

« ESTHER KAHN »

Discussion avec ÉRIC GAUTIER, AFC

INTRODUCTION

Je suis très content qu'on puisse montrer ce film, parce qu'il me tient vraiment à cœur, il a été très peu vu, et je trouve sans doute que c'est une des meilleures choses que j'aie pu faire dans ma carrière qui commence à devenir un petit peu longue maintenant. C'est une des raisons pour lesquelles Resnais m'avait appelé. Ça a été une expérience de cinéma très riche, comme toujours avec Arnaud, avec qui j'ai commencé. J'ai fait mon premier film avec lui, on avait le même âge, c'était *La vie des morts*. Entre temps on a fait *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, avec les tout débuts d'un certain Mathieu Amalric qui débutait vraiment, et qu'on a retrouvé très brillantissime juste après, quand on a fait *Rois et reines*. Il avait grandi lui aussi.

Je suis très content de revoir *Esther Kahn* aussi parce que je ne revois pas mes films. J'y ai jeté un coup d'œil sur DVD pour me rappeler de quoi ça parlait, et avoir quelques trucs un peu intéressants à dire, parce qu'entre temps il y a eu quelques films ! Et j'ai l'impression que ça a plutôt bien vieilli !

LE FILM D'ÉPOQUE / ARTHUR SYMONS / LE CONTEXTE

Quand j'étais à l'école, j'avais une espèce d'obsession anti-film d'époque. Quand on a fait trois fois un court-métrage ou des exercices avec une bougie, c'est quand même très limitant.

Le côté toujours très joli, doré, la lumière qui se déplace...J'ai toujours fui ça, j'en avais une espèce d'aversion. En tout cas à faire ça m'ennuyait terriblement, même si à voir il y a des films comme ça qui sont magnifiques.

Je ne m'attendais pas du tout à me retrouver avec Arnaud Desplechin dans un film d'époque. Comme toujours, il s'est lancé sur des terrains difficiles et donc le projet était passionnant.

Ce qui est intéressant c'est que justement la lumière est partie prenante de toute l'histoire, cette enfant qui s'éveille et qui essaie de comprendre si elle est vivante ou pas...

Le scénario est l'adaptation d'une très petite nouvelle – cinquante pages, d'Arthur Symons, qui a écrit très peu de choses. Et tout est dedans, toutes les voix off sont prises dans la nouvelle. Arnaud a par contre vraiment développé les sentiments, il a fait un formidable travail de scénario. Pour cette gamine de l'East End qui est d'une famille pauvre d'immigrants, le seul divertissement possible c'est le théâtre au Sud, près de Newcastle, qui est le quartier pauvre populaire où il y a ces théâtres yiddish qui cartonnent. Arnaud voulait absolument qu'on respecte le lieu et le temps – on est en 1890-1900.

TRUFFAUT ET SCORSESE / LES DÉTAILS

L'influence essentielle de tout le début du film c'est *L'enfant sauvage*, c'est Truffaut. Esther Kahn est cette enfant sauvage. C'est quelqu'un qu'on va arriver à faire naître à la civilisation et prendre conscience de son appartenance à l'humanité. Une autre des références essentielles c'est *Le temps de l'innocence* de Scorsese. Évidemment c'est un film très riche et qui marche bien. Il est fascinant par ses détails absolument véridiques et parfaits, qui font qu'on comprend quelque chose d'un sentiment, d'une époque, ou d'une classe sociale, grâce à une simple paire de gants qui est posée devant nous. Parce qu'on en ressent la peau, on ressent exactement qui porte ça.

En revoyant *Esther Kahn* je me souviens à quel point le film a été énormément préparé, tous les détails, tous les objets, les affiches... Ça a été un travail de documentation vraiment démentiel.

