

**Entretien avec Raoul Coutard
par les étudiants du département Image de La Fémis
11 et 12 mai 2016**

Entretien réalisé dans le cadre du programme « Filmographies : archives audiovisuelles des métiers du cinéma », mené par les étudiants du département Image de La Fémis (Promotion Ennio Morricone – 2018) : Maéva Bérol, Clément Fourment, Emmanuel Fraisse, Till Leprêtre, François Ray et Aurore Toulon, sous la direction de Priska Morrissey (Université Rennes 2), en présence de Jean-Jacques Bouhon.

Transcription complète : Marie Frappat

Relecture et édition de la version courte : Barbara Turquier, Priska Morrissey, Jean-Jacques Bouhon¹

En 2013, la Fémis a lancé « Filmographies : archives audiovisuelles des métiers du cinéma », une série d'entretiens avec de grands professionnels, artistes et techniciens du cinéma, en partenariat avec la Cinémathèque française. En 2016, les étudiants de 2e année en Image de La Fémis ont rencontré Raoul Coutard, directeur de la photographie. Ils ont étudié sa filmographie, évoqué avec lui son métier et les collaborations qui ont marqué sa carrière. Cette rencontre a abouti à un entretien de trois heures trente, dont la présente transcription, qui a été abrégée et éditée, donne un aperçu.

Pour réaliser le programme « Filmographies », les étudiants sont en outre suivis par la responsable de la 2e année à La Fémis, Hélène Sicard, et par les directeurs de département Image, Jean-Jacques Bouhon et Pierre-William Glenn. Les étudiants et responsables de La Fémis remercient particulièrement Monique Coutard.

La chimie et la découverte de la photographie

Merci de nous accueillir chez vous. Nous sommes apprentis chefs opérateurs à La Fémis et nous avons préparé pour cet entretien, que nous aborderons dans l'ordre chronologique. Notre première question porte sur votre enfance et votre découverte de la photographie. Comment avez-vous appris à faire des photos, à les développer ?

Mon père, qui faisait des photos, m'a montré comment faire. Pendant l'Occupation allemande, j'ai fait un certain nombre de photos, mais à cette époque, c'était inimaginable que je devienne opérateur de cinéma. Je faisais des photos avec mon père, mais je n'avais pas d'appareil photo, je me servais de son appareil à lui. Il faisait des photos en stéréo. Cela m'intéressait, mais sans plus, par curiosité. Je n'étais pas spécialement passionné. J'avais envie d'être chimiste, je ne sais pas pourquoi. Je m'étais dit : « Si je ne suis pas chimiste, j'aimerais bien faire de l'imprimerie en couleurs ». À l'époque, il y avait des gens qu'on appelait les chromistes, qui faisaient des photos en couleur. Au moment de passer les concours – quand vous interrogez les comédiens ou les techniciens, ils vous disent tous qu'ils étaient des cancrs, mais, moi, j'étais un très bon élève –, j'ai choisi de passer le concours de l'école de chimie, de l'école Estienne (pour l'imprimerie), et comme j'aimais bien

¹ Pour citer cet entretien : « BEROL Maéva, FOURMENT Clément, FRAISSE Emmanuel, LEPRETRE Till, RAY François et TOULON Aurore, « Entretien avec Raoul Coutard par les étudiants du département Image de la Fémis, 11-12 mai 2016 », réalisé dans le cadre du programme « Filmographies : archives audiovisuelles des métiers du cinéma », sous la direction scientifique de Priska MORRISSEY et Barbara TURQUIER, La Fémis, 2017, disponible en ligne sur le site de La Fémis (mise en ligne : janvier 2017). »

bricoler le bois aussi, j'ai passé le concours de l'École Boule, et celui d'une école de dessin industriel. J'ai été recalé à l'École Boule et au dessin industriel et j'ai été reçu à l'école de chimie. Mais mes parents m'ont dit qu'ils n'avaient pas un rond pour payer mes études, donc je n'ai pas fait cette école. Finalement j'ai travaillé dans une boîte qui faisait des photos d'amateur. Pendant la guerre, j'ai été faire un essai et je suis tombé sur des systèmes que je ne connaissais pas du tout. Je me suis fait expliquer par un gars, et ça s'est très bien passé. C'est peut-être ça qui m'a enlevé toute appréhension.

L'armée, l'IGN et les séjours en Indochine

Nous souhaitons revenir sur votre engagement militaire, qui vous a permis d'être photographe. Dans votre famille, votre grand-père a vécu la guerre, puis votre père la guerre de 1914 et vous-même vous avez connu le Paris occupé. Quel sens avait pour vous votre engagement militaire après la Seconde Guerre mondiale ?

Ce n'est pas tout à fait ça. Je ne me suis pas engagé à la fin de la guerre. Les Allemands n'étaient plus là quand je me suis engagé, mais la guerre, elle, continuait. J'étais dans une classe où je devais être appelé sous les drapeaux. Aujourd'hui, on entend tout le monde parler de la France et des Français alors que tout le monde s'en fout un peu. Mais à cette époque, surtout après quatre ans d'occupation allemande, il y avait un grand sentiment de nationalisme. Comme on n'allait pas m'appeler, je me suis dit que la solution était de m'engager pour combattre les Japonais. Il y avait ce côté qui pour moi avait une importance capitale : pouvoir me regarder dans une glace.

Dans votre biographie, vous dites que, pendant la Libération, vous avez essayé de trouver votre place, notamment en faisant des photographies, et que c'est après la Libération de Paris que vous décidez de vous engager militairement.

Après la Libération, je me suis engagé pour faire partie du corps expéditionnaire français qui allait partir en Extrême-Orient mais quand le corps expéditionnaire est arrivé en Indochine, les choses ne se sont pas très bien passées : on demandait aux militaires français, qui avaient combattu contre les Allemands pour libérer la France, de repartir afin qu'on puisse réoccuper l'Indochine ! Il y a eu, dans les premiers temps une très violente opposition entre les civils et le corps expéditionnaire qui arrivait.

Avez-vous rapidement été photographe dans l'armée ?

Non. Pendant le premier séjour – j'y suis resté environ trois ans –, je ne faisais pas de photo. Les photos que je faisais, c'était pour moi, quand j'avais le temps et la possibilité d'en faire.

Aviez-vous déjà envie d'être photographe ?

Pas vraiment, non...

C'est arrivé parce qu'on vous l'a demandé à l'armée ?

Non, pas du tout. J'ai fait deux séjours. Au départ, pour pouvoir faire partie du corps expéditionnaire, il fallait avoir des notions techniques. Parmi les choix possibles, il y avait photographe ou imprimeur. Quand je me suis présenté comme photographe, on m'a dit qu'il n'y avait plus de place, donc j'ai dit que j'étais imprimeur et je suis allé voir comment se goupillait une imprimante – c'étaient de grosses machines, qui se destinaient à imprimer les cartes ou les photos pour les troupes qui avancent. Et puis, il y a eu plusieurs incidents à l'unité où j'étais et je me suis dit que ce serait peut-être intéressant que j'aie vu comment se comportait une troupe au combat. J'ai demandé à rejoindre une unité combattante et on m'a expédié de Saïgon, qui était dans le Sud-Vietnam, au Laos, dans le Nord, dans une région qui s'appelait le Tran Ninh, dans le quatrième commando de l'infanterie de marine, où j'ai fait pratiquement la moitié du séjour dans une unité combattante. Là, il n'était pas

question de faire des photos. Ensuite, je suis rentré en France et j'ai trouvé du travail à l'Institut géographique national [IGN]. J'étais au service de la photogrammétrie aérienne et je faisais des cartes avec un nouveau procédé que l'IGN avait mis au point, avec des photos stéréoscopiques. Au bout d'un moment, j'en ai eu marre et j'ai demandé à aller en Indochine pour le service photo. À Paris, au service photo du SCA [service cinématographique de l'armée], ils étaient vachement contents qu'il y ait des cons qui veulent aller en Indochine assurer la relève ! Ils avaient d'ailleurs, je crois, changé de nom : quand on était à Paris, c'était le SCA, et quand on était en Indochine, ça s'appelait le Service de presse et d'information. Comme ça, ils avaient toujours la presse sous la main. Quand Jean de Lattre de Tassigny est arrivé, la configuration du Service d'information a changé. Il voulait qu'on photographie toutes les opérations importantes et il a demandé à ce que tout le monde aille au casse-pipe. Comme ce sont quand même des combats, vous ne pouvez pas vous balader à droite ou à gauche, donc vous revenez avec rien du tout. C'est pourquoi on a mis au point, avec différents collègues, un système pour photographier des *candid shots*, c'est-à-dire des photos de la vie des militaires en opération. De Lattre était très content. Il avait demandé à ce que, chaque fois qu'on photographiait des militaires français, ils soient beaux !

