

Entretiens avec Alain Levent et Ricardo Aronovich

S'approprier le zoom

Priska Morrissey

Nous avons choisi de rencontrer deux directeurs de la photographie, Alain Levent et Ricardo Aronovich, témoignant des débuts du zoom et de leurs réactions à celui-ci.

Le premier, né en 1934, est le fils du chef opérateur Pierre Levent. Au début des années 50, il assiste son père sur plusieurs films avant de rencontrer Henri Decae qui le prend sous son aile et l'engage comme assistant. À son côté, il pénètre l'univers de la Nouvelle Vague, travaillant sur les premiers films de Claude Chabrol, François Truffaut... En 1961, il obtient son premier poste de cadreur sur Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda. Dès lors, il multiplie les tournages de films produits par Georges de Beauregard et, après avoir cadré sept ou huit films, devient directeur de la photographie. Il collabore avec Jacques Rivette, Jean-Daniel Pollet, Bertrand Tavernier, Samuel Fuller, Édouard Molinaro, Jacques Brel, Laurent Heynemann, Mehdi Charef... Il conserve alors généralement

le cadre, se sentant à l'aise derrière la caméra. Il a réalisé Le Bar de la Fourche (1972) et plusieurs films pour la télévision.

Né en 1930 à Buenos Aires, figure phare du nuevo cine argentin, Ricardo Aronovich commence sa carrière comme photographe. Dès le milieu des années 50, il devient directeur de la photographie pour des courts puis longs métrages de jeunes réalisateurs argentins comme Simon Feldman ou Rodolfo Kuhn. On le rattache également au Cinema novo brésilien puisqu'il devient, en 1963, le collaborateur fidèle de Ruy Guerra. Il s'installe en France en 1969 et, depuis, collabore avec des cinéastes aussi différents que Louis Malle, Alain Resnais, Ettore Scola, Costa-Gavras, Andrzej Zulawski ou Raoul Ruiz. Il a à son actif une longue expérience d'enseignement, tant en France qu'à l'étranger, et il a publié en 2003 un livre consacré à la pratique de l'éclairage, Exposer une histoire : la photographie cinématographique.

Alain Levent*

Priska Morrissey : *Vous rappelez-vous la première fois que vous avez utilisé un objectif zoom ?*

Alain Levent : Au début, le zoom était surtout employé pour sa facilité à se substituer à un travelling avant ou arrière. Avec un zoom, même s'il est un peu plus long à monter car il est plus lourd, on ne bougeait pas et on obtenait cette sensation de travelling. Mais on a tout de suite fait la différence entre travelling et travelling optique. Un travelling avant, c'est un mouvement de la caméra. On avance vers quelque chose. Le zoom donne au contraire le sentiment que c'est la chose qui vient vers nous, le décor qui avance. Pourquoi pas ?...

L'objectif à foyer variable, sous le nom de Pan-Cinor, existait déjà quand j'ai commencé. En fait, on s'en servait très peu dans les films. L'un des premiers usages dont je me souviens, c'est sur *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut en 1959. J'étais à la fois premier et second assistant sur ce film, Henri Decae était directeur de la photographie et Jean Rabier caméraman.

Même si Decae a aussi cadré quelques plans, c'était donc Rabier qui effectuait le zoom puisque, à cette époque-là, à l'aide du manche, on pouvait le faire soi-même. Nous avons utilisé le zoom en particulier pour les plans finals au bord de la mer. Il est possible qu'il y ait quelques plans de recadrage pour affiner ou stabiliser un cadre, pour juste éliminer ce qu'il ne faut pas voir. Quand on tournait en extérieurs, le zoom permettait des changements de focale plus rapides. Il faut rappeler que le nombre de lentilles rentrant dans la conception du zoom faisait que l'ouverture maximale du diaphragme était aux alentours de $f : 4,5$, une ouverture faible compte tenu des émulsions de l'époque qui étaient peu sensibles. Les pellicules à 100 ASA en noir et blanc arrivaient à peine. Il fallait donc compenser avec beaucoup de lumière : en extérieurs, cela convenait.