On a fait beaucoup de recherches sur les théâtres et la façon dont ils étaient éclairés. Là aussi j'avais une documentation assez précise. Au XIX^{ème}, le théâtre était quand même un art très anglais, qui existait en France aussi bien sûr. Mais il y avait de petites différences. Pas au niveau de la mise en scène mais des idées d'effets de lumière, y compris avec toutes ces lumières à gaz. [...] Il y avait aussi des effets de tissus qui passent devant les lampes – parfois ça prenait feu, il y a eu quelques accidents, des tissus colorés qui teintaient un peu les couleurs. Il y avait donc des effets qui n'existaient pas du tout à Paris, où c'était toujours assez plat à ce moment-là. Y compris même avec des lentilles de Fresnel qui donnaient des espèces de faisceaux de lumière très ponctuels. [...]

Il y a un rapport entre l'ascension sociale d'Esther et la lumière du film. La première fois qu'elle monte sur scène, c'est dans l'East End, un théâtre vraiment minuscule, pauvre, où il y a très peu de gens. Celui d'après c'est dans le Sud, qui est quand même très populaire. Après, elle va commencer à faire carrière et avoir des vrais rôles sur le Strand qui est un peu l'équivalent de Broadway ou des Grands Boulevards parisiens. On évolue de choses qui sont éclairées juste au gaz, très minimales, vers l'électricité, et on voit donc aussi l'ascension sociale qui va avec.

LA LUMIÈRE ET LE SOMBRE

Au tout début du film il y a ce grand lustre qui remonte. Arnaud a piqué l'idée. C'est difficile d'en trouver des traces, mais il y en a dans le film de Milos Forman, *Valmont*. On se servait des flammes comme avec une gazinière, au minimum, mais on ne pouvait pas l'éteindre, évidemment, parce qu'après il fallait le rallumer. Et comme le lustre était toujours suspendu, on le remontait le plus haut possible et on baissait au minimum le gaz pendant la séance. [...] Le jeu d'orgue vient de là d'ailleurs. Les lampes avaient des tuyaux qui partaient vers une commande qui augmentait ou diminuait le niveau de lumière et ça ressemblait à des tuyaux d'orgues. C'est la même chose aujourd'hui avec de l'électricité et des curseurs, mais ça vient de là. Tout ça était passionnant à chercher. Je me suis pris au jeu, et j'ai essayé d'abord d'être fidèle avec la reconstitution de l'époque. [...] Et comme tout principe hitchcockien de scénario, c'est toujours intéressant de commencer par quelque chose de très réaliste, et puis au bout d'un moment, une fois que vous acceptez la réalité, vous acceptez aussi de vous embarquer dans des choses irréelles et fausses. Ce qui compte à ce moment-là c'est la réalité des histoires, plus la réalité tout court. À la fin du film – toute la représentation d'*Hedda Gabler*, évidemment, on est vraiment dans Hitchcock, dans les effets. La mise en scène évolue aussi d'ailleurs, alors qu'au début on commence plutôt dans le réalisme. [...]

C'était un sombre difficile à travailler sans que ça tombe dans des effets un peu faciles ou un peu vulgaires. C'est très difficile, ce sont des terrains sur lesquels je suis toujours prudent parce que dès qu'on est sombre, la photo prend vite de l'importance, et il fallait respecter quelque chose qui soit juste avec l'époque. Et c'est vrai que même quand il y a l'électricité ça n'éclaire pas beaucoup. On en avait beaucoup parlé avec Arnaud : Esther est quand même dans une espèce d'obscurité. Sauf à la fin où on est plein feux. Il y a quelque chose qui est introspectif, qui emmène vers elle. J'avais fait un an avant avec Leos Carax un film très sombre aussi [*POLA X*, 1999, NDLR]. Mais le sombre chez L. Carax c'était exactement l'inverse. C'était quelque chose qui emmenait vers les ténèbres et vers la perte de quelqu'un, alors que sur ce film-là ce serait peut-être plutôt vers la révélation de quelqu'un, vers l'intérieur, vers l'intériorité. Donc en termes de contrastes, de profondeur de noir, ce n'est pas du tout travaillé de la même façon. Dans un cas ça devait être vraiment angoissant, d'un point de vue métaphysique, alors que là il fallait qu'il y ait quelque chose qui soit apaisant aussi dans ces ténèbres. Et ça c'est un équilibre qu'il est très difficile de trouver. Et je suis assez épaté quand je revois le film parce que je trouve ça très juste avec ce que ça raconte. Enfin j'en parle comme si je ne l'avais pas fait... Je l'ai un peu oublié et je le redécouvre ce soir. Mais je suis bluffé par le travail d'Arnaud parce que c'est très pointu, et surtout sur le sens du détail qui ne se perd jamais, qui est toujours juste par rapport à l'histoire qu'il raconte.

