

## « La prise de vues est-elle une fonction artistique? »

*Dans cet entretien, Éric Rohmer nous confie ses idées à propos de la collaboration entre le metteur en scène et le directeur de la photographie. Revenant sur la question de l'auteur de l'image et sa longue collaboration avec Nestor Almendros, son travail avec Renato Berta ou Diane Baratier, le cinéaste nous dévoile certaines des composantes de son esthétique de la lumière (rendu des couleurs, rapport entre fond et figure, fenêtres et contre-jours, perméabilité au ciel changeant et instable, etc.) On retrouvera ici quelques-unes des caractéristiques de la lumière « Nouvelle Vague », à savoir à la fois le rejet d'un système d'éclairage normé – découpage lumineux des acteurs, lumière en faisceaux, dirigée et favorisant les ombres multiples – et l'application de nouveaux principes de mise en scène à une lumière qui se veut : logique, souple et légère, permettant un nouveau jeu d'acteurs, plus improvisé et plus libre.*

J'aimerais avant tout revenir aux questions de terminologie. L'expression « chef opérateur » m'amuse plutôt car, très souvent, ce *chef opérateur* n'est *chef* de rien, il est tout seul. Quant au terme « Directeur de la photographie », je sais que les personnes avec qui je travaillais trouvaient cela assez prétentieux.

Dans mes génériques par exemple (je me suis toujours occupé de tout, y compris des génériques), je ne mettrai jamais « Un film de », je trouve cela ridicule, commercial. Je mets, comme on le fait pour un bouquin et comme je suis l'auteur de tout :

Éric Rohmer  
« Comédies et proverbes »  
*Le Rayon vert*

En ce qui concerne le mot « réalisation », je suis contre car je pense que la réalisation est le fait de tous les techniciens et que le réalisateur devrait être appelé : le « Directeur de la réalisation », de même qu'à l'étranger, on parle bien de directeur (en général on emploie ce terme surtout pour qualifier la direction d'acteurs)... car réaliser n'est pas uniquement son fait. D'autre part, filmer est tout autant un travail de *conception* que de *réalisation*. Une fois, pour un film de télévision où il fallait faire apparaître le mot réalisation, j'ai fait inscrire : « Conception et réalisation ». Je préfère le mot « mise en scène » à réalisation, mais

il a une connotation un peu trop théâtrale. Pour ma part, je dirais volontiers « auteur » car je me considère comme un auteur. Auteur et collaborateurs...

Pour le son, il y a trois postes : prise de son, mixage et maintenant montage son. Pendant longtemps, je n'ai pas compris ce que signifiait le poste de « montage son ». D'ailleurs, je n'ai jamais fait appel à un monteur ou une monteuse son. Aujourd'hui, avec l'ordinateur, c'est un peu différent. Autrefois c'était du collage, maintenant cela s'apparente davantage à la prise de son. Dans mes films, c'est le preneur de son (qu'on appelle aussi ingénieur du son, d'ailleurs d'une façon un peu exagérée) qui s'occupe du montage son. Reprenons : pour l'image, pas de « Directeur de la photo » ou de « chef opérateur » : pour moi, cela n'a de sens que dans certains cas. Je préfère dire « opérateur de prise de vues ». Au générique, j'aurais pu d'ailleurs inscrire « Prise de vues », mais « Image » est plus joli. Au générique, pour la photo, je mets :

Image  
Untel ou Unetelle

Enfin, la question qui se pose en premier lieu, question plus délicate qu'on ne le croit, c'est : la prise de vues est-elle une fonction artistique ? Il est évident qu'elle est technique mais elle est aussi artistique d'une certaine façon – ainsi que les autres fonctions qui collaborent au cinéma : comédien, décorateur, musicien. Toutes ces fonctions sont artistiques. En revanche, les machinistes et électriciens (encore que certains électriciens...), parce qu'ils n'agissent pas seuls, et sont dirigés par le Directeur de la photographie, assument des fonctions purement techniques. D'ailleurs on les appelait et on les appelle toujours les « ouvriers ». Pour moi, ce sont plutôt de « purs techniciens ».

En ce qui me concerne, je m'interroge, à propos des domaines où je prends des décisions, sur le type de relation qui existe entre mon travail et celui des opérateurs, de prise de son et de vues, du décorateur et, d'une certaine manière, aussi du musicien. Personnellement, étant très égocentrique, voire *égocentriste*, tout en respectant les gens qui travaillent avec moi, je ne leur donne jamais une entière liberté. Et ceci n'est possible que dans la mesure où l'équipe est très restreinte.

***Cependant il semble que dans certains films, comme Le Rayon vert, vous ayez laissé une marge de manœuvre plus grande à l'opératrice...***

Pas plus que d'habitude. Enfin, tout dépend de ce qu'on entend par liberté... Dans ce film, il n'y a pas de *travail* sur la lumière, puisqu'aucune scène n'est éclairée. Seules deux scènes le sont et c'est moi qui ai placé les lampes. En revanche, en ce qui concerne le cadre, l'opérateur a effectivement certaines initiatives. Mais c'est très difficile de les définir. On ne peut le faire que pour des cas particuliers.

De façon très générale, quand il s'agit de cinéastes qui sont vraiment des auteurs (exemples, en France : Bresson, Renoir, Godard et d'autres et à l'étranger : Fritz Lang, Hitchcock, John Ford...), la question qui se pose est : y a-t-il plus de ressemblance entre les images des films de ces auteurs ou entre les images des différents films des opérateurs ? Autrement dit : l'apanage du style appartient-il plutôt au réalisateur ou à l'opérateur ? Ce qui ne veut pas dire que l'opérateur n'a pas de style, bien sûr... Mais son style est-il aussi

évident?... Par exemple, le style des différents opérateurs de Renoir est-il aussi évident que le style de Renoir?...

Dans la conception de l'image, l'auteur du film (ou réalisateur) a son importance. Certains créent des images personnelles et intéressantes, d'autres des images banales – et le choix de l'opérateur n'y change rien. Beaucoup d'opérateurs me disent que ce qui compte n'est pas tant de se mettre en valeur et en évidence : c'est plutôt d'être au service du réalisateur. Enfin, c'est ainsi que je le comprends, personnellement.

D'autres peuvent penser que le cinéma est vraiment un art collectif, mais ce n'est pas ainsi que je le conçois. Et quand je cherche un opérateur, je ne regarde pas ce qu'il a fait (enfin si, parfois...). C'est davantage son caractère qui m'intéresse et me plaît : je veux savoir s'il me comprendra et s'il utilisera les moyens que je lui propose.