Avant de partir avec le Service de presse et d'information de l'armée, vous n'imaginiez donc pas spécialement être photographe ? Vous ne rêviez pas, par exemple, d'être photographe de guerre ?

Non. J'avais l'expérience puisque j'avais passé déjà trois ans pendant mon premier séjour, dont la moitié dans une unité combattante. Je savais très bien comment ça allait se passer. Qu'on ait un fusil ou un appareil photo, la scène qui se déroule reste la même, sauf que notre outil ne sert pas à la même chose.

Faisiez-vous déjà beaucoup de portraits à l'époque ? Preniez-vous des photos à côté, pour vous ?

Oui, je prenais des photos pour moi. On n'était plus à l'époque où l'on voulait pouvoir se regarder dans la glace pour des questions, disons, d'honneur ou de défense de la patrie. J'ai passé trois ans là-bas à la fin de la guerre, puis j'ai dû passer un an et demi ou deux au service de l'Institut géographique national. Entre-temps, les choses avaient beaucoup changé, du fait que la guerre en Europe était terminée. On rentrait dans une ère complètement nouvelle. Beaucoup d'éléments matériels avaient changé, ne serait-ce que le fait d'avoir de l'eau dans les maisons ou d'avoir des toilettes. Un souffle complètement nouveau est arrivé.

En termes de photographie, les choses changeaient-elles beaucoup aussi ?

Oui, en photographie, les changements ont été considérables : quand j'ai commencé, c'était très compliqué de faire des prises de vue avec peu de lumière, parce que les pellicules devaient faire quelque chose comme 2 ASA. Il fallait qu'on ait une bonne lumière et un appareil photo relativement moderne.

Avec quel matériel travailliez-vous à l'armée ?

À l'armée, on avait des Rolleiflex qui étaient vraiment mal. Sinon, les objectifs ouvraient au maximum à 2.8. Autrement, il y avait des ouvertures à la noix, par exemple 3.7. Il fallait beaucoup de temps pour calculer un objectif. Tout se faisait à la main, on n'avait pas d'ordinateur pour le faire, alors toutes les combinaisons qui permettaient de résoudre les décimales dans le calcul faisaient qu'à la fin, au lieu de 2.8 ou de 2, on se retrouvait avec 3.5 ou 3.7.

Et concernant la sensibilité des pellicules ?

La sensibilité des pellicules à l'époque n'était pas en ASA [American Standard Association] mais en DIN [Deutsche Industrie Normen]. Auparavant, il y avait un autre mode de calcul de sensibilité, qui était Hurter et Drieffield [H&D]. La pellicule la plus rapide à l'époque était de 100 HD. Au début, au Service de presse et d'information de l'armée, on travaillait sur plaques – plaques de verre et film-plaques [plans-film]. Mais nous, quand on est arrivé, on utilisait les Rolleiflex.

Quand avez-vous commencé à faire de la couleur ?

C'est pendant le deuxième séjour que j'ai commencé à faire vraiment de la couleur ; quand les pellicules Kodachrome sont sorties. Mais j'en faisais pour moi, parce que les imprimeurs ne pouvaient pas utiliser les formats 24 x 36 pour faire les photos de magazine. Ils pensaient que le 24 x 36 n'était pas suffisamment piqué, ce qui est complètement ridicule. D'ailleurs, à la fin de mon séjour, ils acceptaient les petits formats. Toutes les photos couleur que j'ai, je les ai faites avec la pelloche que j'achetais et avec mon Leica.

Passiez-vous beaucoup de temps en laboratoire ?

Le Kodachrome, c'était Kodak qui le développait donc je ne passais pas de temps là-dessus. En Indochine, on avait un labo où l'on faisait du noir et blanc.

Romans-photos et premiers films

Quand vous êtes revenu en France, à Paris, après votre deuxième séjour en Indochine, vous avez assez rapidement fait des romans-photos. Était-ce un travail purement alimentaire ?

Oui, j'y suis allé pour bouffer mais c'était comme un film : on vous donnait un scénario ; vous travailliez avec un gars de la déco qui vous disait : « Voilà, celui-là sera en gros plan, celui-là sera en plan moyen... »

Pour la première fois, vous étiez amené à éclairer : est-ce là que vous avez découvert les photofloods par exemple ?

Non, ce n'était pas à ce moment-là. Pour les romans-photos, les trois quarts du temps, ce n'était pas éclairé. Soit on le faisait en lumière du jour, donc il n'y avait pas de problème, soit on le faisait avec un flash ou un double flash.

Donc du matériel d'éclairage propre à la photographie, pas au cinéma ?

Oui. Concernant les romans-photos, il y a plein de choses qui se présentent et qu'on accepte de faire par hasard. Quand je suis allé au Service photo de l'armée, j'ai rencontré plein de gens, dont [Pierre] Schoendoerffer, qui a dû arriver un an après moi. On était très copains tous les deux, alors qu'on n'a jamais travaillé ensemble et qu'on se voyait très rarement. Mais après qu'il a été fait prisonnier à Diên Biên Phu, quand il est rentré en France, il m'a dit : « On fait un pacte : le premier qui fait un film appelle l'autre. » Mais je n'avais pas une envie folle de faire du cinéma, je préférais faire de la prise de vue photo. Puis Pierre m'a appelé, il m'a dit qu'il faisait son film et comme on avait fait un pacte, j'ai replié mes clous et je suis revenu à Paris. C'était pour *La Passe du diable* [1956].

C'était les débuts du CinemaScope. On ne faisait pas beaucoup de films en couleurs parce que ça coûtait très cher. C'était ma première fois, on utilisait un procédé que je ne connaissais pas et que très peu de gens connaissaient. Très peu de gens avaient fait de la couleur et pouvaient donner des tuyaux.

Vous veniez du documentaire et vous avez cadré « en carré », notamment en photo, avec le Rolleiflex. Vous découvriez avec ce film le format scope. Est-ce que vous preniez du plaisir à cadrer dans ce format-là ?

C'est très difficile de cadrer en CinemaScope. Quand on est en vrai CinemaScope, il y a de grosses déformations. On ne peut pas voir l'horizon bien droit, sauf à mettre l'horizon au milieu de l'image, et si on s'éloigne, ça gonfle en tonneaux ou en coussinets. J'aime bien les cadrages qui sont dans ce qu'on appelle le nombre d'or, c'est-à-dire le 1.6. Là, on peut bouger et quand on bouge cela a forcément une influence. C'est intéressant de bien avoir en soi les cadrages type 1.66. Quand on veut faire quelque chose et qu'on ne sait pas bien comment le faire, ça permet de revenir à cette norme-

là. L'image est partagée en plusieurs parties avec quatre points forts. Ça permet de faire des compositions en diagonale, horizontale, verticale. Même quand on fait des prises de vues à la main, du reportage ou des choses comme ça, on doit pouvoir les faire de manière à donner un langage à la photo. Quand on est en Rolleiflex, on est en format carré et, en général, on se retrouve toujours en format horizontal ou vertical, c'est-à-dire qu'on fait sauter les deux côtés de l'image.

Vous avez donc appris tout seul à faire la photographie d'un film ?

Sur *La Passe du diable*, on a essayé de se débrouiller, et finalement on est resté dix mois sans rien voir, en recevant seulement des chiffres de la Matipo, la tireuse. Un vrai chef opérateur à ma place en aurait été malade. Moi, j'étais vachement à l'aise ! Le seul problème, c'est que pour faire *La Passe du diable*, il me fallait une dérogation. Pour faire du cinéma, il y avait le système de la carte professionnelle. Il fallait faire deux ou trois films comme stagiaire, deux ou trois films comme deuxième assistant, puis premier assistant, puis cameraman, puis enfin on était chef op. Alors, le petit mec qui commençait à faire du ciné [directement comme chef opérateur]...

À l'époque, il n'y avait pas de cellule photographique. Avant de faire le plan, on faisait [des essais de différents diaphragmes sur] un mètre de pellicule, on développait, et ensuite le stagiaire allait présenter ça au chef opérateur, pour qu'il voie s'il y avait un moment intéressant et qu'il dise, « Bon, on va partir sur cette exposition-là ». Il ne disait pas laquelle il prenait, parce que s'il avait dit : « On va se mettre à 5.6 », tout le monde lui aurait fauché ses idées.