Le décor naturel amenait des situations formidables mais aussi très difficiles. Il fallait, sinon être doué, du moins bien faire son boulot. Parfois on finissait un mouvement rapide et, deux centimètres

de plus à droite, il y avait un projecteur ! Aujourd'hui, la motorisation du zoom et sa souplesse facilitent la tâche et permettent d'être beaucoup plus précis.

Vous avez employé à plusieurs reprises le zoom lors du tournage de votre premier film comme cadreur, Cléo de 5 à 7.

Ce film a été une formidable rencontre, un pivot de mon parcours puisque j'y ai rencontré non seulement cette étonnante femme de l'image qu'est Agnès Varda, mais aussi le producteur Georges de Beauregard qui fut un vrai père cinématographique. C'est le film qui m'a révélé que j'étais capable d'être caméraman.

Sur ce film, nous avons utilisé un Pan-Cinor assez léger (un 35-135 mm, je crois). Nous avions deux caméras : une caméra Mitchell avec une série d'objectifs fixes Baltar et, pour les extérieurs, un Caméflex équipé d'un Pan-Cinor. Le Caméflex était une caméra légère et portable, et surtout il disposait d'une visée réflex qui permettait d'obtenir au viseur le cadre exact de l'image enregistrée sur la pellicule. En extérieurs, le zoom nous permettait de suivre de loin

Cléo qui se baladait librement dans la rue, tout en restant cachés des passants et des commerçants. Je me souviens aussi que nous l'avons utilisé de façon plus visible pour exprimer l'angoisse de Cléo, avec des zooms avant et arrière sur les visages, les visages réels ou leur reflet dans une glace, un miroir... Nous avons beaucoup travaillé sur les reflets dans ce film.

Y avait-il alors certains opérateurs ou cadres connus pour leur usage inventif du zoom ?

Oui. Ghislain Cloquet, qui est décédé prématurément, a donné ses lettres de noblesse au zoom. *Les Demoiselles de Rochefort*, voilà le film que je citerais pour sa très bonne utilisation du zoom. Cloquet avait proposé de cadrer le film et Jacques Demy le laissait faire un peu. Il lui disait : « Si tu sens le besoin d'aller plus près de l'acteur, vas-y... » Cloquet n'avait pas de tête fluide (qui permet de recadrer sans à-coup) mais un manche, une grosse caméra, il avait la main sur la barrette du zoom et sentait si un objet allait entrer dans le champ : il était très adroit pour ça. Il a formé plusieurs très bons opérateurs, comme Emmanuel Machuel qui était son assistant.

Il y avait un autre opérateur un peu plus âgé que lui, Roger Fellous, qui, comme son frère Maurice, tournait beaucoup avec André Cayatte. Roger Fellous a imposé le zoom. Il avait formé sa femme à devenir « zoomeuse ». À l'époque, il y avait une petite manivelle sur le bord et tous les films étaient faits au zoom. Fellous avait acheté un Cameréclair et se vendait avec sa caméra, son zoom, sa zoomeuse. Mais, même si je ne veux pas polémiquer, c'est sûr que Fellous-Cayatte et Cloquet-Demy, ce n'était pas la même division. Fellous abusait parfois un peu trop du zoom.

Et parmi les réalisateurs avec qui vous avez collaboré ?

J'ai travaillé avec un metteur en scène, Édouard Molinaro, très bon technicien, qui aimait beaucoup le zoom. Sur *Mon oncle Benjamin* par exemple, nous avons utilisé des objectifs à focale fixe et parfois un zoom qu'il combinait alors avec un travelling soit pour réaliser un Transtrav, soit pour aller chercher, dans un décor naturel, dans un mouvement, un plan rapproché sur

un acteur. Molinaro aimait bien travailler avec le zoom tout en effaçant l'effet zoom. D'ailleurs, selon moi, le zoom idéal, c'est le mouvement qui noie le mouvement du zoom et qui fait qu'on ne sait pas à quoi on a affaire, qu'on se retrouve tout à coup en plan serré par exemple.