Par exemple, quand j'ai rencontré pour la première fois mon opératrice, Diane Baratier, pour *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, j'avais déjà vu plusieurs personnes. C'était un film avec très peu de moyens. Je lui ai dit : « Voilà, le film se tournera probablement en extérieurs la plupart du temps mais il y aura quelques intérieurs. Dans ce cas, vous n'aurez que deux lampes. » En général c'est l'opérateur qui établit une liste du matériel dont il aura besoin... Moi, j'avais acheté deux lampes. Je l'ai alors prévenue que je ne dépenserais rien de plus pour cela, et qu'elle aurait également deux cartons à dessin qu'on ouvre en deux : le premier tapissé d'aluminium et l'autre de papier blanc : « C'est tout ce qu'on aura. Il n'y aura pas d'assistant et c'est moi qui tiendrai le carton à dessin. » La contrainte était très grande car la photo dépend beaucoup des moyens qu'on emploie... Et elle a accepté.

Tout dernièrement, j'ai réalisé un court métrage pour lequel on a filmé ici, dans mon bureau. Il y a eu une discussion avec l'opératrice : « Pensez-vous qu'on peut tourner dans cette pièce, avec si peu de lumière et en comptant sur le minimum de moyens ? La lumière varie beaucoup, il faudra sans doute mettre des gélatines sur les vitres. » Elle me dit oui, on met des gélatines... Mais, à partir de ce moment, je ne me sens plus aussi capable qu'elle. Il est très délicat alors d'établir le rapport entre la lumière nécessaire pour les visages et la lumière nécessaire pour le fond. D'ailleurs, les opérateurs avec qui j'ai travaillé n'ont pas toujours bien réussi cela : il faut du contraste, mais sans que les visages deviennent noirs... Par exemple, en ce moment, dans cette pièce, on ne peut pas photographier un contre-jour sans ré-éclairer.

Donc, l'opératrice pose des gélatines oranges – la lumière d'extérieur étant bleue – et je lui demande (je pose toujours ce genre de questions) : « Ne pensez-vous pas qu'on aura l'impression que c'est la nuit ? » Elle me dit : « Non », et je lui réponds : « Je vous crois ». Mais là, c'est un acte de foi – parce que, quand même, c'était limite ! Eh bien, finalement, le résultat est tout à fait réussi.

Lorsqu'on a tourné notre premier film ensemble, avec Diane, on a filmé en intérieur dans un château et une salle d'école. Il n'y avait pas dans le château assez de lumière pour contrebalancer la lumière extérieure. Or, j'aime beaucoup les contre-jours. Je tiens cela peut-être de mon premier opérateur, Nestor Almendros, qui adorait les contre-jours. Il faut dire donc que dans mes films, il y en a beaucoup : je montre les fenêtres. Le rapport extérieur-intérieur est très important pour moi, je n'aime pas montrer les gens dans un appartement sans fenêtres. Je ne suis pas le seul du reste, mais j'y tiens ! Et c'est difficile

dans la mesure où on a peu de moyens pour compenser la lumière extérieure. Il existe deux façons d'y remédier : affaiblir la lumière extérieure en posant des gélatines, ou bien renforcer l'extérieur en éclairant. Mais nous n'avions qu'une ou deux lampes (d'ailleurs il vaut mieux une seule lampe que plusieurs).

Dans le cas du court métrage, on s'est servi de gélatines et on a un peu ré-éclairé l'intérieur. Comment ? Eh bien, avec une seule lampe, de deux kilos, qu'on appelle une « blonde » (certainement parce que la surface de ce projecteur est jaune), et qu'on a placée non sur le personnage, ce serait trop – mais vers le mur : c'était une lumière dite réfléchie.

Mais pour *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, nous étions dans d'immenses pièces avec des fenêtres... Alors, j'ai utilisé un moyen moins rigoureux que dans d'autres films, mais qui correspond au petit côté reportage de celui-ci : faute de lumière, je n'ai pas filmé devant les fenêtres... Les gens ne s'en rendent pas compte, mais j'ai fait du montage, j'ai fait des plans de coupe. On voit de temps en temps des plans de fenêtres devant lesquelles il ne se trouve rien, mais comme c'est montré très rapidement, afin de présenter la scène, on l'accepte. Pour le reste, on a éclairé le personnage en laissant le fond un peu sombre – ce qui est finalement très joli. Si on avait voulu montrer les gens comme vous êtes en ce moment, devant la fenêtre, il aurait fallu beaucoup plus de lumière... Contrairement à ce qu'on pourrait penser, j'utilise des effets de montage, mais qu'on ne remarque pas et qui donnent l'impression que le film ne fait pas appel au montage ! À ce moment-là, mon opératrice n'avait été qu'assistante, et n'avait pas encore fait de film elle-même : elle écoutait ce que je lui disais...

***Vous avez dit dans un article avoir volontairement choisi une équipe féminine pour Le Rayon vert : en quoi consiste l'apport de cette féminité ?***

Dans *Le Rayon vert* vous me disiez que j'avais laissé plus de champ à l'opératrice. Les films comme celui-ci sont des films qu'on peut à la rigueur faire tout seul (comme le fait d'ailleurs le mari de Claudine Nougaret, Raymond Depardon). Cependant, pour une fiction, où des acteurs jouent, cela me paraît quand même difficile. Et puis, physiquement, je ne peux pas assurer tous les postes... Un certain nombre de metteurs en scène cadrent eux-mêmes ; personnellement, je suis capable de cadrer en amateur mais en professionnel, cela me dépasse. Ce n'est pas mon habitude, sauf pour des petits films d'amateur en Super 8 et en 16 (j'ai cadré un reportage comme la *Fermière à Montfaucon*, mais c'était une caméra à ressort, vraiment légère...). Quant au son, je n'en aurais pas la force : on ne peut pas faire à la fois l'image et le son – à moins d'avoir un son qu'on ne peut pas surveiller, notamment grâce aux micros émetteurs... Par exemple, je n'ai jamais pu tenir une perche. C'est très fatigant, il faut être décontracté et je n'ai pas cette décontraction. Et puis il faut un sens du cadre à distance assez remarquable. J'admire les perchistes qui savent qu'il faut monter de deux centimètres : je n'arriverais pas à le sentir. Pour *Le Rayon vert*, j'ai raconté à Claudine Nougaret que je n'avais pas d'opératrice pour l'image et c'est elle qui m'a indiqué Sophie Maintigneux que je ne connaissais pas.

En ce qui concerne la lumière, il n'y avait pour ainsi dire pas de problème. J'avais deux mandarines et un petit tube un peu plus fort de 800 watts, plus mes cartons avec réflecteurs. On s'est très bien entendus, je ne sais plus comment s'est fait l'éclairage mais

étant donné que c'était moi qui composais les lumières, j'ai dû y participer. Par contre, c'est elle qui était à la caméra. Quand on a filmé, je me suis posé la question : « Dois-je lui dire quoi filmer, lui donner quelques indications ou dois-je la laisser faire ? » J'ai pris le parti de la laisser faire. Et elle a fait quelque chose à quoi je ne m'attendais pas : des mouvements d'appareil très systématiques. Au lieu de quitter un personnage quand il ne parlait pas et d'aller assez rapidement à un autre, elle faisait un panoramique assez lent et selon un rythme tout personnel – et j'ai trouvé que c'était très bien, cela donnait au film un ton intéressant qui lui ôte l'air d'être amateur : au lieu d'aller trop directement de l'un à l'autre, elle utilisait à la fois le panoramique et le zoom (avant et arrière).

