

ÉCRIRE PAR L'IMAGE

Directeurs et directrices de la photo

Coordonné par N. T. Binh et Jean-Paul Figasso



Entretiens avec Yorgos Arvanitis, Lubomir Bakchev, Yves Cape, Caroline Champetier, Éric Gautier, Pierre-William Glenn, Agnès Godard, Jeanne Lapoirie, Pierre Lhomme, Claire Mathon, Charlie Van Damme

LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture : *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979,
directeur photo : Vittorio Storaro)

© American Zoetrope

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2019

www.lesimpressionsnouvelles.com

info@lesimpressionsnouvelles.com

ÉCRIRE PAR L'IMAGE

Directeurs et directrices de la photo

Coordonné par N. T. Binh et Jean-Paul Figasso

École des arts de la Sorbonne, université Paris 1
avec le soutien de l'Institut ACTE
en partenariat avec la BnF

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

À la mémoire de Pierre Lhomme (1930-2019).

L'entretien avec Éric Gautier a été précédemment publié dans *Paris-Hollywood, ou le rêve français du cinéma américain* (Archimbaud / Klincksieck, Paris, 2013).

Introduction

Le directeur de la photographie Vittorio Storaro, collaborateur entre autres de Bernardo Bertolucci et Francis Ford Coppola, affirme : « Quand les gens me disent que je suis un peintre de la lumière, je réponds que non, parce qu'un peintre ne s'exprime qu'en une seule image, tout comme un photographe. Un directeur de la photo, lui, doit concevoir et écrire une histoire, du début à la fin, en suivant toutes les étapes. C'est pourquoi j'estime que ma profession est plutôt celle d'un écrivain de la lumière¹. »

Un directeur de la photographie, ou chef opérateur (en anglais *cinematographer*, *cameraman* ou *DP*, abréviation de « *director of photography* »), traduit en images le récit du film et l'intention des cinéastes. Nous en avons rencontré plusieurs, parmi les plus importants de la profession en France, toutes générations confondues, des années 60 à aujourd'hui. Ces collaborateurs artistiques essentiels contrôlent le cadre et les mouvements de caméra ; ils inventent ou domestiquent la lumière, et s'en servent moins comme d'un pinceau que comme d'un stylo : écrire est l'étymologie même du mot « photographie ». On les appelle « techniciens », mais leur statut est bien plus complexe et paradoxal. Ce sont des créateurs, mais pas des auteurs. Ce sont des « chefs » qui souvent

1. *Métier : directeur de la photo*, par Mike Goodridge et Tim Grierson, traduit de l'anglais par Jean-Louis Clauzier et Laurence Coutrot, Du-nod, Paris, 2014.

prennent leurs décisions en toute autonomie sur le plateau, mais aussi les « serveurs » d'une œuvre.

Cet ouvrage explore les secrets d'une profession et révèle la diversité des parcours. Issu de rencontres organisées dans le cadre du master « scénario-réalisation-production » de l'école des arts de la Sorbonne, il évoque l'alchimie des collaborations derrière la beauté et la cohérence des images en mouvement qui définissent le cinéma (« *motion pictures* » disent les Anglo-Saxons), ce septième art que les Chinois ont baptisé, de façon inspirée, « les ombres électriques ». Tous ceux et celles à qui nous donnons ici la parole concilient donc leur ego créatif et la nécessité d'être « au service de ». Au service d'une histoire à raconter, d'un projet artistique à défendre, d'une vision de cinéaste à révéler. La plupart revendiquent ainsi leur rôle d'« interprète », au double sens de traducteur et d'acteur : ils dévoilent à l'image ce qui se cache derrière le texte d'un scénario, le désir d'une mise en scène, l'expression d'un comédien. Ce sont les partenaires et les premiers spectateurs de ce qui se joue devant la caméra. Ils rendent aussi compte de l'évolution, voire de la révolution, en plus de soixante ans, des formes et des techniques cinématographiques : la liberté parfois trompeuse des caméras légères depuis le temps de la Nouvelle Vague, les joies et les peines de l'ère numérique, la multiplication des supports et des moyens de réception – du long métrage à la série et au jeu vidéo, de la salle de cinéma à l'écran de smartphone.

Au temps du cinéma classique, où certains de nos interlocuteurs ont débuté en tant qu'assistants ou cadres, le cinéma se tournait essentiellement en studio. À partir du noir complet, les directeurs photo faisaient apparaître les décors, les costumes, les acteurs présents sur le plateau.

INTRODUCTION

L'équipe image, complétée d'une armada d'assistants et d'ouvriers, régnait en maître, ayant pour ainsi dire droit de vie ou de mort sur l'organisation du tournage. Le résultat non seulement de leur propre travail, mais de celui d'une équipe de cinéma tout entière, ne se dévoilait qu'après développement du négatif et tirage des rushes en laboratoire, au cours de projections rituelles le lendemain du tournage. La responsabilité était immense, non seulement sur le plan artistique, mais purement technique : sur la pellicule, une infime erreur d'exposition, une rayure, un flou passager, un grain de poussière ou un cheveu au bord du cadre, l'ombre inattendue d'un micro pouvaient avoir des conséquences majeures sur le plan de travail, la destruction des décors, la présence des comédiens...