PALETTE ET CHAIR / NOIRS ET HIVER

Je voulais toujours protéger les visages. Je voulais toujours qu'il y ait quelque chose qui soit bienveillant... En fait c'est même plus que les visages, c'est la carnation. *Esther Kahn* c'est : « Qu'est-ce qu'on incarne, qu'est-ce qu'on est ? » Donc c'est un rapport avec la chair aussi. Mon ambition c'était d'être assez subtil sur le film d'époque, parce qu'évidemment, « *le film d'époque* », je le disais, c'est un peu le cauchemar : on tombe très vite dans des trucs, dorés, rougeâtres, qui sont vite clichés, qui sont vite jolis. Je ne voulais pas faire du joli, je voulais faire quelque chose qui soit juste. Et donc j'ai essayé d'établir une espèce de palette de ton sur ton. Parce que dans ces tonalités très chaudes, toutes les couleurs finissent par se ressembler, elles se tuent un peu. Et puis c'était une époque où il y avait peu de couleurs. Il n'y avait pas de couleurs flashy comme aujourd'hui. Donc j'ai essayé de travailler sur une espèce de rendu des couleurs. Avec mon chef électricien on avait établi tout un système de couleurs qu'on mettait sur les projecteurs. Si on était en lumière au gaz, électrique, si on était en lumière à huile, ou à pétrole. De façon à ce qu'après, à l'étalonnage, on compense tout ça mais en gardant des subtilités.

En effet j'ai aussi beaucoup sous-exposé le film de façon à ce que l'image soit assez pauvre sur le négatif, ce qui adoucit l'image mais appauvrit les couleurs aussi. Ce qui fait que dès qu'on corrige trop de couleurs à la prise de vues, ça interfère avec les noirs. Les noirs ne sont jamais purs dans ce film, ils sont toujours un peu gris, parfois un peu verdâtres. C'est très subtil, mais on n'est pas dans les canons de la belle image où il faut des noirs bien purs, des couleurs bien franches. J'ai essayé de travailler ça : autour de la fausse teinte, dans la pénombre et dans la lumière artificielle, et en extérieur. Et puis par contre dans les extérieurs, c'était vraiment important pour Arnaud que ce soit l'hiver. Il fallait qu'on le sente. On a tourné à l'hiver 1998-1999, et c'était essentiel qu'on sente toujours la lumière qui vient du dessus. En fait c'est un film où je n'ai pas éclairé les extérieurs. Mais je mettais toujours des tissus noirs autour pour assombrir et pour contraster toujours par le haut, qu'on sente toujours que la lumière vient du dessus, toujours en essayant de trouver un bon équilibre pour que ça ne soit pas trop dur non plus, ni cauchemardesque, ou agressif, ou écrasant, mais que ça soit quelque chose de doux en même temps.

LEWIS HINE / PRONFONDEUR DE CHAMP

C'était important de travailler sur le manque de profondeur de champ. Une de nos inspirations était le photographe Lewis Hine. Dans toute la documentation, on cherchait des images des quartiers populaires. Et évidemment il n'y a rien sur cette époque-là, personne ne faisait de photos de ça. À Londres il n'y a rien du tout. Et Lewis Hine, c'est à peu près la même période, un tout petit peu plus tard, sur les trente premières années du XX^{ème} siècle à New York. Il a fait beaucoup de photos des ouvriers, des enfants qui travaillent, des quartiers pauvres, et on s'en est beaucoup inspiré. Il travaillait à la chambre, qu'il avait en bandoulière autour du coup, et parfois il devait poser pendant très longtemps. C'était quand même assez difficile de faire toutes ces photos. Et quand on travaille à la chambre comme ça, en lumière naturelle à l'époque, avec des plaques qui n'avaient aucune sensibilité, tout ça fait qu'on travaille à pleine ouverture et qu'il n'y a aucune profondeur de champ. On s'en est beaucoup inspiré pour le film, pour plusieurs raisons. Parce que ça correspondait bien avec l'idée de ne pas arriver à toucher le réel autour, la vie autour d'Esther. Et puis ça nous arrangeait aussi puisque c'est quand même un film qui est dans une économie assez pauvre, même s'il a finalement l'air beaucoup plus riche que l'argent qu'on avait. Surtout qu'à l'époque, tourner à Londres coûtait une fortune. Et ça nous arrangeait d'avoir peu de profondeur de champ, ce qui fait que parfois il y a des choses modernes dans le lointain qui sont floues, donc on ne les voit pas. Ça aidait beaucoup. Mais c'était avant tout des choix esthétiques : essayer de recréer une époque, et surtout cette idée de manque de lointain autour d'elle.