Mais on l'a aussi beaucoup utilisé, notamment au début, pour créer des chocs : zoom avant ou zoom arrière rapide pour provoquer l'effroi, etc. Moi, je n'étais pas tellement pour, d'autant qu'à l'époque on n'avait pas encore les possibilités de pousser le développement. On disposait d'une émulsion très « contraste », la 5254

de 100 ASA, sortie en 1968. Du coup, on était obligé de mettre des paquets de filtres pour décontraster. 100 ASA, c'était pas mal, mais avec une pellicule jour, avec le filtre 85, on tombait à 64 ASA. Le zoom ouvrant à $f : 4,5$: bonjour la profondeur de champ ! Ce n'est qu'à partir du moment où les émulsions sont devenues plus sensibles que le zoom a vraiment pu se développer. Et un jour, voyant que j'étais sceptique, Molinaro m'a dit : « Mais tu ne comprends pas ! – Non, je ne comprends pas. – Mais, le zoom, c'est une élégance pour le comédien. » J'ai compris juste après, dans un décor naturel où il était difficile de



Corinne Marchand dans *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda



Tournage des *Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy

poser un travelling. Tout à coup, dans un panoramique, on finissait sur le visage des comédiens qu'il aimait beaucoup filmer. Ses films étaient très découpés. Pour lui, un plan qui durait plus de quinze secondes, il s'ennuyait. C'est son point de vue.

Ensemble vous avez également parodié les usages du zoom dans les films de genre. Je pense par exemple à Dracula père et fils. C'était drôle, cela allait dans le sens voulu, et les effets fonctionnaient très bien car c'était un pastiche, une parodie des films d'horreur de la Hammer. Il suffit de revoir les films avec Christopher Lee et Peter Cushing ou d'autres films comme ceux de Roger Corman : pour tous les réalisateurs avec une forte ambition d'image mais peu de moyens, le zoom a été très important, une sorte de « sauveur ».

Vous-même l'avez utilisé comme réalisateur...

Oui, je l'ai un peu utilisé dans *Le Bar de la Fourche*. Mais c'est surtout à la télévision, pour laquelle j'ai réalisé sept ou huit films, que je m'en suis servi. En fait je laissais faire : le zoom, c'était l'école de la télévision. Pour sa simplicité, parce qu'en 16 mm on travaillait sur une surface plus petite. La définition était bonne et il fallait aller très vite : cela permettait de remplacer des travellings par des zooms et surtout de ne pas changer d'objectif. D'ailleurs les premiers zooms performants ont été des zooms 16 mm, en raison de leur moindre masse optique. Il y avait surtout l'Angénieux, puis est arrivé le 10-100 mm de Zeiss, aussi performant, et des petits zooms comme l'Angénieux 9,5-57 mm, une petite merveille. À la télévision, on utilisait très peu d'objectifs à focale fixe, sauf pour certains plans de nuit par exemple où l'on avait besoin d'objectifs grande ouverture. Les cadres de la SFP étaient formés à ça. Ils avaient

leur propre matériel, généralement deux zooms : un 9,5-57 mm et un 12-120 mm ou un 10-100 mm. Il y avait bien quelques caisses de lentilles fixes, mais elles étaient rarement utilisées.

Quel est votre sentiment à l'égard des usages du zoom dans ces années 1960-1970 ?

Le zoom, plus que d'autres techniques, a tout de suite été très prisé – cela a été comme une passion – et donc aussi détesté. Je pense que son emploi est légitime si le but est de créer une émotion : le zoom peut procurer cette émotion, comme le travelling ou un mouvement de grue, quoique, on ne peut le nier, il y ait une certaine facilité à l'utiliser.