Je suis intervenu une seule fois, c'était d'ailleurs assez périlleux mais c'est réussi. Il s'agit de la scène où Marie Rivière discute avec les deux garçons et la Suédoise. À un moment, je vois Marie qui commence à pleurer, or Sophie était en train de reculer avec son zoom. Alors, je ne me rappelle plus comment j'ai procédé (je ne voulais pas la déranger) : lui ai-je parlé à l'oreille (c'est assez dangereux) ou bien ai-je fait un signe, tapé sur l'épaule ?... Mais à ce moment-là elle a arrêté de reculer et s'est avancée – parce qu'effectivement, c'était très important de rester sur la personne en train de pleurer. À part cette scène, je ne suis jamais intervenu.

Sophie était très à l'aise avec les panoramiques et les zooms. En revanche, d'autres opérateurs le sont moins. Dans ce cas, je ne leur demande pas ce qu'eux-mêmes n'ont pas envie de faire.

En fait, la question des rapports humains est très importante. Il faut comprendre la personne. De même que l'opérateur doit comprendre le metteur en scène, le metteur en scène doit comprendre l'opérateur et il doit utiliser les dons de celui-ci ou de celle-ci. En même temps, il faut que dans la vie, les rapports soient très cordiaux ; ce qui a été toujours mon cas avec les gens avec qui j'ai travaillé.

Dans mes tout premiers films ou films d'amateur, ce sont d'autres amateurs qui tenaient la caméra ; d'ailleurs je les ai tous perdus de vue sauf Rivette qui fut mon opérateur sur un de ces films. Il s'en est très bien tiré ! Le premier vrai opérateur avec qui j'ai travaillé, c'est Nicolas Hayer, pour *Le Signe du Lion*. Il avait déjà fait avant des films très célèbres, comme *Orphée* de Cocteau... Il m'avait été indiqué par Melville, que je connaissais et qui avait tourné deux ou trois films avec lui. Melville a surtout travaillé avec Henri Decaë – également opérateur des *Quatre Cents coups* et du *Beau Serge*, mais jamais d'un de mes films.

Melville m'a dit que Hayer était charmant, et m'a exposé ses théories qui m'ont séduit : il fallait faire un éclairage *logique*. Je me suis aperçu, grâce à lui d'ailleurs, que beaucoup d'opérateurs ne faisaient pas un éclairage logique : c'est-à-dire que si vous êtes dans une pièce où se trouve une fenêtre, on ne sent pas que vous êtes éclairé par la lumière venant de la fenêtre. On ne sait pas d'où vient la lumière. Il arrive même que dans certains films (et je parle de grands opérateurs comme Claude Renoir ou Eugen Schuftan), on voie des ombres sur les montants de la fenêtre – ce qui est insensé à moins qu'évidemment, il fasse très sombre dehors et très clair à l'intérieur ! Hayer pensait donc qu'il valait mieux avoir un visage assez sombre (peut-être pas autant que dans la vie), et aussi qu'on pouvait éclairer avec très peu de moyens, avec une seule lampe. Il préférait également une lumière réfléchie et indirecte à une lumière directe. La façon d'éclairer des opérateurs de cette époque était la suivante : j'éclaire

par en haut, avec beaucoup de projecteurs, et je trace un chemin sur lequel l'acteur est bien éclairé. Il fallait que l'opérateur sache ce qu'allait faire l'acteur, et dès lors il pouvait tracer un chemin de lumière. De sorte qu'un bon acteur de cinéma était conscient de cette lumière.

Avec la Nouvelle Vague, on a eu envie d'avoir plus de liberté, et de pouvoir placer notre acteur là où on voulait : de sorte qu'on a fait une lumière beaucoup plus diffuse et davantage par réflexion. Hayer, en extérieur, utilisait des réflecteurs pour la lumière du soleil ou la lumière électrique, qui étaient des grands plateaux de zinc. Ce sont des choses qui se remarquent dans la rue, on ne peut pas faire un film de style documentaire avec de tels outils – mais enfin, il aimait ce genre de lumière.

***J'imagine que c'est aussi votre goût pour la photographie des films de Melville qui vous a donné envie de travailler avec lui...***

Oui, j'aimais beaucoup la photo des films de Melville, et je trouvais que celle de Hayer était remarquable. Il y avait de très beaux noirs en particulier. À cette époque, on avait l'habitude de faire des photos un peu grises que je n'aime pas. Même s'il travaillait par réflexion, et dans la mesure où il n'utilisait pas beaucoup de lampes, Hayer faisait une photo un peu dure qui, si l'on veut, revenait finalement aux sources du cinéma.

***Vous dites que c'est grâce à lui que vous avez remarqué les « illogismes » de cette lumière qui était la norme des films de cette époque : est-ce à dire que la prise de conscience de ces questions provenait essentiellement des opérateurs ?***

Elle venait des opérateurs mais je pense que les auteurs y ont été pour beaucoup. Enfin, je sais que nous-mêmes, Rivette, Godard et moi-même (Truffaut peut-être un peu moins) discutons beaucoup de cette question. La grande question, c'était surtout le contre-jour. On trouvait qu'il y avait une photo trop plate, trop lisse dans le cinéma français et que cela ne reflétait pas la réalité. Et Godard s'amusait à faire une photo avec des contre-jours très violents. D'ailleurs il a continué... Avons-nous influencé les opérateurs ? Je crois que Melville a été important pour cela. Il se mêlait de beaucoup de choses, et il a dû influencer des gens comme Decaë, qui a quand même été le premier à faire des films dans ce style, avec Chabrol et Truffaut. Ensuite, cela a été le cas de Raoul Coutard qui, d'ailleurs, n'avait pas tellement les idées de Godard. C'est Godard qui l'a un peu bousculé, et obligé à prendre des vues dont tout opérateur disait à cette époque qu'elles étaient impossibles. En particulier, il lui a fait filmer Belmondo passant devant une fenêtre dans laquelle il apparaît tout noir ou absorbé par la lumière. Qu'a fait Godard ? Au montage, il a coupé le plan au milieu, et c'est ainsi qu'il a inventé une liberté de couper dans le plan.

Nous avons déjà remarqué tous ces points – mais sans doute Nestor Almendros a su les développer... Il n'éclairait que de manière indirecte, avec seulement de petits moyens, des petites feuilles de papier devant lesquelles il mettait le projecteur, par exemple dans *Ma nuit chez Maud* ; et en fin de compte il obtenait une photo qui n'était pas très différente de celle de Hayer : plus douce, et beaucoup plus diffuse – mais avec quand même certaines duretés.

