceux qui sommeillent dans des boîtes. Je lui ai montré mon choix, mais de tout façon c'est moi qui choisissais.
Les deux séquences de banc-titre mettent en relation son travail antérieur avec ce que nous tournions.

Martine Gonthié
On a l'impression qu'il reconstitue des pilotis en studio et qu'il les rephotographie...

Henry Colomer
Non. En fait, c'est un tirage du négatif des pilotis pris à New-York, traité avec un grain et des ombrages spécifiques. Le rendu assez bizarre de son appareil chinois bon marché produit des auréoles aléatoires, c'est un vignettage dont il tire profit et qu'il garde.

Hubert Budor
Il n'y a pas de cadre ?

Henry Colomer
Il y a un cadre très précis mais aussi une part de hasard qu'il aime amplifier. Tout le jeu de ces photos est entre une décision et ce que l'instant apporte. Je ne sais plus si il l'a appelée comme ça, mais il y avait une exposition qui devait s'appeler « Kairos », cela veut dire en grec l'occasion, l'instant où les choses prennent corps.

Emmanuelle Gorgiard
On le voit plus dans le film comme un peintre, un sculpteur : sa manière de retoucher, corriger ses photos...

Henry Colomer
Oui cela compte beaucoup pour lui. J'exagère sans doute, mais il me semble qu'il pourrait presque se passer plus facilement de la photo que du dessin ou de la sculpture.

Hubert Budor
J'ai envie d'aborder un autre aspect des choses. J'ai beaucoup apprécié le film, mais je n'ai pas pu m'empêcher à la fin du film de me dire qu'aujourd'hui, en temps de crise, avec tout ce qui se passe socialement, tout ce qui est en train de bouger ... Il n'y a pas longtemps, j'ai vu des films qui parlent du social qui m'ont beaucoup touché. Je suis heureux de voir des documentaristes qui sont en train de s'occuper de ce qui se trame, de choses qui ne sont pas forcément à la télé, des documentaristes qui sont sur le terrain et qui s'engagent, donc c'est vrai que j'ai pas pu m'empêcher de me poser la question, de comment dire... je ne veux pas choquer...

Henry Colomer
Je te vois venir...

Hubert Budor
... de « l'utilité » du film (rires). Tu parlais tout à l'heure de la difficulté à le diffuser. Il y a des tas de films qu'on ne voit pas, que ce soit des films sociaux ou des films d'art. Cela reste un questionnement pour moi de savoir comment toi tu navigues par rapport à ça, j'ai envie de t'entendre là dessus.

Henry Colomer
C'est simple, le film n'a été sélectionné dans aucun festival, par exemple surtout pas au Cinéma du Réel, parce que le réel c'est tout sauf un photographe qui travaille (rires). Impensable qu'un même réalisateur puisse avoir des intérêts différents, alors qu'on peut parfaitement avoir envie de traiter d'histoires contemporaines mais aussi de faire le portrait d'un artiste d'aujourd'hui. Peut-être, pour être accrédité au « Réel », aurait-il fallu que dans le même documentaire j'aie filmé des SDF dans leurs abris en carton parce que Jean-Michel travaillait avec du carton, tout aurait été bien surligné et politiquement correct. Pour moi, il suffit que Jean-Michel dise dans la séquence de l'escalier que voilà, « on est entré dans l'ère du carton ».

Hubert Budor
Je ne cherche pas à ce que tu le socialises ou que tu le mettes dans du social. Pour moi le film existe en tant que tel, il a largement sa place et je lui reconnais cette place, je l'apprécie. Après, c'est juste la place du film par rapport à tout un environnement, une situation actuelle....

Henry Colomer
C'est comme s'il n'y avait pas de légitimité à faire un tel film dans nos temps difficiles.

Ariel Natan
Si on regarde ce qui est programmé dans les festivals, dans le documentaire et le nombre de films qui sort, j'aimerais que tu me dises, Hubert, le pourcentage des films sur l'art... Le point de vue des diffuseurs de documentaires, c'est d'aller sur le social et de penser que le cinéma va changer quelque chose. La place du film d'Henry est beaucoup plus difficile aujourd'hui : saisir un point de vue sur l'art.