En minimisant les risques, en rendant immédiatement visible l'image sur le plateau et en multipliant les possibilités de rattrapage, les progrès de la technique ont rassuré les cinéastes et les producteurs, tout en relativisant le pouvoir des opérateurs. La qualité artistique y a-t-elle gagné ? Sans doute, en termes de latitude et d'ouverture des possibles, pas forcément en termes de créativité et d'exigence. Si n'importe qui peut filmer n'importe quoi avec n'importe quels moyens, sans doute des génies pourront-ils s'exprimer qui autrement n'auraient jamais pu le faire mais, à l'inverse, une foule dépourvue d'ambition formelle aura accès sans effort à l'excellence technique naguère réservée à quelques-uns.

Dans les pages qui suivent, les entretiens se succèdent dans l'ordre chronologique. Pierre Lhomme témoigne du vent de liberté dont bénéficia, au fil des années 60, une génération qui refusa les acquis du cinéma traditionnel, pour filmer en décors naturels une réalité apparemment iné-

dite. Ce qui ne l'empêchera pas, par la suite, d'être couvert de récompenses pour son travail plus « classique » mais tout aussi créatif (*Cyrano de Bergerac*, *Camille Claudel*).

Le Grec Yorgos Arvanitis, le Français Pierre-William Glenn et le Belge Charlie Van Damme ont commencé quelques années plus tard. En dépit de la diversité de leur filmographie, leurs noms restent attachés à des compatriotes qui ont émergé dans les années 70, respectivement Theo Angelopoulos, Bertrand Tavernier et André Delvaux, qui, chacun à leur manière, ont exploré avec eux les possibilités visuelles de raconter des histoires au cinéma. Et ils ont tous trois vécu, dans leur maturité, le passage de la pellicule argentique au numérique, qui a révolutionné les usages et provoqué des débats passionnés.

Avec les « pionnières » Nurith Aviv, puis Dominique Le Rigoleur, un plafond de verre s'est fissuré dans les années 70, permettant l'accès de cette profession aux femmes. Si la parité est loin d'être réalisée – l'AFC, l'Association française des chefs opérateurs, ne compte que dix pour cent d'opératrices –, des figures féminines majeures du métier sont apparues depuis trente ans, dont Caroline Champetier (à la carrière brillamment éclectique, de Jean-Luc Godard à Leos Carax, de Jacques Doillon à Xavier Beauvois), puis Agnès Godard (acclamée aux côtés, entre autres, de Claire Denis depuis un quart de siècle) ou Jeanne Lapoirie (qui débuta avec André Téchiné, accompagna François Ozon et fut récemment remarquée pour son travail avec Robin Campillo).

L'image n'a pas de frontières. Certains chefs opérateurs du cinéma français ont su mener une carrière internationale, à l'instar d'un Philippe Rousselot, d'un Darius Khondji ou

INTRODUCTION

d'un Bruno Delbonnel. C'est le cas d'Éric Gautier : après avoir signé l'image des films d'Arnaud Desplechin (avec qui il a débuté), d'Olivier Assayas ou de Patrice Chéreau, il s'est imposé à l'étranger auprès de Sean Penn, Walter Salles, Ang Lee, Amos Gitai ou Jia Zhang-ke, sans oublier sa contribution à la plupart des derniers films d'Alain Resnais.

Il suffit parfois de quelques années pour faire naître une nouvelle génération. Les plus jeunes de nos intervenants ont vu leur talent éclore au moment de la généralisation du numérique. C'est dans ce contexte que se sont révélés le Belge Yves Cape (notamment grâce à sa collaboration avec Bruno Dumont), le franc-tireur bulgare Lubomir Bakchev (du cinéma d'Abdellatif Kechiche à la série *Le Bureau des légendes*) et, depuis la fin des années 2000, la Française Claire Mathon (une championne de l'utilisation inventive de la lumière naturelle, par exemple auprès de Maïwenn ou d'Alain Guiraudie).

Quel que soit leur itinéraire, ces hommes et ces femmes nous confient avec passion leurs souvenirs et leurs réflexions, en tant qu'écrivains de la lumière et interprètes de la mise en scène.

N. T. Binh

PIERRE LHOMME

**C'est le même opérateur,
mais ce n'est pas le même cinéma**

Né à Paris, vous passez une partie de votre enfance comme réfugié pendant l'Occupation. Vous faites ensuite des études aux États-Unis, oscillant entre la musique et le cinéma. Vous intégrez finalement en 1951 l'école Vaugirard, actuellement l'école nationale supérieure Louis-Lumière. C'est là que vous rencontrez les grands directeurs de la photographie Henri Alekan, Nicolas Hayer et Ghislain Cloquet. Se déroule alors une carrière qui couvre plus de cinquante ans de cinéma auprès de Chris Marker, Éric Rohmer (comme cadreur), Robert Bresson, Jean-Pierre Melville, Patrice Chéreau, James Ivory et bien d'autres...

Pierre Lhomme. Henri Alekan a été une rencontre très déterminante, mais Ghislain Cloquet a été pour moi un grand frère dans le cinéma. C'est le jeune chef opérateur avec lequel j'ai gravi les échelons.