Mais je suis contre les abus du zoom. En fait, je l'ai beaucoup utilisé à la télévision, mais j'ai aussi connu *a contrario* une période « anti-zoom » au milieu des années 70. En 1975, j'ai travaillé sur *L'Acrobate*, un film en 35 mm de Jean-



Guy Marchand dans *L'Acrobate* de Jean-Daniel Pollet

Daniel Pollet, qui pour les besoins du film avait emprunté à Jean-François Davy une des toutes premières caméras Arri BL 35. Cela nous a permis de tourner entièrement le film caméra à l'épaule. On s'était aussi donné comme défi de tourner tout le film avec trois objectifs fixes (16, 20 et 32 mm). C'était le genre de pari qui excitait Jean-Daniel. En 1977, quand j'ai fait le premier film de Laurent Heynemann, *La Question*, puis *Des enfants gâtés* de Bertrand Tavernier, je leur ai proposé de tourner avec seulement trois objectifs. Avec Heynemann, il y en a finalement eu un peu plus, mais avec Tavernier nous avons réussi à faire quasiment tout le film avec trois objectifs. Et je ne crois pas que dans *Des enfants gâtés* il y ait un seul zoom.

Ricardo Aronovich**

Priska Morrissey : *Vous avez employé le zoom pour la première fois en Argentine ?*

Ricardo Aronovich : Oui, vers 1958. Je me rappelle que nous avions une Paillard Bolex, avec un objectif Pan-Cinor. Pour changer de focale, nous avions une tige qui agissait comme un levier, en avant et en arrière, et qui faisait coulisser les lentilles. C'était sur un court métrage et je ne me rappelle plus très bien comment je l'ai utilisé. Mais, dès le départ, je n'étais pas trop pour le zoom. Je n'avais pas d'expérience, mais je sentais qu'il fallait utiliser les mouvements de zoom parcimonieusement. Sinon cela fait trop « effet », comme dans *Mort à Venise* de Visconti. C'est un film génial, mais je l'ai revu récemment et je l'ai trouvé atroce, à la limite du supportable. De par mon âge, je suis un peu classique, même si j'aime le cinéma moderne. J'aime la mise en scène bien faite, une histoire racontée.

Si l'on jongle avec l'appareil sans raison, cela me distrait de l'histoire.

Dès le début je n'ai pas vraiment utilisé le zoom pour ses effets, sauf une fois, en 1961, pour *Tres veces Ana* de David José Kohon. Nous étions sur un trottoir et nous devions nous approcher d'une fenêtre ouverte parce que c'était l'été et finir sur un gros plan d'une comédienne. Or nous n'avions pas de moyen, ni grue ni rien du tout. Il fallait combiner le zoom, un Angénieux, je crois, avec un travelling pour arriver à un plan très rapproché. Je l'ai revu récemment et j'ai été catastrophé : c'est épouvantable, mais c'était l'enfance du zoom et c'était mon deuxième long métrage... De manière générale, je préfère intégrer discrètement le zoom dans un autre mouvement, quand il précise le mouvement d'un travelling. J'aime l'utilisation du zoom quand on ne le voit pas. Je déteste ces effets de zoom absurdes qu'on voit dans

* Entretien réalisé à Paris le 9 mai 2007.