Hayer disait : « Les actrices ne m'aiment pas car ma lumière ne les favorise pas, c'est une lumière logique, elle n'a pas l'artifice d'arranger les peaux et les visages... » En ce qui

concerne le rapport entre les comédiens et Almendros, c'est assez difficile à décrire. Je me rappelle qu'au moment de tourner *Pauline à la plage*, il m'avait dit : « Je suis content de tourner avec vous parce que vous tournez avec des gens beaux. » Je lui ai répondu : « Mais vous avez tourné en Amérique, avec les plus grands acteurs américains!!! » Il ne trouvait pas que les acteurs américains soient beaux. Du moins, il trouvait que leur peau n'était pas belle, il fallait les maquiller : or, il n'aimait pas du tout le maquillage. Hayer ne l'aimait pas, Nestor pas du tout. Dans tous les films que j'ai faits avec Nestor, il n'y a aucun maquillage... Et je me suis aperçu qu'avec les autres opérateurs, je suis plus ou moins obligé d'avoir recours à un peu de maquillage. Sinon, ils ne se sentent pas à l'aise. Moi, je préfère m'en passer, et je pense que l'absence de maquillage donne à mes films une vérité qui est ressentie par le spectateur, même s'il ne s'en rend pas compte. J'ai revu l'autre jour *Conte d'été* : il n'y a pas du tout de maquillage et du coup, cela vit. Tandis que dans beaucoup de films, c'est quelque chose qui fait « cinéma », artificiel...

***Vous avez l'habitude de faire des essais lumière avec les acteurs ?***

J'emploie peu de moyens, je me lance également dans l'aventure sans précaution... Mais je prends toujours des gens qui ont une belle peau. C'est pourquoi je n'ai pas besoin de les maquiller. D'autre part, ce qui compte pour moi (cela ne fait pas partie de la photo et en même temps c'est lié), c'est ce qu'on appelle la présence des acteurs. Certains acteurs sont transparents, ne passent pas à l'image ; d'autres sont photogéniques, non dans l'immobilité mais au cinéma. J'appelle cela présence, c'est d'ailleurs un terme qui vient du théâtre... Les essais que je fais sont donc toujours des essais amateurs, je photographie. Je sais qu'il m'est arrivé une ou deux fois de photographier des acteurs ou actrices, et d'être très déçu en m'apercevant qu'ils étaient moins bien en photo qu'en réalité. En principe, je le sens. C'est quelque chose qu'on sent. Quand je vois quelqu'un à mon bureau, je sens comment il sera devant la caméra, en particulier ses gestes : je vois s'il a de beaux gestes ou s'il n'en a pas, s'il est figé... Après les photos, il m'arrive de faire également un essai cinématographique – mais très souvent c'est avec une petite caméra amateur, à l'extérieur. En général, au moment où j'ai décidé de filmer, c'est positif ; mais il se peut aussi (comme je l'ai fait pour *Le Genou de Claire* ou *L'Amour l'après-midi*) que, juste avant de tourner, on fasse un essai que l'opérateur envoie au laboratoire. C'est un essai plus professionnel car on est déjà dans la période où l'on commence à tourner.

J'en ai fait pour les films récents, pour les « Contes des quatre saisons » : printemps, hiver, été. Pour l'automne, je connaissais les actrices : donc on a plutôt fait des essais pour les lieux, les scènes elles-mêmes...

Avec Nestor, j'ai donc utilisé cette lumière par réflexion. Il n'aimait pas suspendre des lumières au plafond, cela aurait été compliqué d'ailleurs dans les lieux où on tournait. Il se servait généralement de lumières sur pied, avec au début des surfaces blanches derrière les éclairages en guise de réflecteur ; mais peu à peu ce type de lumière s'est répandu, et il est apparu des appareils d'origine américaine : des *soft lights* pour lesquelles la source lumineuse était d'ores et déjà tournée vers l'arrière, et qui avaient, comme un phare, une surface réfléchissante située à l'arrière. On a utilisé ces lumières pour le dernier film que j'ai fait avec lui, *Pauline à la plage*.

Pour *La Marquise d'O*, on n'a pas pu tourner avec la lumière du jour. Tous les films en costumes que j'ai faits ont été plus difficiles du point de vue technique. Le jour où on a visité avec Nestor le château, le soleil pénétrait par les fenêtres et il m'a dit : « Il y a une lumière magnifique, on n'a pas besoin d'éclairer. » Mais je lui ai répondu : « Actuellement, il est une ou deux heures de l'après-midi. À trois heures déjà le soleil aura disparu des carreaux. » Il m'a dit : « Dans ce cas, il faudrait éclairer de l'extérieur. » Et à ce moment-là, je me suis résolu à faire construire une plate-forme : c'était un rez-de-chaussée, mais le jardin était plus bas que la cour et on filmait côté jardin... À partir de cette plate-forme, on a éclairé en faisant passer la lumière de l'extérieur par les fenêtres. Certains jours, il y avait des gélatines et d'autres non, je ne me souviens plus vraiment comment cela s'est passé.

En ce qui concerne *Perceval le Gallois*, j'étais un peu décontenancé. On a tourné dans un studio à l'ancienne, où la lumière venait du plafond et se plaçait sur des passerelles d'ailleurs très élevées. Il fallait une nuée d'électriciens pour s'en occuper. Et ces sources éclairaient par petites surfaces. Il y avait un arc électrique... Nestor non plus n'était pas très à l'aise – d'autant que le film se passant au Moyen Âge, il ne fallait pas qu'on sente l'électricité, il fallait imiter un peu la lumière des miniatures, avec une lumière plate, directe... On a hésité... Nestor venait de faire un film avec Truffaut où la photographie était très différente, très contrastée, *La Chambre verte*; il a mis un peu de temps pour s'habituer mais le résultat final est assez réussi.

Pour *L'Anglaise et le Duc*, Diane a également employé une équipe d'électriciens et on a dû éclairer par en haut; mais aujourd'hui, on éclaire de façon plus simple qu'autrefois. Il restait une passerelle mais seulement pour les fonds d'extérieurs truqués. Dans *Triple Agent*, il y a un peu moins de lumière – sinon une lumière assez conséquente venant d'en haut... Je dois dire que quand c'est éclairé sur ce mode particulier, je ne m'en occupe pas du tout. La seule consigne à l'opérateur c'est de garder un éclairage assez diffus, d'éviter les ombres. Mais la façon de faire, personnellement, je ne la connais pas; et puis je m'ennuie et je m'impatiente quand cela prend du temps d'éclairer, je n'aime pas cela. Je suis beaucoup plus à l'aise quand on éclaire avec peu de moyens. Mais enfin, je dois constater quand même que la photo n'est pas si différente: j'aime beaucoup la photo de *L'Anglaise et le Duc* autant que de *Triple Agent*.