Henry Colomer
Mon élan, c'est qu'à un moment donné, je suis troublé par l'œuvre d'un artiste. Alors j'essaie de le filmer, on va dire « le moins scolairement possible », pour qu'on soit dans une sorte d'empathie avec son travail. Est-ce qu'on s'en est rapproché un

tout petit peu ? Je n'en sais rien. C'est l'ambition modeste du film et c'est tout ; je ne pense pas que ça bouleverse les rapports qu'on a les uns et les autres. Ce mot « d'utilité » des films, ce n'est pas mon vocabulaire.

Hubert Budor
J'ai bien mis des guillemets avant.

Henry Colomer
Je trouve qu'on est là dans la problématique de beaucoup de choses qui ne sont pas des documentaires - même si elles en empruntent le nom - et qui sont en fait des émissions de télé, destinées uniquement à meubler l'antenne en réduisant les possibilités expressives du cinéma à une seule fonction (« faire un état des lieux de l'opinion », « informer », « distraire », etc.) Pour moi, ta question n'en est pas une ; ce n'est pas une question que je me pose.

Hubert Budor
Ce que je veux dire c'est qu'on est dans une situation où les choses se réduisent. Il y a des démarches d'auteur, comme la tienne, qu'on ne voit plus à la télé, je pense que c'est pareil sur des démarches sociales qui sont militantes.

Henry Colomer
Le dernier film que j'ai tourné avant *IDDU* (*SOUS LES DRAPEAUX*) est un film sur la guerre de 14-18 entièrement à base d'archives et de musique originale, pas un mot de commentaire. Il m'a demandé beaucoup de travail et pas seulement à moi, mais à notre petite équipe resserrée : documentaliste, musicien, monteur, mixeur. Bien entendu, on le diffuse à 0h35, une nuit de février, alors qu'il était prêt pour le 11 novembre[2], un soir où il aurait eu une chance d'être regardé. Donner sa chance à la singularité d'un regard, au montage, à tout ce qui nous passionne dans le documentaire, n'est effectivement plus du tout une priorité.

Bénédicte Pagnot
Ton film fait 52 minutes, un format traditionnel du documentaire télé, alors pourquoi vouloir garder ce format quand on a cette envie de liberté ?

Henry Colomer
D'abord je pense qu'on s'habitue à ce qu'une chanson fasse trois ou quatre minutes à force de chanter des chansons ; au bout de dix minutes, c'est peut-être intéressant mais ce n'est plus une chanson, c'est autre chose... J'ai plus de mal à faire un 26 minutes, c'est un format qui m'est sorti de la tête, une durée autour de 50 minutes me va bien. *SOUS LES DRAPEAUX* a été diffusé dans le cadre d'une Lucarne d'Arte, une « case » où on te laisse tranquille sur la durée, et il dure en réalité 45 minutes parce que je trouvais que c'était son assise ; on disait en plaisantant avec Jacopo, le musicien, « la durée d'une symphonie de Beethoven. » Dans le cas d'*IDDU*, j'avais envie de passer à l'acte assez rapidement. Le temps de monter un dossier, d'attendre les prises de décision, de trouver une « case » dans laquelle on veuille bien insérer le film, tout cela peut s'avérer assez usant, alors que ce film demandait peu de moyens. Je me suis mis à tourner sans attendre que tous les financements soient réunis. Je n'ai pas tourné tous les jours ; des fois, il ne se passait rien, Jean-Michel ne travaillait pas, il avait autre chose à faire, donc je pouvais moduler le tournage à ma guise jusqu'au jour où je me suis dit : « Voilà, ça y est, le film est là. »

2 Le film a été diffusé le 12 novembre sur BIP TV.

C'est difficile d'aller dans le sens de cette liberté à une époque où tout est formaté. Imaginons qu'il existe dans une chaîne une case de « Portraits d'artistes » de 26 minutes, on te demanderait une « alerte signalétique » (un procédé stylistique récurrent) toutes les dix minutes pour les gens qui prennent le film en cours de route sachent bien qu'ils sont tombés sur la case « Portraits d'artistes ».
J'ai fait quand j'était plus jeune des choses qui gravitaient dans ce registre édifiant de commentaire « en surplomb », mais je n'en ai plus envie. Plus ça va, plus je pense que les gens sont futés, malins, on les prend vraiment pour des crétins alors qu'on peut leur montrer des films avec des approches très différentes. La confiance faite au spectateur connaît une chute vertigineuse.