Comment cela s'est-il passé quand vous avez dû éclairer pour la première fois ?

Heureusement, j'ai trouvé un gars qui faisait de la photo et des actualités cinématographiques à qui j'ai demandé, « Pour faire *Ramuntcho* [Pierre Schoendoerffer, 1958], qu'est-ce que tu crois qu'il faut que j'aie comme matériel ? » Il m'a donné une liste de projecteurs. Il devait y avoir deux 10 kilos, quatre 5 kilos : on a cru que ce serait simplissime ! À l'époque, on utilisait des groupes électrogènes, on était encore au 120 volts parce qu'on utilisait beaucoup les arcs, et les arcs, c'est 90 volts. Et puis on m'a dit : « Tiens, comme chef électro tu devrais prendre Fernand Coquet ». Je me suis très bien entendu avec lui, il savait faire de la photo, je lui demandais quand je ne savais pas. *Ramuntcho* et *La Passe du diable* sont des films très différents : *Ramuntcho* est un film de cinéma avec une histoire, *La Passe du diable* est un documentaire.

Pour La Passe du diable, vous n'aviez pas de lumière ?

Oui, c'était sans lumière. On avait seulement des torches au magnésium.

Donc c'est sur Ramuntcho que vous vous êtes posé les premières questions d'éclairage...

Voilà.

Vous avez par la suite développé un système d'éclairage qui vous est propre et qui repose notamment sur la réflexion. Pouvez-vous nous en parler ?

Le problème du cinéma, c'était qu'avant, ça se passait en studio. Ça impliquait qu'il fallait tout reconstruire. En même temps, c'est facile : si vous voulez mettre une caméra, vous pouvez enlever un bout de mur ! Mais c'est un cinéma statique : les gens font leurs déplacements, ils arrivent à un endroit fixé, ils savent qu'ils sont dans le projecteur 25 et, à ce moment-là, débitent leur texte. Quand la Nouvelle Vague est arrivée, les réalisateurs se sont dit : « On va tourner en intérieur », mais en intérieur, ce n'était pas de la tarte. Quand, avec Jean-Luc Godard, on a fait notre premier film ensemble, *À bout de souffle* [1960], Jean-Luc avait dit que la photographie allait être celle que ferait un reporter photographe de notre époque. C'est-à-dire que pour la lumière il n'y avait pas de *shotgun*, donc comme moyen d'éclairage, il n'y avait... rien ! Quand on voulait rentrer dans une pièce, par exemple à l'hôtel de Suez, on ne pouvait pas éclairer. À l'époque, on était, comme je le disais, en 120 volts. Les groupes électrogènes étaient en groupe continu, c'est-à-dire que les câbles

étaient très gros et pour les passer sous la porte, ce n'était pas simple. Dans *À bout de souffle*, on faisait la démonstration qu'il était possible de tourner comme ça, mais ce n'était possible que parce qu'on avait posé comme préalable : « C'est un reportage fait avec les moyens lumineux de l'époque. » Plein de choses ont été faites après ; le matériel s'est adapté, avec des petits projecteurs, des petites lampes, etc.

Je saute du coq à l'âne, mais je veux éclaircir quelque chose... On dit que, quand j'ai fait avec Jean-Luc *À bout de souffle*, de Beauregard, le producteur, lui a dit : « Vous prenez Coutard pour faire la photo. » Quand on a fait *La Passe du diable* avec Schoendoerffer, c'était son premier film, c'était mon premier film et c'était aussi le cas de de Beauregard. On avait une espèce de combinaison intellectuelle tous les trois pour se faire confiance les uns les autres. Alors j'ai dit à Jean-Luc : « Il m'a proposé cela, mais... » Comme j'avais la possibilité de faire des romans-photos entre les films, cela ne me dérangeait pas trop ne pas faire de cinéma. Jean-Luc m'a dit : « On va faire des essais, on va voir... » On a fait des essais, et je ne sais pas ce qui a été déterminant. L'assistant qui m'aurait remplacé est allé faire un autre film, un court métrage qui s'appelait *Un steak trop cuit* [Luc Moullet, 1960 ; directeur de la photographie : André Mrugalski].

Comment vous êtes-vous formé en dehors des tournages ? Comme vous n'avez pas fait d'école ni d'assistantat, qui sont les deux parcours traditionnels pour devenir chef opérateur, alliez-vous par exemple en salle, prendre des notes, essayer de comprendre comment étaient faites les images ? Lisez-vous des livres ?

En fait, ce n'est pas moi qui m'adaptais à la façon de tourner, c'était la façon de tourner qui s'adaptait à moi. Quand on est parti en Afghanistan pour tourner avec Schoendoerffer, on a fait un petit gueuleton, avec les collègues photographes et cinéastes en Indochine. En partant, l'un d'eux me dit : « Tout le monde souhaite que tu te casses la gueule. » C'est dire l'état d'esprit des cinéastes ! Pour la photo, c'était pareil, j'étais assez inquiet. J'ai demandé au producteur s'il connaissait un chef op et il m'a conseillé d'aller voir Michel Kelber – un des grands de l'époque. Je lui ai demandé : « Qu'est-ce qu'il est préférable de faire quand on veut éclairer un décor : avoir une seule grosse source placée très loin, ou plusieurs petites sources adaptées ? » Il était avec son gaffer ; ils ont ricané tous les deux, du genre : « Ce pauvre con qui pose une question à laquelle on ne va pas répondre ; on va le laisser dans la merde... » Et ils ne m'ont rien dit. L'éclairage, c'est comme le reste : c'est avant tout un certain œil qu'il faut avoir sur les choses. Pourquoi fait-on cette photo d'une manière plutôt que d'une autre ? C'est une question d'œil et de film.

Vous alliez alors beaucoup au cinéma ?

Non, je n'allais pas tellement au cinéma. Comme je tournais beaucoup, je n'allais pas voir d'autres films pendant le tournage.

Préparation des films et choix du matériel : optiques et caméras

Comment prépariez-vous les plans que vous deviez tourner ?

Quand vous tournez en studio, vous pouvez tourner le film dans l'ordre imposé par le scénario ou dans l'ordre que vous voulez. Quand vous êtes en décor naturel, vous ne pouvez pas faire ce que vous voulez parce que tel décor n'est disponible qu'entre telle date et telle date. Et puis, on est toujours dans un monde aléatoire : se servir du jour ou pas, cela fait partie de ce monde aléatoire. Un film, c'est quoi ? Entre 300 plans et 800 plans, parfois même plus, comme dans *L'Aveu* [Costa-Gavras, 1970], où il y a 1500 plans. Même s'il y a des gens qui font des images où il ne se passe rien, cela fait quand même 1500 décisions à prendre quand on est à l'étalonnage. Le problème, c'est que quand le film est terminé, il faut que ce soit un film, pas 300 morceaux de pelloche montés les unes derrière les autres. Il faut bien se mettre ça dans la tête.

Sur un film, vous allez voir le metteur en scène, il n'a aucune idée sur la photo. Personne, c'est très difficile... Même s'il s'agit d'un de vos collègues qui veut être chef opérateur : vous lui demandez de vous décrire une image, vous allez voir que ce n'est pas de la tarte. Quand vous allez au ciné, quand les gens sortent des salles, ils trouvent que le film est bien joué, que l'histoire est intéressante, que la musique est vachement bien, comme le maquillage ou les costumes, et puis, finalement, ils se disent : « Ah, et puis, la photo est pas mal ». Mais si la photo est mauvaise, le gars ne le dira pas. Quelque chose l'aura gêné, mais il aura du mal à dire quoi.

Cela permet de faire plusieurs choses et notamment d'aller un peu plus vite en se disant que, si on simplifie un peu l'éclairage, ce ne sera pas perçu par le public. Il faut aller vite et que ce soit bien fait. Quand on est en tournage, sur le plateau, on est tous charitables : chacun a son petit bout de temps, on ne peut pas se permettre d'accaparer la totalité du truc ou alors il faut que soit noté sur le plan de travail qu'on a un plan à faire et que le plan va demander la journée – comme quand on a fait le travelling de trois cents mètres avec Jean-Luc. On a fait un plan dans la journée, mais il a pris la journée.

Plus particulièrement, comment prépariez-vous les films avec le metteur en scène ?