Le début de votre carrière en tant que directeur de la photographie coïncide avec celui d'Alain Cavalier en tant que réalisateur. Vous avez dirigé la photographie de son court métrage de fin d'études, L'Américain, en 1958, et le retrouvez ensuite sur son premier long métrage, Le Combat dans l'île, en 1962. Pouvez-vous nous parler de votre rencontre et de l'évolution de vos rapports ?

Pierre Lhomme. Nous avons fait, Alain Cavalier et moi, nos débuts dans l'armée. J'étais au service cinéma à Baden-Baden en Allemagne et lui était à celui du fort d'Ivry. Il y a eu une commande pour un film sur un célèbre canon anti-aérien, le 40 de Bofors. Alain a été envoyé à Baden-Baden pour réaliser le film et rencontrer l'opérateur du film : c'était moi. Cette expérience nous a permis de développer une relation de très grande qualité.

Comment comprenez-vous la décision progressive d'Alain Cavalier, par la suite, de se tourner vers un cinéma plus minimaliste, jusqu'à faire l'image de ses propres films ?

Pierre Lhomme. Il y a eu ensuite un grand changement dans la carrière et dans la vie d'Alain Cavalier, qui a correspondu à un rejet du cinéma traditionnel, et moi j'en faisais partie. Mais ce changement pour Alain s'est opéré pour des raisons qui sont essentiellement économiques : à partir d'un certain moment, il ne supportait plus d'avoir du monde autour de lui. Il s'est donc mis à évoluer vers un cinéma beaucoup plus modeste économiquement, alors que je continuais ma carrière, avec l'amour du cinéma au sens le plus large, « le cinéma avec un grand C », comme dirait Bresson. Nous avons conservé une amitié qui perdure, mais nous avons pris des chemins professionnels différents.

Vous avez collaboré avec Chris Marker sur son film Le Joli Mai (1963), qui a obtenu le prix de la Critique internationale à Cannes. Ce documentaire fait le portrait de Paris au mois de mai 1962. La guerre d'Algérie vient de s'achever avec les accords d'Évian. En ce premier mois de paix depuis sept ans, le film suit les Parisiens. Que font-ils ? À quoi pensent-ils ?... Comment s'est passée la rencontre avec madame Langlois, cette mère de

famille d'Aubervilliers, questionnée par Chris Marker en plan fixe sur le pas de sa porte au sujet de sa demande de relogement, et dont nous visitons le nouvel appartement avec ses enfants ?

Pierre Lhomme. On a rencontré cette femme totalement par hasard, à Aubervilliers. On a eu un long entretien avec elle au cours duquel on a appris qu'elle avait adopté une petite nièce parce que quelqu'un était mort dans sa famille. Elle avait déjà huit enfants, ça lui en a fait une neuvième. C'était une des très belles rencontres non prévues au programme.

Qu'est-ce qui est « prévu au programme » lorsqu'on fait un film comme celui-ci ?

Pierre Lhomme. Des amis d'amis avaient suggéré à Chris de rencontrer des gens. Le prêtre ouvrier par exemple : « Tu devrais le rencontrer, c'est un homme passionnant... » Il y en a eu comme ça une demi-douzaine, puis l'essentiel, ce sont des rencontres improvisées.

Avec de longs repérages ?

Pierre Lhomme. Non, je ne connaissais pas Chris avant le film, nous sommes devenus très amis par la suite. *Le Joli Mai* a été une étape tout à fait déterminante dans mon chemin. Quand je le revois encore à l'heure actuelle, c'est toujours avec un grand plaisir et un grand étonnement car l'essentiel de ce film est lié à l'émotion provoquée par nos rencontres.

Sur les lieux ? Ou c'est une rencontre qui en amène une autre ?

Pierre Lhomme. C'est un enchaînement. Ce n'étaient pas les lieux que l'on cherchait, c'étaient les gens. La préparation entre Chris et moi a consisté essentiellement à mettre

au point un comportement d'interviewers qui ne traumatise pas les gens. Que les gens ne se sentent pas piégés, comme c'est souvent le cas aujourd'hui, par le micro, par la perche, par une espèce de cérémonial qui les met tout de suite en infériorité avant de pouvoir s'exprimer.

Comment avez-vous fait ?

Pierre Lhomme. On s'est dit qu'on allait essayer de rencontrer les gens avec bienveillance. Ce n'était pas une enquête de flics, mais une rencontre qui cherchait à être la plus fraternelle possible et, en tous les cas, non traumatisante. À cette époque-là, quand nous demandions à quelqu'un de parler, il fallait mettre des gants, ce que ne faisait pas la télévision. C'était très impressionnant. On engageait donc la conversation et, à partir d'un certain moment, on se regardait comme pour se dire : « On va tourner. » Je prenais alors la caméra qui était à mes pieds et la mettais sur mon épaule. On continuait la conversation. En fait on s'est conduit d'une façon civilisée, ce qui n'est pas si facile. C'était la première fois qu'on enregistrait la voix des gens par en dessous : Antoine Bonfanti, l'ingénieur du son, s'était aperçu que si vous mettez votre micro au-dessus de la tête des gens, les gens regardent votre micro ; si vous le tenez au-dessous de la ceinture, ils ne le regardent pas. De même que j'ai compris, dès la première rencontre, que les interviews étaient la découverte d'une image sonore. J'avais le goût du documentaire mais je n'avais jamais fait des plans de plus de trente secondes à la main. Et là, la première interview durait vingt minutes. À mesure que les minutes passaient, le poids de la caméra se faisait de plus en plus sentir. Heureusement, nous faisons un film sur la parole. Il fallait donc que je travaille à l'unisson de la parole. J'ai donc demandé à Antoine

de me donner des écouteurs car, dans le brouhaha de Paris, mes mauvaises oreilles me trahissaient. À partir du moment où il m'a mis un casque, je me suis senti très à l'aise et j'ai tourné à l'unisson de la parole.