Ariel Nathan
Est-ce que finalement les différents festivals les plus connus ne sont pas aussi victimes d'un certain type de formatage ? On dit toujours que ce sont les chaînes de télé, mais il faut se remettre en cause nous-mêmes, je le dis avec mon œil de diffuseur. Je me pose sans arrêt cette question là : est-ce que nous même nous ne sommes pas formatés dans ce conflit avec la télévision, dans ce qu'on prend ou ne prend pas ? Je trouve que c'est quand même une tradition de cinéma d'avoir un regard sur l'art, de s'interroger sur les projets artistiques. Que ton film, avec les qualités qu'il a, ne soit pas retenu dans les festivals importants, me pose question sur justement un certain type de formatage où il serait plus facile de faire un film, où ça bouge beaucoup, sur du social - même si j'aime beaucoup ces films - mais c'est plus politiquement correct de faire un film sur une grève que sur un artiste dans son atelier.

Henry Colomer
Il se trouve qu'avec ce film là, ça se passe comme ça. Avec *SOUS LES DRAPEAUX*, on a eu une mention spéciale au Festival de Pessac et j'ai été très content. Ca m'a fait plaisir qu'un film fait à base d'archives, sans un mot de commentaires, uniquement avec de la musique, soit distingué. Je n'entretiens pas une parano par rapport à l'ensemble des festivals[3].

Martine Gonthié
Pour rebondir sur ce que tu viens de dire - un film presque sans paroles et sans interviews - Est-ce que ça tu le savais à l'avance ? Est ce que c'est quelque chose qui s'est imposé ? Est-ce que tu le souhaitais ?

Henry Colomer
Après des années où j'ai été un bon petit soldat de la télévision « édifiante », je pense qu'on peut explorer des voies plus libres. Je suppose que c'est la tentation de l'alpiniste qui se dit que la face nord elle est vraiment belle. Oui, c'était un choix très délibéré.
Je n'ai plus envie de faire des films à base d'archives avec un commentaire qui explique ce qu'il faut penser des images.

Martine Gonthié
Comme dans LES ROUTES DE LA LUMIÈRE ?

Henry Colomer
LES ROUTES DE LA LUMIÈRE s'est en effet éloigné de moi. En gros, la charnière s'est faite à partir de *MONTE VERITÀ*. Ça a commencé à bouger un peu après *OPTIMUM*, puis avec le film que j'ai fait sur Victor Hugo qui s'appelait *L'EXILÉ*. C'était

3 Depuis cet entretien, *SOUS LES DRAPEAUX* a obtenu le Focal International Award décerné à Londres (Meilleure utilisation d'archives dans un documentaire).

Henry Colomer

IDDU, L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET

une commande. Arte n'avait pas fait de film/portrait au moment de l'Année Victor Hugo et ça m'est tombé dessus. J'étais très content car c'est un auteur que je lis et relis depuis que j'étais adolescent, alors j'ai dit oui. Le délai très court qui m'était octroyé m'a permis de demander une chose : de faire entendre uniquement des textes de Hugo, sans commentaire surajouté. On m'a dit : « Tu es sûr ? Il faudrait une deuxième voix off qui donne les éléments d'information.
- Non, non, j'ai envie qu'on soit dans Hugo par lui-même. Donc, des dessins, sa maison, Hauteville House à Guernesey - qu'on peut considérer comme une œuvre de Hugo à part entière - des photos qu'il a fait faire de lui et ses textes. Rien d'autre. » Et j'ai dit : « S'il y a un deuxième commentaire je ne le fais pas, je ne veux pas entendre une petite voix qui dirait : "En 1852, Victor Hugo s'embarque... " Non, pas cette fois. » On m'a fait confiance. J'étais content et je me suis dit : « Si tu refais des films des films historiques, il faut que ce soit avec des textes originaux ou au contraire, avec une prise de parole très claire : Moi, Henry Colomer, voici ce qui me bouleverse ou me révolte pour telle ou telle raison. » Mais en y allant à fond, dans un sens ou d'ans l'autre : pas la petite moulinette informative. Je l'ai fait tourner, cette moulinette, dans les films dont parle Martine : on essaie de donner une bonne vision d'ensemble des choses, honnêtement, de faire le commentaire le moins débile possible, de donner des informations « utiles » mais voilà, je suis en train de vieillir, je crois de plus en plus à la suggestion, à l'évocation, à la mise en mouvement de la mémoire et de l'imagination personnelles de chaque spectateur, et de moins en moins à l'édification des foules.