#### **Comment concevez-vous la lumière de vos films historiques ?**

Pour la lumière des films historiques, on a tout de même des modèles. Pour *La Marquise d'O*, on avait ceux des tableaux romantiques allemands qui nous ont beaucoup aidés, c'est une lumière avec beaucoup de clairs-obscur: c'est assez facile à imiter. En ce qui concerne le Moyen Âge, le parti pris est très difficile à définir car il passait autant par le décor que par la photographie – mais c'était toujours la même chose: éviter les ombres. Pour *L'Anglaise et le Duc*, les œuvres des artistes de l'époque (en particulier les artistes de genre comme Boilly qui a fait des scènes de genre très intéressantes, Robert aussi si l'on veut, Greuze, peintre qui vaut mieux que ce qu'on dit...) se rapprochent de la photo, donc elles sont très faciles à reproduire.

Quant à *Triple Agent*, j'ai pensé un moment le tourner en noir et blanc; mais ce n'était pas très intéressant d'imiter le style de cette époque – que j'ai vécue et qui de ce fait me



semble peut-être plus moderne... Autrement dit, je la vois en couleurs. La photo en noir et blanc me semblerait privative, elle n'ajouterait rien. J'ai donc pensé qu'il valait mieux faire le film en couleurs: le contraste entre les images en couleurs et les extraits d'actualités, au lieu d'être choquant, serait au contraire intéressant, cela donnerait du dynamisme, une sorte de variété... et j'ai opté pour une photo et un décor colorés, en imitant les couleurs d'époque (tant pour les costumes que pour les décors). Je me suis d'ailleurs aperçu en allant un peu plus tard à l'exposition Vuillard (peintre que je connaissais mais je n'y pensais pas), qu'il y avait une certaine ressemblance entre l'esprit de mon film et ses œuvres. Mais dans ce film, je n'ai pas d'ambition photographique particulière.

***L'idée de s'inspirer de la photo des films de l'époque (avec ses ombres multiples, ses faisceaux dirigés...) vous a-t-elle effleuré ?***

Non, je n'ai pas essayé de faire une photo comme on pouvait le faire alors. D'ailleurs ce serait aujourd'hui impossible ou du moins très difficile, car les pellicules n'étaient pas les mêmes que maintenant. Précisément parce que la photo existait déjà, il ne fallait pas essayer de l'imiter – tandis que la peinture... Et voir une scène du XVIII<sup>e</sup> siècle en noir et blanc... C'est un sentiment que j'ai: je suis de l'ère de la couleur et pas du noir et blanc. Je sais que beaucoup de cinéastes aiment encore profondément le noir et blanc, mais j'ai toujours été attiré par la couleur depuis le début; même si j'ai fait certains films en noir et blanc comme *Ma nuit chez Maud*.

Tout d'abord, à cette époque-là, on sortait du noir et blanc. J'avais beaucoup d'idées là-dessus et on en avait parlé avec Nestor. Deuxièmement: la pellicule couleur n'était pas sensible et comme je voulais tourner la nuit, je trouvais plus intéressant de le faire en noir et blanc. Troisièmement: je ne sais pas, c'est un sujet que je voyais en noir et blanc! Je voyais cette ville de Clermont-Ferrand, où les maisons sont noires, plus belle en noir et blanc; et cela m'aurait gêné par exemple de voir des sens interdits ou des feux de circulation rouges au milieu de ce noir. Et puis il y avait le thème de la neige... J'ai dû lutter car un des producteurs, Pierre Braunberger, insistait beaucoup pour tourner en couleurs. J'ai résisté et finalement, c'est l'un de mes films qui a le mieux marché. En revanche, *La Collectionneuse* que j'avais tourné avant, ne pouvait se faire qu'en couleurs.

Dans *Ma nuit chez Maud*, l'idée de mettre des sources lumineuses dans le champ est de moi. D'abord cela se passe plutôt en fin de journée, et montrer la lumière donne de la vie, je trouvais cela intéressant et j'y avais pensé depuis le début. Déjà dans *La Carrière de Suzanne* et *La Boulangère de Monceau*, j'avais pensé à mettre des lumières dans le champ. J'aime les contrastes que cela crée et j'aime les fenêtres, les contre-jours...

***Vous ne m'avez pas dit si le fait d'avoir une équipe féminine apportait une sensibilité particulière ?***

Je ne sais pas, j'ai pu dire cela à un moment... Ensuite, en ce qui concerne Diane, c'est un peu le hasard. Ma monteuse connaissait la mère de Diane qui faisait du documentaire, et lui avait parlé de sa fille. Avant, j'ai travaillé avec Nestor, Bernard Lutic et Renato Berta, qui est un très bon opérateur et qui a fait une très belle photo. Mais une photo plus traditionnelle: il aimait maquiller les gens, il éclairait avec des lumières venant d'en haut – ce

qui fait que sa photo se remarque, elle est un peu différente de celle de mes autres films... En revanche, Luc Pagès avec qui j'ai travaillé par la suite, m'a proposé des moyens un peu différents de ceux de Nestor mais qui revenaient quasiment à la même chose : sa lumière douce était cette fois obtenue par des tubes de néon juxtaposés. Il s'agit de grandes surfaces assez encombrantes. De plus, la lumière n'étant pas très vive, la source est placée très près des personnes – tandis que Nestor, par exemple pour éclairer ici, aurait mis les projecteurs contre le mur, à une certaine distance.

***Il lui arrivait de diriger les projecteurs vers les plafonds ?***

Non, très peu vers le plafond car Nestor n'aimait pas – avec raison d'ailleurs – que la lumière vienne d'en haut. C'est ce qu'il critiquait dans la lumière traditionnelle : cela fait de l'ombre. Donc la lumière était plus basse, à une hauteur d'environ deux mètres ou deux mètres cinquante...

***Avec Berta, les méthodes de travail étaient-elles également différentes ? Il a raconté dans un article comment la lumière s'était construite pas à pas, à coup de propositions et contre-propositions...***

Je me rappelle qu'un jour, j'ai pensé à ce qu'aurait fait Nestor dans son cas : il était embarrassé par un plafond assez bas, car il voulait mettre des lampes assez haut. Il éclairait de manière plus ponctuelle... Et je n'étais pas toujours content, oui, on a pu discuter... C'est en Nestor que j'avais le plus confiance. Aussi bien pour la lumière que pour le cadre. Nestor n'avait pas de cadreur. Ni Berta. Mais à Berta, j'ai dit : « Je ne veux pas que les opérateurs parlent aux acteurs. Je ne veux pas qu'ils leur disent : "Mets ta main comme cela." L'acteur doit être complètement libre, il ne doit pas du tout penser à cela. » Là-dessus, j'ai été très ferme avec lui. Dès qu'il parlait aux acteurs, je lui disais : « Non, non, il faut s'arranger autrement. » De toute façon, l'acteur met sa main d'une certaine manière pendant les répétitions – et puis ensuite, il change : il ne faut pas considérer les choses sous cet angle. À ce propos, il y a une anecdote amusante. Lors du tournage de *La Marquise d'O*, Nestor qui apercevait un petit bout de coude à l'image dit à Édith Clever : « Si vous pouviez vous pousser un tout petit peu, on ne vous verrait pas et ce serait très joli... » Et elle lui a répondu : « À ce moment-là, je peux me pousser toujours hors du cadre et le film sera encore plus beau!!!... »

***Comment avez-vous rencontré Renato Berta ?***

J'aurais aimé continuer de travailler avec Nestor mais il était parti aux États-Unis. Il a donc fallu que je trouve quelqu'un. On m'avait parlé de Berta, et puis j'avais peut-être vu des films éclairés par lui. C'est quelqu'un de vraiment charmant, je me suis très bien entendu avec lui.