Vous êtes crédité sur ce film comme co-réalisateur, était-ce prévu dès le départ ?

Pierre Lhomme. Non, pas du tout. Après ce tournage, j'étais dans un sanatorium où je soignais une tuberculose. Je suis venu à Paris pour voir la première copie du film au Panthéon et j'ai découvert que j'étais crédité comme co-réalisateur. J'ai trouvé cela légitime, mais c'est très rare. C'est la grande honnêteté et l'affection de Chris Marker. Cela m'a servi de leçon. Je me suis permis par la suite d'envoyer aux pelotes certains réalisateurs qui passaient leur temps à dire « moi, moi, moi » alors que je faisais leur travail ! Il y a eu un vrai premier film dont je ne parle jamais, parce que je trouvais que c'était du mauvais cinéma et j'étais un peu honteux d'en être l'opérateur [*Saint-Tropez Blues*, Marcel Moussy, 1961]. Mais le deuxième c'était *Le Combat dans l'île* avec Alain Cavalier et le troisième, *Le Joli Mai*. Et là, je vois déjà tout mon parcours, parce que ces films ne se ressemblent pas. C'est le même opérateur, mais ce n'est pas le même cinéma.

Abordons à présent votre collaboration avec Philippe de Broca pour Le Roi de cœur (1966).

Pierre Lhomme. J'ai rencontré Philippe de Broca à l'école Vaugirard. Nous faisons partie de la même promotion, active et diversifiée. Des fous de cinéma. Quand il a fait son premier film, *Les Jeux de l'amour* (1960), il voulait absolument que j'en sois le chef opérateur. Je n'ai pas voulu. À l'époque,

dans une équipe de prise de vues solide, il y avait un caméraman. J'ai toujours pensé que c'était le poste principal et le plus intéressant d'une équipe de prise de vues. J'ai donc dit à Philippe que je voulais absolument découvrir le métier de cadreur. C'est comme ça que je me suis retrouvé à faire ses deux premiers films comme cadreur. *Le Roi de cœur*, son troisième film, je l'ai fait en tant que chef opérateur. J'estimais avoir fait mes devoirs de cadreur. *Le Roi de cœur* est un film de cavalcade fantastique, insolent et plein de verve, qui tourne en ridicule l'armée. C'était assez culotté à l'époque. Hélas, ce film n'a pas trouvé son public car c'est une histoire de fous et les Français n'aiment pas ça. C'était le premier film de de Broca en tant que producteur, et son dernier car il a été ruiné ! Sa femme Michelle a poursuivi par la suite une belle carrière de productrice, mais ils ont mis des années à payer les dettes de ce film. En revanche, quelques années après, j'ai fait un tournage aux États-Unis, et j'ai découvert que *Le Roi de cœur* avait été adopté par les Américains. Les États-Unis sortaient de la guerre du Vietnam. Il y avait alors un mouvement considérable contre la guerre et les militaires, alors qu'en France les militaires étaient encore sacralisés. Le film a été récupéré par les étudiants américains qui en ont fait un film culte !

Quelles sont les spécificités liées aux comédies, notamment dans le découpage ?

Pierre Lhomme. Ce qui est différent, très souvent, c'est le rythme.

Mais, quand vous dites le rythme, il y a une façon aussi pour vous d'impulser un rythme à une mise en scène qui est déjà elle-même chorégraphique.

Pierre Lhomme. On a suivi le scénario qui était très précisément écrit. Il y aussi l'apport incroyable des acteurs, y compris le pigeon, décoré à la fin du film de la Légion d'honneur qui lui est remise par Yves Robert.

Ça veut dire que la mise en place avec les acteurs se fait avant le tournage, ou c'est scène par scène ?

Pierre Lhomme. Ça commençait toujours par des répétitions. Les acteurs travaillent dans le décor, et on regarde. De Broca décide alors du découpage. Ce sont des tournages très dynamiques et très fatigants, mais réconfortants. À la fin d'un plan, il est déjà à la place du plan suivant qu'il imagine.

En préparation, est-ce que vous avez discuté de la façon de filmer cette atmosphère onirique ?

Pierre Lhomme. Quand on lit le scénario du film puis que l'on choisit des acteurs, l'intuition joue beaucoup. De Broca, c'est un acteur refoulé, il ne parle pas, il joue. La communication avec lui est complètement imagée. Il connaît le texte par cœur, et il joue la scène. C'est même gênant pour les acteurs. On est obligé de lui demander de ne pas jouer pendant que nous tournons !

Il y a des metteurs en scène qui ont des idées visuelles et d'autres qui se reposent sur vous pour le visuel, comment cela se passait-il avec Philippe de Broca ?