Hubert Budor
Je trouve que SOUS LES DRAPEAUX, *c'est plus radical que* IDDU. *D'emblée, tu savais que tu ne mettrais pas de voix off ? Que cette musique serait très présente, ces quelques bruitages, ce travail du son qu'il y a autour... ?*

Henry Colomer
Il y a quelques années, j'avais eu un projet plus « didactique » sur la Guerre 14-18. Inutile de rappeler que c'est le traumatisme fondateur des temps modernes : une boucherie de presque neuf millions de morts, le massacre industrialisé, etc. J'avais envie de faire quelque chose sur cette rupture.
J'avais travaillé sur les Conférences de la Paix à La Haye, ce qu'on s'autoriserait à faire ou pas dans une guerre entre « civilisés », ou au contraire, dans une guerre coloniale avec des « sauvages ». Le film ne s'est pas fait. Tant mieux au fond, puisque, plus tard, m'est venue l'idée de décentrer le regard sur cette période en m'intéressant uniquement aux tissus. Les historiens, surtout ceux qui travaillent sur les périodes les plus anciennes, insistent sur l'importance des tissus comme « marqueurs symboliques ». Les vêtements disent nos identités, nos croyances, nos appartenances.
Je savais par exemple que dans les années qui ont précédé la Grande Guerre, on avait fait défiler un maximum de soldats en costumes d'opérette. Une compétition cérémonielle en préambule. À l'époque également, le fameux Lumpen-prolétariat de Marx était réellement en haillons, les aristocrates anglais affichaient leur luxe avec ostentation. Les uniformes, les drapeaux, les vêtements, pouvaient réellement raconter l'histoire de cette période.

J'ai eu une aide au développement qui a permis de vérifier que les archives étaient au rendez-vous. En regardant les vêtements on regarderait aussi les corps, les postures, les gestes, les rituels. La deuxième idée que j'avais venait de collaborations antérieures avec le musicien du film, Jacopo Baboni Schilingi. Je m'entends tellement bien avec lui, j'ai tellement de plaisir à travailler avec lui, que je lui ai proposé la chose suivante : "Et si on faisait un film en confiant entièrement à la musique le soin de structurer le récit, d'apporter des contrepoints ironiques, ou au contraire de souligner quand il le faut, sans aucun mot de commentaire ? Allons-y carrément, une sorte de requiem, un hommage au War Requiem de Britten que nous admirons... » Est-ce qu'avec des tissus et de la musique, on peut feuilleter ces pages noires de l'album de famille européen, montrer le deuil impossible, la guerre suivante qui s'enchaîne avec la précédente ? Est-ce que ça tient la route ? J'étais vraiment content que ce projet ait été accepté. Aujourd'hui ce ne serait pas le cas.

Ariel Nathan
Le pari est extrêmement réussi. Sur cette guerre on en a tellement vu, des heures et des heures d'archives commentées, et avec ton film, on a l'impression d'avoir un regard nouveau. On a l'impression de regarder, re-regarder, recréer...

Henry Colomer
Il y a des maîtres du genre. Servant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Artavazd Pelechian, des gens que j'admire, ou Péter Forgàcs qui fait des choses magnifiques à partir de films amateurs, d'une justesse sans faille. On peut travailler de façon complètement différente avec les archives, en s'impliquant. J'ai une grande admiration pour le travail des Gianikian. *SUR LES CIMES, TOUT EST CALME*, le film sur les chasseurs alpins italiens qui montre des scènes de l'arrière, des chutes, des chasseurs alpins italiens avec des mulets, ou encore *DU PÔLE À L'EQUATEUR* ; ces films sont admirables. Oui, on est encouragé à chercher son chemin parce que d'autres l'ont fait et réussi chacun de façon personnelle. Les Gianikian sont plasticiens, ils ralentissent, ils interviennent sur la pellicule à la truca. Dans mon film, il y a très peu d'intervention ; les ralentis, ça s'est borné à remettre des plans à une vitesse réelle de défilement quand ils avaient été artificiellement accélérés, sinon il y a quelques fondus au noir et des images que j'avoue avoir « splitées », « changées de sens », pour que les gens se tirent dessus au lieu de se tirer dans le dos, mais c'est tout. Ce n'était pas un travail de plasticien comme celui des Gianikian, ce n'était pas un choix d'archives privées comme celui de Péter Forgàcs, c'était un dispositif plus simple, axé sur le rapport entre montage et musique.