Le metteur en scène peut vous donner des idées. Par exemple pour *La Diagonale du fou* [Richard Dembo, 1984], une scène se passait dans une clinique. Richard Dembo m'a dit : « Je voudrais une lumière glacée d'une clinique du nord. » C'est difficile à faire, quand même ! Quand on est en repérage, c'est très difficile parce que le metteur en scène est assailli : il découvre des décors qui n'ont pas du tout la gueule de ce qu'il avait imaginé... Après, quand on est sur le tournage, il faut écouter tout ce qu'il raconte à propos du film. Pourquoi demande-t-il à un acteur de faire ça ? Il y a des choses qu'il ne dira pas si on les lui demande. Il faut essayer d'écouter, de se mettre à sa place, de se dire : « Voilà où il veut emmener les gens. » Ce n'est pas évident, surtout au début.

On a l'impression, quand on lit votre livre, qu'un de vos objectifs était d'être le plus léger possible en lumière et le plus rapide. Comment avez-vous imaginé ce système de photofloods et commencé à éclairer avec de très petits éclairages ?

Le problème était de rentrer dans les décors des sources de lumière suffisamment puissantes et en même temps qui ne soient pas grosses. C'était infaisable avec les projecteurs de l'époque. Puis je me suis heurté à un problème particulier : les metteurs en scène de la Nouvelle Vague. Ils étaient tous comme moi : ils ne touchaient pas une cacahuète et ne savaient pas où se mettre. Ils faisaient installer, puis tout désinstaller. Il fallait trouver un système qui nous éclaire et qui soit simplissime pour qu'il n'y ait pas trop de réglages à faire et qu'on puisse neutraliser rapidement. Alors j'ai fait des systèmes qu'on pouvait allonger, au bout, avec des cornières métalliques afin d'empêcher le tout de glisser si c'était très chargé. Là-dessus on mettait des *photofloods*. On les disposait en réflexion sur le plafond pour éviter, par exemple, une ombre de perche. En parlant de son, quand on fait de la lumière, si l'on est en bons termes avec l'ingénieur du son, il faut lui demander où il veut mettre ses micros pour qu'on ne soit pas en fin de piste et qu'il ne nous dise pas de bouger. Ils adorent ça mais faut pas se laisser faire. On leur dit : « Je vais me mettre là ». L'autre se met là, on lui fait un trou pour qu'il puisse bouger son micro sans mettre d'ombre, et que l'on ne soit pas obligé de faire attention spécialement à cet endroit.

Est-ce vous qui bricoliez tout cela ?

Oui, on a bricolé notre matos avec mon chef électricien. J'ai même monté une société pour pouvoir louer ce matos parce qu'au bout d'un moment, ça coûtait des ronds.

Que pensez-vous des projecteurs qui sont apparus plus tard, comme les boules chinoises ?

Ah, je trouve ça très bien. Je les ai utilisés assez rapidement. Je ne sais pas comment les gens pouvaient utiliser les anciens projecteurs qu'on avait, par exemple les projecteurs Cremer. Ce sont des espèces de gamelles ouvertes de tous les coins qui bavent de lumière. Prenez un projecteur

italien ou des Arriflex : c'est fermé, vous pouvez rentrer cela dans une pièce et la lumière sort par un côté, elle ne sort pas de l'autre.

Vous possédiez également des objectifs ?

Non, je n'avais rien. J'ai toujours loué. C'était la meilleure solution. La lumière, je l'ai fabriquée parce que cela n'existait pas. Je ne pouvais pas travailler avec le matériel classique. Il fallait trouver d'autres moyens. En ce qui concerne les objectifs et la prise de vues, c'est une autre affaire. En tout cas, moi, j'avais un avantage considérable, c'est que je tournais sans arrêt. J'avais d'ailleurs chez Chevereau, un Caméflex et un BNC à moi.

Vous aviez, chez un loueur, du matériel qui vous était destiné ?

Oui.

Cela ne valait effectivement pas le coup de l'acheter...

Non. Quel que soit le système employé, il y a un certain nombre de choses qu'il faut passer au crible. Il y a la partie mécanique qu'on peut voir, mais ensuite il y a la partie optique, y compris le zoom... Si vous faites des essais en utilisant des objectifs les uns après les autres, vous vous apercevez qu'ils ont tous des problèmes : non pas des problèmes de point, parce qu'on peut toujours les rattraper, mais des problèmes de densité, de contraste. Comme on travaille la plupart du temps au 35 mm, au 40 mm ou au 50 mm, quand vous passez au 100 mm, généralement, ils sont un peu moins contrastés et c'est vraiment moche. Il faut essayer d'avoir toute la gamme d'objectifs qu'on utilise sur les mêmes densités et les mêmes contrastes. C'est pourquoi c'est intéressant que vous ayez chez le loueur une caméra qui ne sert qu'à vous.

Comment vous êtes-vous formé à la tête-manivelle ? Je crois savoir que vous l'avez utilisée la première fois sur Tirez sur le pianiste [François Truffaut, 1960].

Sur *Tirez sur le pianiste*, je me suis planté trente-six fois. Heureusement, j'étais avec Truffaut qui est très cool pour ces choses-là. Si on se plante, il ne fait pas un drame, ça le fait marrer même, et on recommence.

Truffaut s'intéressait-il à la technique ?

Celui qui s'intéressait le plus à la technique, c'était Jean-Luc. François s'y intéressait mais... François, c'était un personnage. D'ailleurs je vais tout de suite vous dire un truc. Pourquoi je n'ai plus fait de film avec François Truffaut après *La mariée était en noir* ? Je fumais deux paquets de cigarettes par jour et j'avais eu cette malencontreuse idée d'arrêter de fumer. J'ai arrêté de fumer, mais j'ai aussi arrêté de filmer avec François, parce que j'ai été odieux durant tout le film.

Quand vous avez utilisé la tête-manivelle, était-ce une volonté de Truffaut ou la vôtre ?

Non, c'était ma volonté. Je trouvais que les mouvements étaient très riches avec la manivelle. Et puis, à l'époque, il n'y avait pas non plus les pieds qui auraient permis...

Les têtes fluides ou les têtes gyroscopiques ?

Les gyros sont très bien, mais il faut avoir de gros pieds. Par exemple, en Afghanistan, on est parti avec les pieds Arriflex et on est passé ensuite sur les têtes gyros, mais finalement on ne s'en est jamais servi parce qu'elles étaient tellement lourdes que le seul fait de tout mettre en place nous épuisait. Je trouvais que c'était très intéressant de faire des prises de vues avec la manivelle. Plein de choses sont possibles.

La sensitométrie, la pellicule et les laboratoires

Comment est-ce que vous travailliez en sensitométrie ? Faisiez-vous beaucoup d'essais de pellicule, dans les décors ?

Oui.

Est-ce qu'il y avait un gros travail de préparation ?

Ce n'est pas un gros travail. Il s'agissait de faire des courbes sensitométriques pour voir, et ensuite vérifier qu'en gardant telle ou telle pellicule, tout irait bien... Il fallait aussi, quand il y avait des choses compliquées à faire, être sûr que la machine à développer fonctionne bien.

C'est-à-dire ?

C'est-à-dire, vérifier par exemple qu'elle n'ait pas développé du mixte. Si vous faites passer votre essai après que la machine a développé des scènes de nuit, forcément, le taux de bromure n'est pas le même, et le contraste et d'autres choses vont bouger. Il faut utiliser une machine où le bain de développement n'a développé que du mélange de jour, mais il ne faut pas non plus que ce soit un plein jour où tout est un paquet noir sur le négatif.

Aviez-vous un laboratoire favori ?

J'aimais bien LTC mais finalement Éclair, ça m'allait pas mal. GTC a été très longtemps le nec plus ultra. Mais les essais de labos pour le développement, il faut les faire pendant le tournage ; on leur dit qu'on a remarqué quelque chose et que, pendant deux-trois jours, on va leur donner des gammes de gris à faire. Les labos sont très précis, mais pas toujours. Si l'on est dans une période où l'on a des travaux compliqués à faire, c'est intéressant de savoir ce qu'ils bricolent de leur côté et de faire un essai tous les jours et de le leur donner, c'est-à-dire de reprendre une gamme de gris et d'exposer en changeant d'un quart de diaph en plus ou en moins pour voir ce qu'on a comme différence.

L'arrivée de la pellicule Fuji a-t-elle été marquante pour vous ?