Pierre Lhomme. On était déjà très collègues dès Vaugirard, c'est une collaboration très amicale, très fraternelle et très spontanée. L'essentiel de la préparation, pour un opérateur, consiste à repérer les lieux où l'action va se passer. Ce repérage se fait avec le metteur en scène, qui, au cours de la préparation, parle du film dont il rêve. C'est une mise en

condition permanente. Il m'est arrivé de faire des films avec une préparation très rapide, voire bâclée, et je n'étais pas heureux.

Abordons à présent votre collaboration avec Melville pour L'Armée des ombres, dont vous signez l'image en 1969, huit ans après votre premier film. L'action se déroule en octobre 1942. Philippe Gerbier, joué par Lino Ventura, est un résistant de la première heure. Dénoncé, il se retrouve enfermé dans un camp français. Il parvient à prendre la fuite durant son transfert au siège de la Gestapo à Paris et s'empresse de rejoindre les membres de son réseau à Marseille... Vous avez récemment supervisé la restauration du film.

Pierre Lhomme. C'était mon premier film entièrement tourné en studio, à l'exception de deux ou trois séquences. Dès que j'ai été confronté au studio, qui est un outil tout à fait exceptionnel, mon souci était que ça ne ressemble pas à du studio, parce que j'avais comme expérience et comme formation le terrain, le documentaire. Je n'avais été confronté au studio qu'en tant qu'assistant opérateur et un petit peu comme cadreur. Mon souci d'opérateur était d'avoir une image aussi naturaliste que possible. Pour moi, c'est la première rencontre avec un metteur en scène « adulte ». Jusqu'alors j'avais travaillé avec des réalisateurs de ma génération, et là je tombais sur un Monsieur... et un monstre.

Un monstre dans quel sens ?

Pierre Lhomme. Un chef, c'est-à-dire un super-chef, qui voulait être un chef de A jusqu'à Z, avec lequel j'ai eu beaucoup de mal à me faire une petite place. Il avait des idées de lumière qui très souvent me heurtaient. Ce fut une formidable rencontre. Une rencontre événement ! En

studio, il explique à ses assistants ce qu'il veut et il part dans sa loge. Quand il redescend, il faut que tout soit prêt et que l'on puisse dire « moteur ». Tout le monde s'active très sérieusement. Par exemple, la première fois, avant de dire « moteur », il s'est adressé à moi en disant : « Mais Pierre, ce projecteur, c'est pas possible ! » On ne m'avait pas encore fait le coup, mais c'était très intéressant car il a fallu que je défende mon bout de gras et que j'obtienne qu'il fasse une prise pour moi. Je lui ai dit : « Je suis absolument pour que ce projecteur reste allumé, mais c'est toi le patron, donc on va le couper, mais la seule chose que je te demande c'est de faire une prise avec le projecteur allumé. » C'était une histoire de lueur sur un lit, il me disait : « Je veux deviner le lit. » Je lui ai alors dit : « Avec ce projecteur tu vas le deviner, mais sans ce projecteur tu ne le verras pas ! » Et c'est ce qui s'est passé en projection. C'était le jeu de l'opérateur qui marquait des points en face du monstre sacré ! Et il s'est attribué le plan avec projecteur. C'est Ventura – il avait déjà de gros problèmes avec lui – qui s'est levé et lui a dit : « Tu es vraiment une ordure ! » Moi, je n'ai rien dit évidemment. C'est bête, mais comme vous êtes un jeune opérateur, et que vous êtes accroché mordicus, c'est une histoire de coqs, il n'y a que les coqs qui peuvent comprendre ça !

Et la couleur très particulière de ce film ?

Pierre Lhomme. Les peaux devaient être blêmes car le film dépeint des personnages qui se battent dans l'ombre et ne voient presque plus la lumière du jour. Ça a été la grande difficulté pour moi dans ce film : ne pas avoir de peaux colorées. Le leitmotiv pour les maquilleurs et les maquilleuses était de décolorer au maximum, ce que je me réservais d'accentuer à l'étalonnage. Mais, pour décolorer au maximum, il ne fal-

lait pas que je dénature les décors. J'avais donc demandé au décorateur qui était un ami de faire des décors qui soient trop chauds, c'est-à-dire trop de rouge et de jaune orangé, pour que je puisse enlever de la chaleur à l'étalonnage, et du même coup obtenir des peaux blêmes. On a joué ce jeu, on a pris beaucoup de risques... et on a eu raison.

Vous parlez de votre rapport avec Melville, pensez-vous qu'il faille toujours être en accord avec le réalisateur pour tourner un film ensemble ?

Pierre Lhomme. Il est important de garder des relations fraternelles. Être toujours d'accord, pas forcément. Mais, traditionnellement, toutes ces questions se règlent pendant la préparation et les repérages. La plupart des metteurs en scène sont des gens qui écoutent beaucoup, lisent beaucoup... Sur le plateau, ils travaillent avec le scénario dans les mains pour être sûrs que les acteurs disent bien leur texte, ce qui parfois les empêche de voir vraiment. Donc ces choses se règlent avant le tournage si possible.

Melville avait-il des idées visuelles ?

Pierre Lhomme. Oui, il avait des références de films noirs. Beaucoup de films américains.

Ses références étaient d'ailleurs souvent en noir et blanc, ça devait aider pour un film dont vous avez retiré les couleurs.