Ensuite, j'ai tourné avec Sophie Maintigneux... Et puis pour *L'Ami de mon amie*, j'ai fait appel à une assistante de Nestor pour *La Marquise d'O* : j'ai discuté un peu avec elle, et je me suis rendu compte qu'elle n'avait pas du tout les mêmes conceptions de la photo que Nestor et moi-même... J'ai donc repris Lutic. Mais Lutic ne cadrerait pas lui-même, il avait un cadreur.

Après quoi j'ai assisté au tournage d'un film où se trouvait Pascal Ribier, et j'ai rencontré Luc Pagès qui travaillait avec lui. Je lui ai demandé de tourner les *Jeux de société* et il s'en est très bien tiré. Je l'ai pris ensuite pour le *Conte de printemps* et le *Conte d'hiver*. Mais à ce moment-là, il a voulu faire de la mise en scène, il est parti ; et il se trouve que je voulais faire un film avec des conditions minimales : j'ai rencontré Diane Baratier et comme j'ai été très content de son travail...

Pour *Les Rendez-vous de Paris*, j'avais des moyens mais les conditions étaient assez difficiles. On a fait ensemble le *Conte d'été*, le *Conte d'automne*, un certain nombre de courts métrages... Elle a été très bien. Il faut dire qu'elle avait fait un certain nombre de films ! Elle s'est même débrouillée pour les films historiques alors qu'elle n'avait pas vraiment l'habitude.

***Dans un entretien, vous avez expliqué que vous insériez peu de gros plans car avoir deux caméras serait plus lourd. En même temps, on peut insérer un gros plan en utilisant une seule caméra mais cela revient à le considérer en soi, avec une lumière peut-être différente, une immobilité certaine...***

Oui, quand on veut introduire un gros plan et le raccorder à un plan plus général, on a en effet besoin d'immobiliser plus ou moins. En revanche, avec deux caméras, cela fonctionne – mais c'est un tournage plus lourd. J'ai utilisé ce système dans certaines scènes de *L'Anglaise et le Duc*. Par exemple, quand les femmes sont Place de la Concorde, le gros plan est filmé avec une autre caméra. À ce moment-là, cela peut raccorder avec le fond et avec l'atmosphère extrêmement agitée de la scène.

***Donner plus de liberté à l'acteur induit-il selon vous forcément moins de recherche, moins de construction dans la lumière ?***

Je pense, oui... Je ne sais pas jusqu'à quand il faudrait remonter, au muet sans doute, pour trouver effectivement des plans où les recherches d'éclairage sont très subtiles. Mais dans l'ensemble, aujourd'hui je pense qu'on cherche la lumière qui favorise, qui convient aux acteurs. C'est ici que se pose un problème : à qui faut-il donner la préférence ? À l'acteur ou au décor ? Il est certain que des gens comme Hayer, Almendros ou Berta (qui tout en étant différent de Nestor avait également ce goût pour une lumière logique) ne favorisent pas forcément les acteurs... Il y a aussi que j'aime bien utiliser des focales courtes, qui n'arrangent pas les gens non plus. Cependant, contrairement à une idée reçue, ce n'est pas nécessairement la focale longue qui favorise les gens. Certains peuvent l'être par les focales courtes, c'est très étrange. Par exemple, Haydée Politoff ou Charlotte Véry sont souvent mieux en focale courte (pas trop !) qu'en focale longue qui les affadit : je n'ai donc pas de remords à employer des focales courtes.

Dans les films actuels, on est souvent très près des acteurs, la caméra bouge sans arrêt et le décor disparaît. Pour ma part, j'aime bien montrer le rapport entre le décor et les personnes.

***Vous préférez que votre opérateur prenne également en charge le cadre ?***

Ce sont deux activités qui peuvent être soit distinctes, soit assurées par une même personne. Si c'est par la même personne, c'est un avantage : l'opérateur a une vision globale

de la photographie, il y a en effet une unité – mais c'est extrêmement pénible: il doit travailler tout le temps et n'a pas une minute de repos. Tandis qu'un cadreur ordinaire peut souffler un peu, quand le Directeur de la photo fait sa lumière... Nestor ou Diane ne pouvaient absolument pas souffler. Diane est toujours derrière la caméra. Or cadrer est épuisant, demande une attention extraordinaire.

***L'opérateur est-il présent au moment du choix des décors, costumes, etc. ? Donne-t-il au moins un avis technique pour le rendu des couleurs ?***

À mon avis, toutes ces questions très techniques ont de moins en moins d'importance, car la pellicule est de plus en plus capable de reproduire les nuances des couleurs. À l'époque du cinéma en noir et blanc, les couleurs ne rendaient pas les mêmes choses. Par exemple avec la pellicule orthochromatique, le rouge était très noir et le bleu était très clair. Ensuite, on a eu la pellicule panchromatique où, cette fois, le vert était sale. On était obligé de mettre des filtres quand on filmait des paysages de façon à atténuer cette couleur verte. Moi-même, quand j'ai fait des films en noir et blanc, j'ai banni le vert... D'ailleurs, pour *Ma nuit chez Maud*, j'ai fait attention à habiller les acteurs en noir et blanc. Même si on avait filmé en couleurs, on aurait eu du noir et blanc! Le blanc était trop blanc également. Il fallait l'atténuer. Même dans *La Marquise d'O*, Nestor a fait teinter les linges en les trempant dans du thé...

Actuellement, le blanc se supporte beaucoup mieux, on ne l'a pas craint sur mes derniers films... Ce canapé vert, je n'aurais pas pu le montrer en noir et blanc, cela aurait été charbonneux, moche.

Pour *Perceval*, il n'y a eu aucune concertation entre Nestor et le décorateur. Ils ne se sont pas vus. Le décorateur avait des intuitions très intéressantes, mais il n'était pas très communicatif, il ne parlait jamais. C'est très étrange. En même temps, Nestor lui-même disait: « Pour la photo, le choix d'un costume est plus important que la lumière. » Il y attachait de l'importance. D'ailleurs je demande souvent à l'opérateur ce qu'il pense de telle ou telle couleur – mais pour la composition des couleurs en général, le choix des types de couleurs, j'ai des idées très précises, surtout en ce qui concerne les films qui se passent à l'époque contemporaine.