Je ne m'en suis pas servi beaucoup. On s'est servi de la 500, mais on ne pouvait pas raccorder au point de vue couleur les Kodak et les Fuji. De plus, la Fuji était sur un nouveau support qui était plus mince. Si on tournait avec une Arri BL, il fallait refaire des réglages, parce que sur la BL, le film passe dans le couloir, mais il ne touche pas, il est plus mince que le trou qui est fait dans le couloir. Ça a l'avantage de diminuer le bruit, mais ça fait descendre la définition. Et comme la pellicule bouge forcément dans son couloir, elle n'est nette qu'à certains moments. Quand on tourne des films, si on utilise la 500, c'est parce qu'on n'a pas de lumière, ce qui veut dire que déjà on va tourner à plein pot au point de vue diaphragme. Si on n'est pas très net, tout l'ensemble se casse la gueule.

Carnations, nuits américaines et heure bleue

Vous avez éclairé des peaux blanches, mais aussi noires, asiatiques, méditerranéennes... Est-ce que vous cherchiez à adapter la pellicule, les essais, la préparation ?

Les peaux très noires sont très difficiles à manipuler. Dès qu'elles commencent à briller un peu, il faut les filmer avec un écran polariseur. Dès que la peau est un peu luisante, les visages se ramassent le bleu du ciel et on peut l'enlever seulement avec un polariseur.

Est-ce quelque chose qu'on vous a appris ou que vous avez découvert seul ?

Non, je l'ai découvert par moi-même. J'ai tourné pas mal de films en Afrique. On voit très bien que c'est avec un polariseur qu'on peut enlever cette brillance, de même que, quand on veut faire des nuits américaines, le plus simple est d'utiliser un polariseur croisé. C'est valable seulement si l'on est situé à 30 degrés par rapport au soleil. Plus on s'écarte des 30 degrés, moins la correction est

efficace. Si l'on veut faire une nuit américaine, il faut essayer de ne pas avoir de ciel dans le champ parce qu'on ne peut pas démolir un ciel. Par exemple, dans *Jules et Jim* [François Truffaut, 1962], il y a une scène très longue où ils partent de nuit, puis le jour se lève pendant la conversation. On ne peut le faire qu'une fois.

Vous pouvez le faire en diaphragmant ?

Non, parce que, si vous avez le ciel dans le champ, le contraste augmente au fur et à mesure que le jour se lève. Si vous diaphragmez, vous n'empêchez pas le jour d'être en place.

Pour faire la nuit américaine, il y a deux sortes de combinaison de filtres. Première solution : on utilise des filtres couleur, avec un système croisé – c'est ce qu'on trouve dans le petit manuel fait par l'American Society of Cinematographers [ASC]. En noir et blanc, on utilise un filtre rouge foncé (un 25), et un filtre vert (un 56). Comme ces deux filtres sont complémentaires et qu'ils sont très foncés, vous imaginez la perte de luminosité, de l'ordre de sept ou huit diaphragmes, donc il faut qu'il y ait de la lumière. D'ailleurs c'est mieux s'il y a de la lumière pour qu'on puisse avoir une image contrastée. Dans tous les cas, il faut essayer d'éliminer le ciel au maximum.

Autre solution : utiliser les filtres polarisants. Là, on a l'avantage de pouvoir carrément couper le ciel, mais à condition d'être sur un équilibre de pourcentage intéressant : il faut être à 30 degrés par rapport au soleil pour avoir un pourcentage qui avoisine les 100 %.

De manière générale, les nuits américaines sont toujours relativement médiocres et ne ressemblent pas du tout à la nuit, même à la nuit éclairée avec des projecteurs. Par ailleurs, quand on veut faire des scènes de nuit, on a souvent besoin de faire une progression, du jour à la nuit. C'est très compliqué de maîtriser exactement la prise de vues à ce moment où l'on bascule de la nuit au jour ou du jour à la nuit. Il faut essayer de faire trois prises, sans toucher au diaph, de manière à ce que, si l'on est dans la prise de vues vers la nuit, on va perdre du diaphragme, donc avoir une image qui sera de plus en plus noire. Pour avoir un avantage, il faut se servir de l'orientation du soleil par rapport à la scène. Le soleil se lève à l'est et se couche à l'ouest. Si l'on veut filmer une nuit qui tombe, la lumière venant de l'ouest, il faut jouer avec le positionnement de la caméra pour soit obtenir un ciel qui s'assombrit soit filmer, à l'ouest, les derniers restes du jour. C'est alors clairement « la dernière heure du travail », comme disait quelqu'un. Avoir de la lumière dans le dos n'est pas très efficace mais éclaire quand même la scène et comme le ciel lumineux est derrière nous, le ciel en face sera complètement noir.

Vous avez également très tôt filmé complètement de nuit. Vous racontez notamment que vous avez tourné avec des torches spéciales et dangereuses dans La 317^e Section de Pierre Schoendoerffer [1965].

Oui, ce n'était pas bien de notre part d'avoir fait ça. Je vous interdis de transporter ça : c'est du matériel très dangereux ! Quand on a fait *La 317^e Section*, on n'avait pas de cartouches à blanc non plus, donc tous les tirs ont été faits en tirs réels, les cameramen s'en donnaient à cœur joie. Ce qu'on voulait avoir comme matériel d'éclairage, c'étaient des torches au magnésium, des torches qu'on avait utilisées dans *La Passe du diable*.

Les intérieurs de cabanes étaient-ils tournés en lumière naturelle ou non ?

Comme matériel d'éclairage, on avait un groupe électrogène qui faisait un boucan d'enfer. Il était nécessaire parce qu'il fallait recharger les batteries. Il faisait 1,2 kilowattheure, on ne pouvait pas mettre deux mandarines. Finalement, la mandarine, on s'en est servi uniquement pour éclairer le soir quand on dînait.

Dans les entretiens, vous expliquez que les conditions étaient proches de celles d'un reportage militaire.

Oui. On était en mode reportage, mais l'avantage, c'est que dans l'équipe, plusieurs personnes avaient fait la campagne en Indochine. Tout le monde savait, quand on allait faire un plan, à quoi cela correspondait.

Travailler en équipe, les relations avec les autres collaborateurs et les comédiens

Pouvez-vous nous parler du travail en équipe ?

Dans le cinoche, il faut essayer d'être ensemble. On ne peut pas entrer sur le plateau le sabre à la main. Il faut avoir une espèce de courtoisie. Il ne faut pas que chacun fasse son truc dans son coin. Je dis toujours : quand on est chef opérateur, il faut se démerder le plus possible pour que le son puisse faire son boulot. Les mecs du son n'entendent jamais les acteurs, par contre s'il y a une fourmi qui passe au fond avec ses pantoufles, ils l'entendent : quand on est en projection de rushes, ils se font engueuler parce qu'il y a des bruits et ça nous permet de passer à travers les gouttes !

Est-ce que les chefs de poste, comme les chefs décorateurs, étaient pour vous des collaborateurs importants ?

Oui. C'était plus compliqué avec les costumiers. Quand j'ai fait *Max, mon amour* [Nagisa Oshima, 1986], j'avais dit à la costumière : « Ne me fais pas de costumes avec des couleurs complémentaires. » Elle me dit oui et arrive le lendemain avec un costume cyan et magenta. On avait aussi une scène à tourner la nuit et le costume, c'était une veste blanche et un pantalon noir. Avec le maquillage, c'est pareil. Au maquillage, ils n'ont pas les résultats du labo (c'est moi qui les ai) : s'ils ne demandent rien, j'en déduis qu'ils n'ont pas de problème.

Il y a une chose très importante, pour les metteurs en scène aussi bien que pour les chefs op : il faut essayer d'être bien avec tout le monde, ne pas être en conflit avec qui que ce soit. Moi, j'ai un problème, c'est que j'ai beaucoup de mal à supporter les conversations des metteurs en scène et des comédiens à table. Donc je vais bouffer avec les ouvriers.

Il faut être bien avec les comédiens : leur dire bonjour, être à leur écoute, même si on ne l'est pas vraiment. Il faut qu'ils aient l'impression que sur le plateau, il y a eux et les autres. Il y a une chose qu'il faut leur dire : s'ils ne sont pas satisfaits et contents, qu'ils le disent à vous, parce qu'autrement ils iront en parler au directeur de production. Il faut aussi faire attention à ce que les dames n'aient pas de rides ; elles ont des petites ombres, mais pas de rides, bien compris ? Il ne faut pas donner d'indications aux comédiens ; c'est le metteur qui donne des indications : « C'est bien, ce n'est pas bien... » Il faut trouver une solution avec les comédiens s'ils vous demandent : « Je suis comment ? », comme : « Excuse-moi, je regarderai la prochaine fois mais je n'ai pas vu, c'est pas ça que je regardais... » Si on donne une indication, le metteur en scène peut être fou furieux. Dans l'ensemble, les metteurs en scène sont sympas mais il faut quand même se méfier. Le metteur en scène, c'est un mec qui n'est jamais malade, qui n'a jamais froid, qui n'a jamais chaud, qui n'a jamais soif, qui n'a jamais sommeil, qui n'est jamais fatigué et qui est toujours de mauvaise foi.