Pierre Lhomme. C'est vrai. Ce que je trouve visuellement très réussi dans *L'Armée des ombres*, c'est la monochromie. On a fait ce film en couleur parce que les distributeurs refusaient un film qui coûte assez cher en noir et blanc. Qu'est-ce que je pouvais faire ? Du noir et blanc en couleur. Travailler sur peu de dominantes et désaturer au maximum.

Beaucoup de gens ont le souvenir d'un film en noir et blanc grâce à cette monochromie.

Vous avez dit que souvent les décisions se prennent lors des repérages. Quand on tourne en studio, il n'y a pas de repérages, est-ce que ça veut dire qu'il faut tout concevoir avec le décorateur ?

Pierre Lhomme. Oui, c'est vrai que ça change un peu. Les moments privilégiés sont autour d'un décor en construction. Melville était un personnage passionnant mais très difficile. Lors d'une des rares séquences en décor naturel dans une école militaire à Lyon, il y a eu une salade entre lui et des étudiants, il a appelé le directeur de production et lui a dit : « Voilà, c'est terminé, vous me construisez ce décor en studio ! » On avait déjà fait la moitié de la séquence, on s'est donc retrouvés avec le décor reconstruit en studio, avec des raccords très pointus.

Il a donc pu faire ce qu'il voulait ?

Pierre Lhomme. Oui mais, moi, j'étais tenu par la continuité visuelle. Ce qui l'avait gêné au tournage, c'étaient les gens qui se moquaient de lui à cause de ses lunettes noires et de son imperméable. Il a été pris pour cible par les étudiants, c'était assez dur pour lui !

Vous nous avez dit que la relation entre Lino Ventura et Melville était assez compliquée, comment cela peut-il impacter votre travail ? De manière générale, quel est votre rapport aux acteurs ?

Pierre Lhomme. Je suis fasciné par les acteurs. Ce que peut faire de mieux un opérateur, c'est de les mettre à l'aise, créer un climat autour de la caméra qui ne soit pas oppressant.

Est-ce que vous parlez aux acteurs ?

Pierre Lhomme. Beaucoup.

Même sur le plateau ?

Pierre Lhomme. Sur le plateau, très peu. C'est beaucoup plus délicat. Mais on se parle beaucoup après les projections. Sur le plateau, il faut laisser le metteur en scène s'exprimer et parfois il a beaucoup de mal à le faire. Il faut l'aider à trouver les mots. Si on commence à avoir des relations particulières avec les acteurs, cela peut devenir nuisible.

Vous avez également travaillé avec Robert Bresson sur le film Quatre nuits d'un rêveur (1972). Comment s'est déroulé votre rencontre ?

Pierre Lhomme. Avec Bresson, j'ai reçu une leçon de cinéma. J'ai découvert un cinéma d'une pureté extraordinaire, et cela tient à ses idées fixes sur les optiques. Dès le début de sa carrière, Bresson s'est fixé sur un seul objectif, chose extrêmement rare. Cela change toute la grammaire du découpage et donne au film une tonalité, une fluidité que l'on ne peut pas obtenir autrement. Tous les plans font visuellement partie de la « même famille ». Il a trouvé intuitivement l'objectif le plus doux, le plus tendre et le moins acrobatique de la gamme des optiques qu'on utilisait, à savoir le 50 mm. Il était peintre avant d'être cinéaste et il m'a dit un jour que s'il avait fait du cinéma c'était pour qu'on voie son travail, parce que personne ne voyait ses toiles. Je n'ai jamais su si c'était une galéjade, mais je pense qu'il y avait quelque chose de profond quand il m'a dit ça. Et quand on tournait, son seul souci, c'est qu'il n'y ait pas de choc.

Et pour la lumière ?

Pierre Lhomme. Il me laissait faire... Ce n'est pas prétentieux de ma part, c'est comme ça. J'ai mis un certain temps à comprendre ce qu'il ne voulait pas.

À savoir ?

Pierre Lhomme. Un changement de perspective à l'intérieur d'un plan. Ce n'était pas pensable. Mais c'est très difficile, quand on a l'habitude de jouer avec les perspectives comme on joue aux billes, d'avoir d'un seul coup cette rigueur visuelle. Les producteurs voulaient absolument le faire tourner à la main et en 16 mm. En effet, j'avais la réputation d'être un cador avec une caméra à la main en 16 mm : j'allais vite, ça coûtait pas cher. Ils ont donc essayé de me vendre à Bresson ! J'ai passé beaucoup de temps à leur expliquer que s'ils faisaient ça, on allait tourner quelques jours et, après, Bresson serait obligé de tout refaire. C'est Ghislain Cloquet – il avait fait plusieurs films avec lui – qui m'avait dit : « Ne te laisse pas embarquer en 16 mm parce qu'il refera tout après. De toute façon, même si tout va bien, il refera un tiers des plans, pour une raison ou pour une autre. » C'est ce qui est arrivé. Souvent pour de mauvaises raisons, mais c'est parce que lui n'était pas content et il faisait porter le chapeau à quelqu'un d'autre. Alors cela pouvait être la scripte, ça pouvait être moi... C'était très compliqué comme relation. Mais c'était une grande leçon de cinéma.