Hugo Santiago (à gauche) et Ricardo Aronovich sur le tournage de *L'Invasion*

Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz

certain films, comme dans *L'Évresse du pouvoir* de Chabrol : on ne peut pas les justifier et, en plus, ils sont coupés dans le mouvement. Si on fait un zoom uniquement pour avoir un zoom et qu'on le coupe dans le mouvement, c'est un choc épouvantable. Un mouvement de zoom ne s'improvise pas. Lorsqu'on zoome, on doit s'arrêter après, pour stabiliser le plan. Les jeunes générations acceptent plus facilement la mauvaise coupe, réalisée exprès d'ailleurs. Je ne parle pas d'académisme, mais c'est un peu comme si on trahissait la grammaire du film. Peut-être suis-je trop classique... J'aime beaucoup ce que Hamlet dit dans l'acte III. Il devient une sorte de metteur en scène et dit aux acteurs : « *Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor : suit the action to the word, the word to the action* », ce qui signifie que, sans être trop bridé, domestiqué, il faut s'en remettre à son propre jugement, et que l'action et la parole doivent s'imbriquer, être en accord. Pour moi, c'est une parfaite définition du zoom : il doit être invisible et s'imbriquer au film, à ce que le film veut dire.

Vous utilisez donc très peu le zoom ?

Pas pour effectuer des mouvements de zoom tel qu'on l'entend d'habitude. J'utilise le zoom depuis longtemps comme une focale fixe. J'aime beaucoup le 18-100 mm par exemple. Lorsque j'ai filmé en HD *The Tragedy of Hamlet* réalisé par Peter Brook pour la télévision en 2001, j'improvisais des zooms, car je savais qu'il y avait trois caméras et que,

pendant que je zoomais, ce que je filmerais ne serait pas à l'image. Je recadrerais rapidement – clac, en une seconde – et continuais de filmer. Pour accommoder la distance entre la caméra et l'acteur, le zoom est idéal. Mais si je sais que le zoom va être monté et passer à l'image, je réalise au contraire un mouvement très lent, afin que le zoom ne se voie pas. Une autre raison pour laquelle j'ai utilisé très tôt un zoom, c'est que les optiques fixes souffraient entre elles de grandes différences d'aberrations chromatiques, et on pouvait difficilement les étalonner les unes par rapport aux autres. Cela impliquait donc un travail supplémentaire pour l'étalonneur malgré un éclairage identique, et j'ai toujours voulu éviter cela.

J'utilise aussi le zoom pour parfaire un mouvement de caméra : le zoom est très utile et je ne peux pas m'en passer, car il me permet de rééquilibrer un cadrage sans que personne s'en aperçoive. J'utilise alors le zoom pour « tricher ». Imaginons qu'on décide de faire un travelling de vingt mètres avec une optique fixe : tout doit être réglé au millimètre près et l'erreur coûte cher car elle implique de refaire la prise, parfois déjà très complexe. Un zoom permet de réajuster très légèrement la focale, de quelques millimètres, et ainsi d'éviter des erreurs dans le cadre pendant le travelling. Le zoom se confond dans le mouvement, et permet un réajustement de 10 à 15 mm de variation maximum, je ne parle pas de changer la focale de 100 à 200 mm... Dans ce cas, le zoom est très utile et

permet une grande souplesse, plus de sécurité.

J'ai même convaincu Hugo Santiago, avec qui je m'entends très bien, d'utiliser un zoom. Pourtant, il est plus « papiste » que le pape : il vient de l'école de Bresson, dont il été l'assistant. Comme lui, il voulait une optique vissée à la caméra. Nous avons fait trois films ensemble avec des optiques fixes : 40 mm, 50 mm et, plus rarement, 75 mm. Au bout du quatrième film, je l'ai convaincu (cela m'a coûté sueur et sang !) d'utiliser un zoom, mais pas pour réaliser des « effets zoom ». Il m'est aussi arrivé de proposer ce genre d'effet. En 1971, pour un long métrage de Nelly Kaplan, *Papa les petits bateaux*, je devais filmer le défilé du 14 Juillet. Il y avait la Légion étrangère, avec une musique très pompeuse, très régulière. À chaque battement de musique, je faisais fluctuer le zoom, en rythme avec la musique. Mais cela n'a pas plu à la réalisatrice. C'était pourtant drôle : un effet comique du zoom... ♡

☞ Entretien réalisé à Paris le 16 mai 2007. Voir aussi l'entretien paru dans notre n° 542, avril 2006.