Ariel Nathan
Il y a un aspect qu'on n'a pas abordé, c'est ton rapport à la caméra. Je ne sais pas si tu cadrais avant ?

Henry Colomer
J'ai fait une école de cinéma qui était l'IDHEC. Il n' y avait que deux sections : montage ou prise de vue. J'ai choisi prise de vue. Avant de faire des documentaires, j'ai fait un peu de prises de vue : des piges ou des reportages. C'est

comme ça que j'ai connu Philippe Ros, un opérateur avec qui j'ai beaucoup travaillé. Quand je me suis mis à réaliser, au départ c'était en film et je ne me sentais pas la carrure pour m'occuper à la fois de la réalisation et de la prise de vue, surtout en 35 mm ou en super 16. Puis on a vu arriver les PD 100, 150, 170 et je trouvais que c'était assez crapoteux. C'est mon côté poule de luxe, car il y a des films très intéressants qui ont été faits avec les PD 150, mais je n'avais pas envie d'y aller. Enfin sont arrivées de petites caméras HDV et là, j'y suis allé, je voyais des images qui commençaient à ressembler à quelque chose.

Ariel Nathan
Sur ce film IDDU, *l'intimité faisait que ça passait par un tournage en solitaire ...*

Emmanuelle Gorgiard
Il y a l'espace aussi...

Henry Colomer
Oui, d'une part on se serait marché sur les pieds avec une équipe, c'était une contrainte physique, mais il n'y avait pas que ça. Je n'aurais pas pris quelqu'un avec moi parce que Jean-Michel me faisait confiance personnellement, il savait que s'il y avait des choses qu'il ne sentait pas, je n'allais pas forcer, que je saurais respecter la bonne distance. En même temps, c'est quelqu'un qui aime mon travail de documentaire et qui était content que ce soit moi qui fasse le film. Si Jean-Michel m'appelait à 10h du soir en me disant : « Tiens, je vais faire pas mal bouger Iddu ce soir » ou « je vais maroufler », je prenais ma caméra, mon micro, j'arrivais et je filmais. Si j'avais été obligé de mobiliser un ingénieur du son en train de border ses gamins, ç'aurait été plus difficile. Tourner seul me donnait cette souplesse.

Martine Gonthié
C'est toi qui as demandé à Jean-Michel d'évoquer sa jeunesse ?

Henry Colomer
J'avais résolument fait l'impasse sur les années de formation, telles qu'on les voit rituellement : études, influences, premières expos, mais Jean-Michel m'avait dit qu'il avait attrapé le virus de la photo pendant son adolescence, dans un pensionnat de Bordeaux. Je lui ai dit : « Cette histoire manque. On ne va pas tourner autour du pot pour l'évoquer. On va faire quelque chose qu'on n'a jamais fait ; si tu veux bien, tu vas me raconter ce moment frontalement, face à la caméra. » Et il l'a dit et fait.
Il est très ému et ça se sent.
Les premiers mots que prononce Jean-Michel dans le film sont :
« Tu vois, là... » et j'ai su très tôt que c'était un film « à la deuxième personne ». On n'a pas besoin de savoir comment est née notre amitié mais de s'installer d'emblée dans ce registre : « Tu vois. »

Martine Gonthié
Est-ce que tu lui avais dit que s'il avait envie de parler, il pouvait le faire ?

Henry Colomer
Il avait un HF tout le temps. « Tu peux y aller, tu dis ce que tu as envie de dire, ou rien. » Il y a des moments où on s'est concertés : « Parle-moi du dessin, c'est important pour toi le dessin, il faut que les gens qui voient ce film sachent que tu passes du temps à dessiner. » Là, c'était un accord entre nous.

Emmanuelle Gorgiard
Tu as eu l'impression à un moment donné qu'il investissait le film au

point que l'on puisse dire qu'il a participé d'une certaine manière à son écriture ?