Toujours dans Quatre nuits d'un rêveur, la séquence où Marthe se déshabille est très picturale, c'est l'un des rares moments musicaux du film. Quelles étaient les intentions de Bresson, et comment avez-vous préparé cette séquence ensemble ?

Pierre Lhomme. Il était très embêté car c'était la première fois qu'il filmait une femme nue. Il a commencé par

mettre la musique. Nous étions trois dans la toute petite pièce de l'appartement et il a demandé à Isabelle Weingarten de se déshabiller tout en se regardant dans la glace. Ce qui m'avait frappé, c'était la façon dont il parlait à Isabelle. Il disait : « La jambe, la jambe ! », alors moi je me disais qu'il voulait des plans de jambe, puis : « Le pied, le pied ! », il veut des plans de pied... C'était vraiment à la limite du comique parce que lui était très gêné. Quand nous étions à la préparation de ce film, il y avait des rêves qu'il n'avait pas pu réaliser. De son film précédent, il me disait : « Pierre, ce film n'est pas bon parce qu'il ne plaît pas aux jeunes. » C'était vrai, *Une Femme douce* n'avait pas eu de clients. Là, il voulait faire un film pour les jeunes. Toute la préparation a consisté à se promener la nuit sur les berges de la Seine. Il y a d'ailleurs plusieurs belles séquences sur ces berges et il me disait : « Vous savez, Pierre, dans mon film, ils vont faire l'amour », c'était une obsession. Il reste, de ce rêve d'avoir un couple qui fait l'amour, un plan très érotique des deux protagonistes l'un contre l'autre, nus, sans un mouvement, rien. C'est ce qu'il reste de ces balades et de ces rêves sur les quais de Seine !

En 1973, vous travaillez avec Jean Eustache sur La Maman et la Putain. Pouvez-vous nous parler de votre collaboration ?

Pierre Lhomme. Au début du film, deux personnages sont au café. Le deuxième, Jacques Renard, était mon assistant. Il était ami avec Jean Eustache et Jean savait que c'était mon assistant. Quand il a vu *Quatre nuits d'un rêveur*, il lui a dit : « Je voudrais que Pierre fasse mon prochain film, est-ce que tu crois qu'il acceptera ? » Alors Jacques Renard s'est occupé du rendez-vous avec Eustache – que je connaissais car on se croisait dans les cinémas. Cette rencontre fut

tout à fait étonnante. La première chose qu'il a tenu à me dire était : « Vous savez, Pierre, dans chacun de mes films il y a quelqu'un qui se suicide ou qui meurt », c'était comme une entrée en matière. Par là-même on se rend compte que l'on n'est pas en face d'un individu classique. Il m'a ensuite donné son scénario et a demandé à Jacques si j'avais aimé. Il me mettait sur un piédestal parce que j'avais travaillé avec Bresson ! Il passait par des intermédiaires pour savoir si j'étais intéressé ou non. Le scénario de *La Maman et la Putain* est une merveille, il est aussi parlant que le film. Quand on lit un scénario comme ça, on se demande tout de suite si c'est possible. Et c'est tout à fait possible, car le choix des acteurs est génial. Il a en même temps été très dur. Jean-Pierre Léaud a travaillé comme une bête. Ce sont des scènes très longues, des minutes et des minutes, des plans qui n'en finissent pas... Tous les acteurs se sont pliés à une discipline de fer. On ne faisait pas beaucoup de prises. C'est un des tournages les plus graves auxquels j'ai assisté. Il régnait un climat tout à fait inhabituel sur les lieux de tournage et je pense qu'on le sent très bien quand on revoit le film. Le travail magnifique de Léaud est tout à fait bouleversant.

Ce texte est très écrit...

Pierre Lhomme. À la virgule près !

Justement, est-ce que le découpage aussi était déjà très écrit ?

Pierre Lhomme. Non. On le faisait ensemble. Le découpage était improvisé mais d'un grand classicisme. Le seul vrai problème de ce film, c'était les raccords de regards. Les scènes sont longues, elles n'existent qu'entre deux personnes, parfois trois. Et donc c'est un découpage classique, extrême-

ment simple, mais parfait. Il y a peut-être un ou deux plans où on est passés à côté, ce n'est pas beaucoup...

Le tournage était très court par rapport à la longueur du scénario ?

Pierre Lhomme. Sans doute, mais on faisait de longues journées de travail. Tout le monde était épuisé de toute façon. Ce qui épuise, c'est le sérieux, la concentration.

Concernant le film d'Eustache Une sale histoire (1977), la situation est très basique : c'est un homme (interprété par Michael Lonsdale) qui parle entouré de femmes. Nous aimerions savoir comment s'est effectué le découpage, car ce film est très spécifique : il y a eu un premier tournage avec Jean-Noël Picq sous forme de reportage et puis un deuxième tournage avec Michael Lonsdale, reprenant le même texte, beaucoup plus découpé et préparé. Pouvez-vous nous expliquer comment on arrive à faire du cinéma avec une situation si simple ?