À propos de quelques films de Jean-Luc Godard

*Comment avez-vous fait le découpage avec Jean-Luc Godard pour *Le Mépris* [1963] ?*

Je n'ai rien fait du tout. Avec Godard, on ne fait rien. Sur *Le Mépris* c'est différent, il avait un scénario et un plan de travail avec des numéros, et tous les soirs on envoyait un Télex aux Américains pour leur dire qu'on avait descendu tel et tel numéro. Mais ça n'a été le cas que sur ce film-là. Sur les autres films, il arrivait le matin, il disait ce qu'on allait faire. Quand on était sur *À bout de souffle*, il arrivait le matin, il expliquait la scène, il disait le texte : « Bon, tu lui dis "les femmes ont des beaux pieds"... » et puis quand ça lui semblait prêt, il disait : « On va tourner, vous répétez après moi... » Et c'est pour ça que le film a un ton très particulier. Si vous regardez bien, vous vous apercevrez que la dernière scène à la fin où elle vient lui annoncer qu'elle l'a dénoncé aux flics, elle a les veines du front

toutes gonflées parce qu'elle a voulu le jouer dans la douleur et le fracas, alors que finalement le doublage a été fait très calme.

Le Mépris est donc l'un des films de Jean-Luc Godard qui a été le plus préparé ?

Pour ce film, on a pris un article de journal ; un assistant s'est mis dessus, a écrit un scénario, l'a numéroté et donné au Centre du cinéma. Jean-Luc, de son côté, a écrit son propre scénario mais pas d'un seul coup ; il l'a écrit en plusieurs fois. C'est pour ça que les jours où il était en train d'écrire, et qu'on ne tournait pas, le producteur, Georges de Beauregard, faisait une gueule d'enfer.

Une fois, on devait tourner avec Adjani. On avait la nouvelle caméra Aaton 35, pour laquelle Jean-Luc avait donné des ronds (à l'intérieur du magasin, il était marqué : « Jean-Luc Godard a pensé à vous. Et vous ? ») On avait un 305 break et Jean-Luc avait dit : « Tout le matériel de prise de vues et de son est entré dans le break, y compris le personnel ». C'est-à-dire qu'on faisait le film avec quatre personnes du côté technique, un opérateur, un assistant, et la même chose pour le son, et que tout le matos entrait dans le break. On était en train de décharger le break et Adjani est arrivée avec sa voiture. Jean-Luc prenait beaucoup de précautions avec elle ; il avait été la voir au maquillage... L'Aaton 35 était une toute petite caméra. Quand Adjani a vu cette petite caméra, avec un pied qui était un peu plus mince que le vôtre, elle s'est mise à pleurer !

Avez-vous participé au développement de la caméra que Jean-Luc Godard avait commandé à Jean-Pierre Beauviala ?

Beauviala avait trouvé les combines à pétrole. Quand on imagine qu'il y a une machine à coudre qui tourne dans la caméra : c'est obligé de faire du bruit. Alors il avait trouvé une combine : on était toujours à 24 images par seconde, mais on tournait avec la pale de l'obturateur très ouverte. Ce qui fait qu'on avait plein d'emmerdements à droite et à gauche. Je lui avais fait des critiques sur cette machine et il ne voulait rien entendre. Au bout d'un moment, on a arrêté de se servir de cette petite caméra.

Un jour, on s'est retrouvé au bord de la mer. Avant de tourner, Jean-Luc avait décidé de nous faire une mise au point : il nous a réunis dans une pièce et tout le monde en a pris pour son grade. Je venais juste d'avoir un nouvel assistant auquel j'avais dit : « Avec Jean-Luc Godard, tu fermes ta gueule, tu ne fais aucune réflexion. Si tu as quelque chose à lui dire, tu lui dis, mais tu me dis ce que tu veux lui dire pour que je sache si ça ne va pas l'emmerder ». Après s'être fait engueuler, il lui dit : « Dites-moi M. Godard, est-ce que je peux vous poser une question ? » « Oui, bien sûr ». « Pourquoi vous faites toujours des cadrages de merde ? » Jean-Luc a demandé de se faire expliquer ce que c'était que des cadrages de merde. Le lendemain matin, on est partis faire des plans tous les deux. À un moment, il s'arrête : « Tu mets la caméra là, on va filmer comme ça. » Je lui dis : « Tu te fous de ma gueule, hier tu m'as expliqué que tu voulais toujours voir un coin de mer et là on ne voit rien du tout. » Il me répond : « Ben non, puisqu'hier vous m'avez viré en me disant que je faisais des cadrages de merde. »

Parliez-vous beaucoup avec Godard au moment de la préparation ?

Non, avant le film on ne parlait pas. Quand on parlait, c'était pour régler des problèmes techniques ou quand il avait envie d'emmerder quelqu'un par exemple, il avait toujours une idée. En même temps, quand vous regardez ses films, c'est très bizarrement foutu : il y a vingt minutes fantastiques et le reste, c'est du remplissage. C'est pour ça que tous les gens qui ont voulu essayer de faire du Godard se sont ramassés la gamelle. Il a plus que du talent, Jean-Luc : il est génial.

Dans certaines scènes dans Passion [Jean-Luc Godard, 1982] ou dans Prénom Carmen [Jean-Luc Godard, 1983], lorsque la scène est jouée intégralement à contre-jour, on se dit qu'il est impossible d'avoir dû improviser.

Ah non, mais là, ça l'intéressait. On était dans une configuration très compliquée du point de vue technique. Il y avait un problème de différence entre la lumière et l'ombre, et pour que ce ne soit pas un paquet de blanc ou un paquet de noir, il fallait bien caler le diaph.

J'ai oublié de vous dire : il ne faut jamais dire non ! Quand un metteur en scène demande un truc, il faut toujours dire oui. Généralement, on peut le faire, mais si, par hasard, on ne peut pas le faire, il faut plutôt lui dire : « Ah attends, j'ai oublié de te dire, on peut le faire mais... » C'est ce que je disais à Jean-Luc : « On peut le faire, mais plus on va s'enfoncer vers le fond de la pièce, plus ce sera noir. » « Noir comment ? » « Noir comme ça. » « Bon, et qu'est-ce qu'il faut faire pour l'éviter ? » « Il faut ou aller moins loin ou éclairer ». C'est son chemin, bien que ce soit la lumière. Alors, il me disait : « on éclaire » ou bien « on n'éclaire pas ».

Dans Alphaville [Jean-Luc Godard, 1965], il y a beaucoup de sources d'éclairage dans le champ, avec lesquelles les acteurs jouent. Je pense notamment à une scène dans une cage d'escalier avec une lampe suspendue au plafond, qui se balance pour éclairer alternativement les différents personnages. Comment avez-vous fait ces choix avec Jean-Luc Godard ?

On a tourné *Alphaville* avec une pellicule particulière, l'Ilford HPS. C'était une pellicule qu'on pouvait booster pour avoir pratiquement le double de sensibilité. On avait utilisé les petits bobineaux qu'utilisaient les photographes pour recharger leur appareil photo, mais qui n'existaient pas pour le cinéma. Je vous rappelle que les pellicules pour le cinéma et pour la photo diffèrent par la forme des perforations. La seule caméra qui pouvait avaler tout ça, c'était le Caméflex. On l'a utilisé pour cette raison, et parce qu'il était plus pratique.

Sur *À bout de souffle*, on avait déjà utilisé cette pellicule mais aussi un révélateur particulier qui permettait de doubler la sensibilité de certaines pellicules, sans augmenter trop le grain. On avait pu faire ça parce qu'au laboratoire, GTC, ils avaient une petite machine pour faire des essais de développement. Quand on a acheté le stock de pellicule photo chez Ilford, on s'est retrouvé avec une majorité de petits bouts qui faisaient cinq mètres. Sur 5 mètres, quand vous avez des amorces de départ et une amorce de fin, il reste 2,50 mètres, soit 4 secondes de prises de vues. On avait réussi à obtenir que Chevereau nous loue plusieurs magasins. L'autre avantage du Caméflex, c'était qu'on pouvait avoir des magasins chargés de 15 mètres, 20 mètres, 60 mètres, selon la scène. Finalement on a développé à Londres.