Henry Colomer
Avec un ami en qui tu as totalement confiance, tout se fait sur un clin d'œil, un échange de regards. Je pense que ce n'est pas demain que je vais retrouver ce genre de connivence. Ce film était chevillé vraiment à un ami, je n'en ai pas trente. Oui, Jean-Michel a été très complice du film, c'est sûr.

Martine Gonthié
Tu dis que tu utilisais un monopode pour la caméra ?

Henry Colomer
Je n'ai pas les moyens physiques de Robocop. Je ne fatigue pas avec une vraie caméra d'épaule bien équilibrée, j'ai appris avec une Coutant, mais l'ergonomie de ces petites caméras HDV ou HD est ce qui laisse le plus à désirer. Je trouve qu'avec le poignet cassé, la main coincée sous la sangle, on se crispe vite, donc je me sers volontiers du monopode comme d'un point de stabilité.

Emmanuelle Gorgiard
Je trouve que dans ton film, il y a ce contraste entre cette modernité que tu utilises et les outils de Jean-Michel Fauquet, très artisanaux et complètement hors du temps.

Henry Colomer
Oui c'est vrai. Jean-Michel n'a pas voulu prendre le virage numérique. Ce qui lui plaît, c'est la chimie. D'ailleurs il a beaucoup de mal a trouver du papier baryté. AGFA n'en fait plus. Il vient de s'acheter des papiers de fabrication tchèque, encore une marque qui va arrêter sa fabrication.

Martine Gonthié
Ca veut dire qu'à un moment il n'y aura plus de papier et qu'il ne pourra plus travailler ?

Henry Colomer
Oui, et le rendu spécifique de ses photos, il lui faudra faire des contorsions pour le retrouver. C'est un vrai problème.

Emmanuelle Gorgiard
Ca raconte bien un certain rétrécissement du monde.

Henry Colomer
Je suis d'accord. On devrait avoir le choix de tous les possibles. J'aimerais tourner avec les caméras que fabrique Aaton, qui sont quand même assez extraordinaires, mais il faudrait que les budgets qu'on nous octroie nous permettent de payer le labo derrière.
D'un côté, il y a la dispersion des sels d'argent qui sont la vie, et de l'autre côté, des pixels carrés, alignés, au garde à vous.

Hubert Budor
Mais tu n'aurais pas fait ton film si la camera HDV n'existait pas ?

Henry Colomer
C'est vrai aussi. Voilà le choix auquel on est confronté.

Martine Gonthié
Tu réalises le film, tu es à la caméra, mais tu n'as jamais voulu monter ?

Henry Colomer
Je ne veux pas. Il y a des gens qui savent, ou qui ont envie de tout faire et tant mieux pour eux. Depuis 1996, je travaille avec le même monteur, Stéphane Foucault, qui est un ami. C'est quelqu'un qui a un vrai regard et une distance sereine par rapport au rushes. C'est une banalité de dire qu'à un moment donné on a besoin

d'un regard extérieur ; lui, c'est le meilleur regard extérieur que je puisse imaginer. On est complice. Il est franc. Ca me plaît de me retrouver au montage avec lui. Je travaille aussi avec une monteuse-son qui est précieuse : Séverine Ratier. Le moment où tu retrouves le musicien et les monteurs en qui tu as toute confiance, tu te sens en famille, comme un forain dans sa roulotte, j'adore ça.

Emmanuelle Gorgaird
Pour ce film, tu as été en situation de dialogue soit avec Jean-Michel, soit avec ton monteur, mais toujours dans cette relation-là ?

Henry Colomer
Oui, le tournage ne pouvait avoir lieu que parce qu'on était en harmonie avec Jean-Michel : « Est ce que tu travailles ce soir ? Est-ce que je viens ? »...
Et pour le montage, on a dit assez vite aux producteurs : « On aimerait bien pouvoir monter en plusieurs fois », ils ont répondu : « Pas de problème ! » Il m'a fallu arriver à cinquante-sept ans pour savourer ce luxe.

Henry Colomer

IDDU, *L'ATELIER DE JEAN-MICHEL FAUQUET*

Filmographie

Une trentaine de films depuis 1980.

DOCUMENTAIRES

MONTE VERITÀ (1997)

OPTIMUM (2000)

L'EXILÉ (2002)

IDDU (2008)

SOUS LES DRAPEAUX (2009)

RICERCAR (2010)

VIES PARALLÈLES (2010)

FICTION

NOCTURNES (2006)