Par exemple, *La Femme de l'aviateur* est fondé sur le trio bleu-vert-jaune: ce vert est venu parce que la chambre de Marie Rivière que j'avais trouvée était tapissée de vert. La personne qui me l'avait prêtée m'avait dit: « Mais c'est affreux ce papier peint! » J'ai trouvé au contraire que c'était très photogénique, ce vert. En même temps, on retrouvait tout le vert des Buttes-Chaumont. L'autre jeune fille a un pull bleu clair et cela va très bien avec ce vert. Et elle a un imper avec une doublure jaune et un peu de jaune apparaît de temps en temps. Ainsi qu'un peu de rouge, à titre homéopathique: elle porte un petit collier rouge. Par ailleurs, le garçon a un bic jaune et bleu, est en jean et porte une veste de jean bleue. Toutes ces couleurs sont bien sûr choisies par moi.

De même, à l'époque de *L'Ami de mon amie*, c'était la mode d'avoir des couleurs très vives: orangées, vertes... et les acteurs sont habillés de ces couleurs-là, qui vont très bien avec la ville nouvelle. De même, dans *Le Rayon vert*, Marie Rivière porte une veste rouge qui donne une certaine unité dans ce film assez documentaire, et qui contraste avec les

couleurs de la mer. De même, dans *Le Beau Mariage*, on trouve des teintes d'automne : vieux roses, bruns... tandis que dans *Les Nuits de la pleine lune*, il y a encore des couleurs très vives, et au mur une reproduction d'un tableau de Mondrian, avec des couleurs élémentaires : rouges, bleus, verts... Ce sont des questions qui m'intéressent beaucoup.

Pour les films historiques par contre, je ne suis pas seul. J'ai un costumier et un décorateur. Il faut dire que, souvent, le costumier a plus d'importance que le décorateur, parce que les costumes prennent plus de place dans l'image et parfois, le costumier a plus d'idées. Dans *La Marquise d'O*, il n'y avait pas de décorateur – enfin, je me suis brouillé avec lui car il avait des idées ridicules, qui n'avaient aucun sens ! D'abord il n'avait aucun sens du style de l'époque, ce qui est grave. C'est en revanche la costumière, Moidele Bickel, qui m'a aidé pour le décor à trouver des rideaux. C'était un décor très nu, on avait accroché aux murs des tableaux de l'époque, qui couvraient de grandes surfaces, et elle a trouvé de très belles idées pour les rideaux.

Dans *L'Anglaise et le Duc*, tout est parti des costumes. C'est le décorateur lui-même qui a choisi les couleurs des murs en fonction des costumes – qui devaient aller aux acteurs et correspondre aux couleurs d'époque. Mais le costume était premier.

En revanche, dans *Triple Agent*, alors que la même personne s'occupait des costumes et du décor, cela allait pour les costumes mais le choix du papier peint... Enfin, les choses n'ont pas été trop difficiles, parce que pour chaque époque il y a un accord entre le décor et les costumes. Cette fois aussi, j'ai fait un choix. Le costumier m'avait proposé des couleurs qui ne me plaisaient pas, j'en ai choisi d'autres – également en fonction de ce qui allait le mieux à l'actrice.

Pour moi, le film repose sur une base réaliste. On ne doit pas sentir l'artifice, les couleurs ne doivent pas être choisies en fonction d'une idée d'unité, d'une décoration, comme on peut le faire parfois au théâtre. Il peut y avoir au contraire des dissonances, des couleurs qui ne vont pas avec les autres, surtout quand on tourne des films qui se passent dans la rue... Donc, il faut être extrêmement modeste : parfois, certaines idées me sont inspirées par les peintres. Par exemple, dans *Pauline à la plage*, il y a une référence à Matisse – mais elle m'est venue une fois que les choses étaient en place. En passant devant une boutique qui vendait des reproductions de tableaux, je vois une reproduction de Matisse et je me dis : « Tiens, une personne d'aujourd'hui, au bord de la mer, pourrait être habillée avec de telles couleurs... » Finalement, on a choisi ces couleurs-là.

Autre exemple : Pascal Gregory aurait aimé porter du noir à un moment et j'ai refusé, je pensais qu'il fallait éliminer le noir. En même temps, je lui ai proposé ce maillot de marin qui allait très bien avec l'idée de la mer et l'atmosphère du film... Là, j'ai pris effectivement un certain temps pour choisir les couleurs.

Dans *Conte de printemps* (c'était la mode à l'époque, mais cela convenait au film), toutes les filles avaient des corsages avec des fleurs : c'est un choix que je fais rarement – mais que j'ai fait là systématiquement. Dans *Conte d'hiver*, les gens sont habillés avec des couleurs tristes, du brun et du marron. Dans *Conte d'été*, chaque fille a des couleurs qui lui conviennent, c'est assez varié... D'une part, il ne faut pas chercher une sorte d'unité esthétique mais d'autre part, il ne faut pas utiliser des couleurs trop frappantes, qui peuvent distraire. Certaines couleurs sont dangereuses, comme le rouge...

***Pourtant vous l'avez beaucoup utilisée...***

Oui, mais c'est une couleur qu'il faut utiliser avec précaution. Dans *Triple Agent*, il s'agit de couleurs amorties : ce sont des couleurs faciles, qui vont bien ensemble, qui ne distraient pas. C'était plus compliqué lorsqu'on n'était pas à Paris ; et je voulais des fleurs. Mais j'étais un peu gêné de ne pas les choisir moi-même, et mon accessoiriste les avait choisies dans une couleur qui ne me plaisait pas : or, c'est très important les fleurs ! Elles étaient rouge-orangé. Le rouge est une couleur instable et qui au tirage peut apparaître différemment : donc il faut faire attention. Je crois qu'à un moment dans le film, sur la terrasse on voit des fleurs blanches, je trouve cela très bien. Ensuite, il y a ces fleurs rouges, je les ai finalement mises mais un peu contre mon gré... Enfin, je ne les aime pas vraiment. Je les trouve trop violentes pour la scène. J'aurais préféré des fleurs blanches ! En général, je n'ai pas d'accessoiriste. Rien n'est accessoire au cinéma, tout est essentiel ou bien il faudrait que l'accessoiriste crée des choses sur commande ; mais pour des fleurs, on ne peut pas savoir à l'avance... Dans *L'Amour l'après-midi*, j'avais un accessoiriste et je lui avais demandé un rideau de douche vert. C'est un film où il y avait beaucoup de vert. Il m'apporte un rideau de douche vert violent. Qu'est-ce que j'ai fait ? Je me suis levé un peu plus tôt le lendemain, je suis allé au BHV : effectivement, les verts étaient moches mais j'ai trouvé un rideau de douche translucide et j'ai pensé que c'était très bien, je l'ai pris. S'il s'agit de quelqu'un qui exécute, il ne prendra jamais le translucide mais le vert... Moi, je peux choisir ce que je veux, je peux changer d'avis.