On s'est heurté à un certain nombre de problèmes sur *Alphaville*. On a eu un problème météorologique : il s'est mis à tomber de la neige, et faire la nuit américaine dans ces conditions... Mais avec Jean-Luc, il y a souvent des solutions. Quand on avait fait *Le Petit Soldat* [Jean-Luc Godard, 1963], il faisait un temps bizarre et comme on ne pouvait pas savoir s'il allait faire beau ou pleuvoir, on avait décidé de tourner avec des fausses teintes – ça fait partie des essais que j'aime bien faire avec Jean-Luc. Dans *Alphaville*, comme il y avait de la neige, on a décidé que le nord de la ville était sous la neige et que le sud n'y était pas ; cela permettait d'éviter le problème des raccords. On a eu un autre problème très difficile à régler : les effluves. La pellicule se charge en électricité, frotte sur le couloir et, au moment où elle quitte le couloir, si elle est bien chargée – elle ne l'est pas forcément parce que ça dépend d'un certain nombre de conditions extérieures –, une décharge électrique se produit alors, naturellement. C'est un petit éclair mais la pellicule étant ultrasensibilisée, on a pendant toute la prise, une apparition de ces éclairs de pellicule. La solution, onéreuse, était d'avoir trois magasins : on faisait trois prises en changeant les magasins. À cette époque-là, on utilisait le Mitchell BNC, et il y avait à la sortie du magasin un petit rouleau avec du feutre qui fermait bien la fenêtre. On l'a accusé d'être responsable, avec ses petits poils de feutre, du chargement électrique. À partir d'un certain moment, on a demandé à Kodak de mettre une protection dorsale sur la pellicule noir et blanc comme on en trouvait sur la pellicule couleur. Sur la pellicule couleur, il y a la couche antihalo et, sur cette couche, il y a une protection électrique, alors que sur les pellicules en noir et blanc, il n'y en avait pas. Avec l'abandon du noir et blanc, le problème s'est réglé de lui-même.

Sur Alphaville, l'utilisation de cette pellicule particulière vous a-t-elle poussé à éclairer d'une certaine manière ? Cela a-t-il participé à l'esthétique très contrastée du film ?

L'idée était d'amener un côté étrange, d'être toujours dans des lumières bizarres. Le film était en noir et blanc, ce qui facilitait les choses. Et puis Jean-Luc a fait doubler la voix par un gars qui avait eu un cancer de la gorge et qui parlait par son œsophage. Il faut se dire qu'à l'époque où l'on a tourné,

Bull pétait les flammes et l'électronique n'était encore rien du tout ! Je me souviens que quand on est allé chez Bull pour voir ce qu'on pouvait utiliser, ils venaient de mettre en service les disques durs – un disque dur, c'était une machine grande comme ça. Dans un plan, Lemmy Caution demande les clés de sa maison, prend l'ascenseur jusqu'au premier étage et va dans sa chambre. Il y avait deux ascenseurs côte à côte, avec une mise en marche séparée. Il y avait un premier pointeur qui arrivait jusqu'à l'ascenseur et, dans l'ascenseur, un autre pointeur reprenait la machine, qui était attendu par un autre mec dehors pour aller jusqu'à la chambre. Jean-Luc s'envoie en l'air avec des trucs comme ça ! Il faut dire que c'était assez marrant à faire. Sauf que les ascenseurs ne partaient pas forcément à la même vitesse, alors là on démolissait de la pelloche !

***Hoa-Binh*, Raoul Coutard (1970)**

En 1970, vous réalisez Hoa-Binh, pouvez-vous nous parler du tournage ?

J'ai eu envie de faire des choses différentes quand j'ai fait mon film *Hoa-Binh*. Déjà, il y avait la façon dont on a tourné en extérieurs ville sans que les passants viennent regarder. Le principe était le suivant : il n'y a pas de matériel à l'endroit où l'on va tourner ; le metteur en scène va avec les comédiens ; on se gare une ou deux rues plus loin, on ne se fait pas remarquer par des bruits ou des discussions intempestives ; on explique la scène ; le metteur en scène s'éloigne un petit peu et les comédiens rejouent la scène, sans dire le texte à haute voix ; le gars du son attend aussi avant de se mettre en place et, quand on est prêt à tourner, on y va chacun de son côté. On se disait que s'il n'y avait pas trop de monde, les gens partiraient, mais si les gens remarquaient qu'on faisait du cinéma, ils resteraient et ça ferait perdre beaucoup de temps.

J'ai aussi fait des fondus en couleur dans le film, avec un extrait de texte issu du *Kim-Vân-Kiêu*, un livre de poésie vietnamienne, deux ou trois phrases comme : « Retrouver la trace du poisson enfui sous l'eau et de l'oiseau envolé... » J'ai aussi fait d'autres choses. Par exemple : quelqu'un s'en va, on fait un plan où il doit sortir du champ et, au moment où il va pour sortir du champ, on l'accompagne d'un coup de zoom pour serrer sur lui. À ce moment-là, on repart de l'autre côté, dans un autre décor, en desserrant le zoom. Le plan de fin a été fait comme ça.

Hoa-Binh a eu un certain succès critique. Cela a-t-il changé vos relations avec les réalisateurs ?

Non. Ce qui change, c'est que, quand on fait un film, le bruit court que vous en avez fini avec le métier de chef opérateur. Les opérateurs se frottent les mains, surtout en ce qui me concerne vu que je prenais une bonne partie des films à faire. Mais autrement, on s'en fout. Ça m'est arrivé d'avoir des problèmes avec des réalisateurs, les plus emmerdants étant ceux qui ne savent jamais où mettre leur caméra. On ne peut pas faire un film à deux. Avec Schoendoerffer, par exemple, on partageait nos connaissances, mais il n'y en a qu'un qui fait le film, l'autre reste à sa place. Ça rejoint ce que je disais avant : c'est intéressant de voir le metteur en scène diriger ses comédiens pour avoir le non-dit. Concernant Raoul Lévy avec qui j'ai tourné *Je vous salue mafia* [1965], je le voyais avant de préparer la scène ; je lui demandais : « Tu veux des gros plans ? Lesquels ? » Il m'expliquait le mouvement de sa scène, et une fois que c'était fait, il allait papillonner.

Tourner avec Philippe Garrel

Vous avez également travaillé avec Philippe Garrel : quelles indications vous donnait-il ?

Avec Philippe Garrel, j'ai connu plusieurs cas de figure. Sur le premier film que j'ai fait avec lui, *La Naissance de l'amour* [1993], les comédiens arrivaient, on s'asseyait, on répétait et Garrel ne voulait pas de [retour] vidéo sur la caméra. J'étais obligé d'aller voir les comédiens pour leur dire : « Bon, écoute, coco, y a pas de répétition, on va tourner tout de suite d'équerre : je dois savoir où tu vas aller, que je puisse mettre des éclairages. » J'installais les PROJOS, et il fallait qu'il soit là après parce

que si le comédien avait envie d'aller droit sur un projeo, il fallait pouvoir mettre le gant [peut-être pour atténuer de la main la lumière sur le projecteur] et les clopes. Si l'on disait : « J'aimerais bien qu'on la refasse ; j'ai l'impression que je suis rentré dans le champ », Garrel pouvait dire : « Non, non, elle est très bonne ! » Au bout d'un moment, quand on l'avait fait deux-trois fois, on savait que si on avait un risque d'être rentré dans le champ, il fallait dire « coupez » et comme ça on était sûr qu'il ne pourrait pas mettre le plan au montage.

Sur le deuxième film que j'ai fait avec lui [*Le Cœur fantôme*, 1996], il venait de découvrir la vidéo [le retour vidéo] sur la caméra qu'avaient les mêmes au Conservatoire. D'un seul coup, alors que ça lui donnait froid dans le dos pour le film d'avant, il était content de l'avoir. On fait un film un peu classique. Il n'y a qu'un truc qui l'intéresse dans le tournage du film, c'est le dialogue, ce que lui raconte. Par exemple, dans le scénario, le comédien allait deux fois en Italie. Eh bien, on est allé deux fois en Italie ! Parce qu'il a un plan d'une fille qui téléphone à Paris depuis un hôtel à Rome, alors on a filmé la tête de la fille posée sur un oreiller à son hôtel à Rome, et hop, le soir, barrés ! On est rentrés à Paris, puis on est revenus à Rome plus tard.