Pierre Lhomme. Le plus important, c'est que ce film a été tourné en quelques heures. C'est à un moment où Jean Eustache n'allait pas bien et le producteur Pierre Cottrell disait : « La seule chose qui peut l'aider à vivre, c'est d'avoir de la pellicule dans les mains, donc il faut qu'on tourne. » Il n'avait pas d'argent pour tourner, on a donc tourné la partie initiale en une soirée, chez Cottrell. C'est une chose rare et unique, d'arriver comme ça chez quelqu'un pour tourner en quelques heures. Ensuite, je n'étais pas disponible. C'est donc mon assistant Jacques Renard qui a fait la deuxième partie. Elle était découpée, très écrite, il n'y avait aucune improvisation de la part des acteurs. Jean avait dès le départ cette idée des deux versions, il voulait confronter le cinéma

avec le non-cinéma, avec la vie. On a effectivement fait la vie en premier.

S'agissant de votre collaboration avec Bruno Nuytten pour le film Camille Claudel (1988) qui a reçu le César de la meilleure photographie, mais aussi celui du meilleur film, pouvez-vous nous dire quelles spécificités il y a à travailler avec un metteur en scène qui est lui-même un grand directeur de la photographie ?

Pierre Lhomme. C'était la fête ! Très agréable. Le grand problème de ce film, c'est qu'à l'époque Isabelle Adjani était la femme de Bruno Nuytten. Il n'a eu aucun problème avec son opérateur et collègue qu'il aimait beaucoup... par contre, il en a eu avec Isabelle qui pensait que c'était son film. Ils étaient deux à vouloir faire le film, ce qui est toujours compliqué. Et moi j'étais entre les deux, dans la neutralité la plus complète, bien sûr. Je travaillais sans arrêt avec Bruno, pour moi c'était tellement évident. Et c'était très agréable d'être propulsé par un collègue. Mais il avait tellement de soucis par ailleurs que le plus grand service que je pouvais lui rendre était d'être le plus « passe-partout » possible.

Cela voulait-il dire une préparation avec lui très minutieuse ?

Pierre Lhomme. Non, mais le dialogue était précis, rapide. J'en garde un souvenir très fort car en même temps Bruno s'est donné un mal fou pour faire le film qu'il avait envie de faire. Ce n'était pas évident du tout.

Quels étaient les plus grands défis ?

Pierre Lhomme. Le plus grand défi, c'était la direction d'acteurs. Il a été très aidé par le grand Gégé [Depardieu], qui a été formidable pendant tout le film. Débuter avec de grands acteurs pour un jeune metteur en scène, c'est très

difficile. Une épreuve quotidienne. Pour Isabelle, c'était son film à elle, donc il fallait surpasser cette appropriation.

En quoi Gérard Depardieu aidait-il le metteur en scène ?

Pierre Lhomme. Il aidait Isabelle à être à l'aise. Ce qui n'est pas toujours le cas car le père Depardieu a un tempérament très difficile. Mais il aimait beaucoup Bruno et donc il faisait tout ce qui était possible pour dédramatiser les situations.

À propos de Depardieu, une des plus belles séquences que vous ayez filmées est la dernière de Cyrano de Bergerac (1990), mis en scène par Jean-Paul Rappeneau...

Pierre Lhomme. On vient de restaurer le film. Quand il ressortira, je vous conseille de le voir ou de le revoir. La restauration pour un opérateur consiste à réétalonner le film, donc pendant huit jours, je l'ai vu sans arrêt et j'ai eu beaucoup de chance : pendant huit jours, je me suis régalez. J'ai été absolument transporté, en permanence !

Un membre du public. *Pouvez-vous nous citer quelques films que vous placez dans votre panthéon de la direction de la photographie ?*

Pierre Lhomme. Je n'ai pas de panthéon de la direction de la photographie ! Je n'ai pas fait d'études pour être directeur de la photographie. J'ai fait des études pour être cinéaste et donc je peux vous dire les premiers films qui m'ont donné envie d'être cinéaste : ce sont les films de Jean Vigo.

YORGOS ARVANITIS

Je suis là pour accomplir le rêve des cinéastes

Avant de devenir directeur de la photographie, votre premier désir était d'être acteur. Finalement, après un diplôme d'électricien et une école de théâtre, vous entrez dans un studio en Grèce en 1960, où vous êtes engagé en tant qu'électricien. C'est à Yorgos Cavaliaris, chef opérateur grec, que vous devez votre premier film en tant qu'assistant opérateur, en 1963. En 1966, vous faites votre premier long métrage en tant que chef opérateur pour une importante société de production grecque, Finos Film, en Cinemascope et en couleur. Après un début de carrière prolifique pendant dix ans aux côtés de cinéastes comme Michael Cacoyannis, Dinos Dimopoulos ou Pantelis Voulgaris, vous quittez la Grèce à la rencontre de cinéastes de tous horizons. Au cours de votre carrière qui compte près de 150 films, on vous retrouve autant aux côtés de cinéastes européens comme Volker Schlöndorff, Jules Dassin, Manuel Pradal, Marco Bellocchio, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Jean-Jacques Andrien, Medhi Charef ou Catherine Breillat qu'aux côtés d'Américains comme Jonathan Nossiter, Laszlo Benedek, Frederick Wiseman, ainsi que d'Amos Gitai ou de Michale Boganim. On ne peut évidemment pas parler de votre filmographie sans évoquer votre collaboration particulièrement fusionnelle avec Theo Angelopoulos, Grand Prix du jury au festival de Cannes pour Le Regard d'Ulysse (1995),