Cela m'est également arrivé pour le choix d'un canapé. J'ai voulu mettre un tissu d'une certaine couleur sur un canapé qui était vraiment moche, je n'ai pas trouvé ce tissu. Au lieu d'un beige, j'avais finalement opté pour un gris ou un bleu et cela fonctionnait... C'est pour cela qu'il faut s'occuper de tout. Quand on délègue, cela devient compliqué.

Dans *La Femme de l'aviateur*, j'avais un aquarium dans la chambre : je voulais un poisson rouge. Une personne du bureau du Losange m'avait proposé de m'en acheter un et il m'a rapporté un poisson doré ! J'aurais aimé qu'il soit vraiment rouge mais je n'ai pas eu le temps d'aller en racheter.

***Votre rapport à l'image est également gouverné par le temps qu'il fait ; évoquant le travail en studio, vous avez dit dans un article : « Je préfère lutter avec la météorologie et avoir par ailleurs tout mon temps. »***

Oui, c'est possible mais actuellement, je travaille en studio : cela dépend des périodes de ma vie et de mes films. Il y a des contingences en extérieur qui sont énormes mais cela ne me gêne pas. Si j'avais été Marcel Carné, je me demande ce que j'aurais fait. Carné préparait un film juste après la guerre, où devait jouer Anouk Aimée... Il est allé à Belle-Île où il a fait un temps exécrable, et le film n'a pas été tourné. À l'époque, en noir et blanc, cela n'aurait peut-être pas été très joli mais je pense qu'aujourd'hui, en couleurs, on aurait tourné dans la brume... et cela aurait pu apporter quelque chose de plus.

Il m'est arrivé une chose de ce genre dans *Conte de printemps*, où la jeune fille dit : « Dans la forêt de Fontainebleau, il y a un endroit où on a l'impression que c'est l'Amazonie, la forêt vierge, on monte sur un rocher et on voit toute la forêt. » Elles sont montées

sur le rocher, il y avait de la brume. Elle a poussé une exclamation : « Ah, il y a de la brume, et finalement c'est mieux. »

De même, chaque fois qu'il y a de la pluie dans mes films, je ne l'ai pas cherchée, je l'utilise. Je n'aime pas du tout les pluies artificielles, je trouve que c'est tellement faux, ces pluies qui ressemblent à des douches !

J'ai tiré parti de ces effets de surprise dans *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle...* L'une des filles demande au paysan : « - Est-ce qu'il va pleuvoir ? - Non, non, il ne pleuvra pas. » Elles partent et il commence à pleuvoir, c'est assez drôle.

Dans *La Femme de l'aviateur*, pareil : on avait fini soit de tourner soit de déjeuner - et à ce moment-là, le temps se couvre. J'ai dit : « On va tourner sous la pluie... » Et on a saisi la pluie juste au moment où on arrivait ; et c'est vraiment très réussi. Cela a été possible parce qu'on était une toute petite équipe, où tout le monde était très disponible. Avec une équipe plus lourde, cela aurait été plus compliqué.

En même temps, je tournais mon film dans l'ordre ; le matin même, à l'aviateur joué par Mathieu Carrière, Marie Rivière demandait : « Est-ce qu'il fera beau ? », et il répondait : « Il fera beau sauf une petite pluie en fin d'après-midi. » Cela, j'ai pu le mettre car j'ai tourné en fait la séquence après. Je ne l'avais pas prévu. Si on prévoit tout, on ne peut pas faire ce genre de choses.

***Il existe pourtant une limite à cette pratique : la nécessité d'avoir une continuité, de pouvoir raccorder. Ainsi Nestor Almendros, dans Le Genou de Claire, pour pouvoir continuer à filmer à l'ombre alors que le soleil avait tourné, a dû installer des bâches pour recréer l'ombre... On doit lutter pour rattraper le soleil ou l'ombre...***

Oui, il y a quelques difficultés mais c'est assez rare quand même. J'arrive très souvent à me plier à ces contraintes... Mais de temps en temps, en effet, on est obligé de rattraper. Je me souviens d'une scène dans *L'Amour l'après-midi*, dans un café, où le soleil arrivait : on a dû arrêter parce que cela me gênait. De même pour *Les Nuits de la pleine lune*, lors d'un passage hivernal ; or le soleil d'hiver est très redoutable, il est arrivé dans l'appartement et on a dû arrêter. Le soleil est finalement plus gênant que le temps gris, en intérieur autant qu'en extérieur. Imaginons un tournage aujourd'hui : s'il n'y avait pas de nuages, cela changerait complètement l'éclairage. Le fond gris deviendrait très lumineux tout à coup.

#### ***À partir de quel moment faites-vous appel à l'opérateur ?***

Je fais appel à lui relativement tard. Les opérateurs de toute façon ne sont jamais libres, ils sont toujours pris... Mais parfois, il se trouve que je fais les repérages avec l'opérateur. Cela dépend des films. Pour les « Comédies et proverbes », je suis parti seul avec les acteurs dans les endroits où l'on devait tourner, avec une caméra 8 mm. Ensuite, je montrais ce que j'avais fait à l'opérateur.

Au moment de *Conte d'hiver* j'avais déjà une vidéo non numérique, j'ai fait quelques petits essais mais l'opérateur était avec moi. Pour *Conte d'été*, je suis allé en Bretagne avec Diane. Pour *Triple Agent*, j'ai tout tourné à mon bureau et chez Charlotte Véry puisque l'appartement du film est le sien. J'ai montré à Diane mes repérages en vidéo : elle a beaucoup aimé le découpage, la façon dont c'était filmé... J'avais tout répété avec les acteurs.

Quant à *La Cambrure*, je n'étais pas là la moitié du temps, j'étais malade. C'est la seule fois où cela m'est arrivé. Mais j'avais donné à Diane mes essais, mes repérages – et elle a suivi exactement ce que j'avais fait.

*Au début de la conversation, vous me disiez qu'il vous arrivait de placer vous-même des lampes.*

Oui, par exemple dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque...* J'ai en effet contribué au placement des lampes; de même que je tenais le réflecteur, la surface du carton qui permettait d'éclairer – mais c'est plutôt pour les films tournés en Super 8 ou 16 mm que je m'occupe des lampes... Et pour le dernier court métrage, je n'avais plus qu'une lampe, plus une autre petite au-dessus de la caméra qui permet d'avoir un œil davantage éclairé et de ne pas avoir d'ombre sur le visage.

Cependant, l'opérateur doit savoir placer seul les lampes. C'est quand même son travail, et il le fait mieux que moi. Pour le travail purement technique, il est rare que j'intervienne. J'ai une idée de ce dont il s'agit, mais je ne le fais que dans des circonstances particulières.

Propos recueillis par  
Priska MORRISSEY en juin 2004.