Docteur Norman Béthune, Philippe Borsos [1990]

Nous voulions évoquer également un film que vous avez fait à la fin des années 1980 avec un metteur en scène qui s'appelle Philippe Borsos sur la vie du docteur Norman Béthune. Au générique du Docteur Norman Béthune de Philippe Borsos [1990], sont indiqués deux chefs opérateurs : vous et Mike Molloy. Comment se sont passées la répartition du travail et les discussions concernant l'image ?

En fait, ce sont deux films : Molloy a fait la partie chinoise et j'ai fait la partie européenne. Molloy et moi, on ne s'est jamais vus. En plus – ça fait partie des combines à pétrole qu'il y a toujours dans les finances du cinéma –, il avait un coproducteur français et, pour que la coproduction soit valable, il fallait du personnel français en Chine. Deux électriciens, mon chef électro et l'un de ses collègues qui parlait bien l'anglais, sont partis en Chine faire le tournage. Ils ont dépensé tout l'argent qu'il y avait pour faire le film en Chine, puis les Chinois ont exigé que la partie européenne soit tournée. C'est à ce moment-là que je suis arrivé. À Montréal, on m'a projeté ce qui avait été tourné. C'est très bien ce qu'il a fait, Borsos, même si je ne l'aurais pas fait comme ça. À ce moment-là, il faut essayer de rester dans le potage, que ce soit pareil.

Est-ce vous qui avez fait les parties en studio ou bien Molloy ?

Il n'y avait pas de studio, c'étaient de vrais intérieurs. Il y a un décor où l'on tournait beaucoup, de jour et de nuit. Finalement, pour ne pas s'embêter – comme on était au troisième étage –, j'ai fait une installation en mettant du Borniol partout. Le décor était dans le schwarz tout le temps. Il suffisait d'appuyer sur un bouton et on avait l'effet jour, l'éclairage de la pièce, et l'on pouvait tourner des scènes de jour en pleine nuit.

La publicité

Pourriez-vous nous parler de votre expérience dans la publicité ? Vous l'envisagiez plutôt comme un laboratoire où expérimenter des choses ou bien un simple gagne-pain ?

La publicité, c'était pour gagner du fric. J'en ai fait pas mal, mais c'est un monde pénible. Ils parlent je ne sais pas quelle langue, et puis ça transpire, ça suinte et même ça dégouline de prétention ! Ce qui fait qu'un jour j'ai décidé de ne plus en faire. Ma dernière prestation, c'était une publicité pour Mercedes qui mettait en service des airbags sur une voiture. Ils voulaient une route avec des platanes. On était en plein hiver et stupéfaction ! Il n'y avait pas de feuilles aux platanes. Alors ils

sont partis en Amérique du Sud, en Afrique du Sud, mais il n'y avait pas de platanes ! « Il y a un mec qui vient de filmer des platanes ! Qui c'est ? C'est Coutard, *À bout de souffle*, la route avec "Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la campagne..." » Si vous n'aimez pas les platanes ! On m'a appelé parce que j'étais le seul à savoir filmer les platanes. On s'est engueulé. J'ai mis deux kilos sous les phares et puis, comme il n'y a pas la place de monter à plusieurs, j'ai laissé ma place sur la plateforme à l'avant de la Mercedes. On a fait partir le plan et quand on a déclenché l'airbag, la pression qu'il a mise à l'intérieur de la bagnole a fait éclater les vitres des portières !

La vidéo et le numérique

Comment avez-vous appréhendé l'arrivée de la vidéo ? L'avez-vous déjà pratiquée ? Et, selon vous, qu'est-ce qui a changé avec son arrivée ?

Qu'est-ce que ça change de travailler en vidéo ? Le devis. Quand vous faites un devis de film tourné sur pellicule, deux postes coûtent la peau du cul : les salaires et la pellicule. Quand vous travaillez en vidéo, il n'y a plus qu'un seul poste, les salaires, parce que, finalement, quand vous voulez tourner, film ou pas film, ce projecteur, il faut bien le mettre, oui ou non ? La balance des ombres, la distribution des ombres et des lumières, qui sont la raison d'être du directeur de la photographie, sont des questions toujours d'actualité en vidéo.

La vidéo a un autre avantage : elle permet de faire plus de prises qu'on en ferait en pellicule. Pendant la guerre, les Allemands donnaient 30 000 mètres de pellicule pour les films français. Quand on a fait *À bout de souffle*, Jean-Luc a fait le film avec 8 000 mètres. On ne faisait qu'une prise sauf cas exceptionnel où l'on faisait deux prises. Vous savez, faire un film avec 8 000 mètres, ça rapportait du pognon parce qu'à cette époque-là, avec Kodak, il fallait passer le chèque sous la porte pour qu'ils voient s'il y avait des ronds, qu'ils ouvrent et qu'ils donnent les boîtes de pellicule. Quand Demy a fait *Lola* [1961], Georges de Beauregard lui a dit : « Je vous donne ce que j'ai donné à Jean-Luc, 8 000 mètres » et Demy a répondu : « Mais je ne peux pas faire le film ! 8 000 mètres je ne pourrai pas ! ». Il a obtenu 20 000 mètres.

Auriez-vous aimé tourner en numérique ?

Oui, cela m'intéresse, mais maintenant plus tellement : je suis un vieux crabe ! D'ailleurs, quand j'ai arrêté, je n'avais déjà plus une grande envie de faire de la lumière. Il y a un moment où l'on en a marre ; on a plutôt envie de tourner avec des gens qu'on aime bien.

Justement, comment choisissiez-vous les films sur lesquels vous travailliez ? Cela vous est-il arrivé de refuser un film ? Avez-vous des regrets ?

C'est vrai que je ne faisais que des films qui m'intéressaient. Je n'avais pas nécessairement envie de les faire mais je sentais que je pouvais les faire. Concernant les films que j'ai faits comme metteur en scène, je dis toujours que j'ai fait celui que je devais faire, celui que je pouvais faire et celui que je n'aurais pas dû faire.

Et l'étalonnage numérique, est-ce quelque chose qui vous a intéressé ?

Oui, c'est vachement intéressant parce qu'on peut faire plein de choses qu'on avait du mal à faire... Mais c'est surtout une question d'argent. On peut faire beaucoup de choses en utilisant les Came 6, la Truca [tireuse optique] mais c'est évidemment plus facile et moins cher à faire avec Photoshop.

*Avez-vous suivi la restauration de vos films ? Je pense notamment au *Lola* de Jacques Demy [1961] qui a été restauré numériquement récemment.*

J'ai commencé à travailler dessus. Le problème de *Lola*, c'est qu'il a été détruit par un incendie. Il y avait une copie à peu près potable, qui était à la Cinémathèque de Londres. Agnès Varda m'a téléphoné et j'y suis allé. On a regardé des trucs qui avaient été retapés par le laboratoire de Bois-d'Arcy. C'était flou. Ils ont commencé à me dire que c'était flou dans le film, j'ai rué dans les

brancards, puis j'ai bien regardé les pelloches : en fait il y avait un verrou de pression de la pelloche qui n'avait pas été fermé, ce qui fait que la pellicule ne passait pas tout à fait correctement.

Comment se passe une restauration ?

Pour la restauration, je ne fais rien. Les mecs qui font la restauration regardent les morceaux qui leur manquent, le nombre de pelloches qui sont disponibles ou pas ; ils essaient de trouver les différentes copies de *Lola* par exemple pour voir si on peut boucher les trous avec ce qu'on a. Une fois que c'est fait, s'il y a des trucs qui manquent, on met un bout de noir. Ensuite, on fait l'étalonnage. J'ai fait des étalonnages pour les Américains, par exemple, sur du 2K, puis du 4K. Il n'y a pratiquement pas de différence quand on passe de l'un à l'autre.

Merci pour tout. Avez-vous un mot de la fin à transmettre à de jeunes étudiants en image ?

Je dis toujours : quelqu'un qui veut faire du cinéma doit d'abord apprendre ce qu'est l'injustice. Pourquoi ? Parce que vous vous cassez le cul pendant un an à écrire un scénario, à pousser des portes, vous vous faites mettre à la porte... Les gens, ça ne les intéresse pas, ils ne vont même pas jeter un œil pour voir si ça pourrait les intéresser ou pas. Il y a ce côté, comme ça, désespérant...