LE CADRE / LA BONNE DISTANCE / LES AMORCES

Déjà sur *Comment je me suis disputé...*, on avait beaucoup travaillé les amorces. C'est quelque chose dont on n'a jamais parlé clairement, mais que j'ai toujours très bien ressenti avec Arnaud. Et c'est vrai que sur ce film ça se faisait toujours de façon très évidente. La question qu'il se pose sur un film comme ça c'est toujours : « Quelle est la position juste ? » On a un travail passionnant ensemble parce qu'on n'est que deux à parler de ça, et c'est en gros : « Est-ce que la caméra est à une position juste par rapport au comédien, par rapport à ce qu'on est en train de tourner ? Est-ce que c'est voyeur ou pas ? Est-ce que c'est pudique ? Trop ou pas ? ». Et Arnaud est toujours dans ce dilemme : « À quel moment faut-il être impudique ou pas ? » C'est extraordinairement difficile de trouver la bonne distance, et c'est vrai que les amorces font qu'on ressent – même si personne n'y pense pendant un film – qu'on est à distance, et parfois on accepte mieux les choses à l'écran. Et c'est pour ça aussi qu'il aime bien être frontal parfois : tout à coup il y a un truc qui est presque obscène. Quand Esther se fout des coups de poings dans la figure ça commence de trois quarts dos parce que c'est insupportable de voir ça. Et ensuite il nous emmène en face, et on avance même sur elle. Mais il ne peut pas le faire franchement, tout de suite. Ça vient après un long moment dans le film. Il ne ferait jamais une scène pareille pour un début de film. Ou alors si, mais ça se voudrait vraiment provocateur. C'est des partis-pris très forts. Très souvent, c'est quand il y a des sentiments comme ça qu'Arnaud aime beaucoup travailler sur les avant-plans, les amorces, qui donnent une espèce de distance. Mais c'est vrai que c'était des discussions qui venaient vraiment au dernier moment : la place de la caméra, etc. Je ne sais pas... On regarde et puis on dit : « Tiens, là c'est bien. Ici ça prend son sens. » Ou alors on commence à répéter et puis on se dit que c'est dommage de rater ceci ou cela. Mais c'est des choix vraiment de dernière minute, ce n'est pas prémédité, il n'y a pas pensé avant. Et il y en a beaucoup dans ce film, et quasiment plus dans *Rois et reines*, où tout est assez frontal et où il n'y a plus du tout ce jeu-là. Mais c'est un autre film, un autre temps. C'est un peu le temps de la comédie, on n'est pas du tout dans le même registre.

CHOCS CULTURELS / COIFFURES / PATRICE CHÉRAU

Ça existe un peu moins aujourd'hui, mais à l'époque on était encore très imprégnés de James Ivory, chez qui il y avait toujours ce détail impeccable sur le film d'époque, les costumes, etc. Ce qui est difficile avec le film d'époque ce n'est pas tellement les costumes et le maquillage, c'est surtout les coiffures. C'est quand même très compliqué, et là on ne pouvait pas trop y couper. Je me souviens qu'il y a eu quelques combats un peu violents entre Arnaud et la direction artistique parce que lui voulait s'en affranchir. L'idée c'était quand même une fiction, raconter une histoire, et comme vous le voyez, on est quand même très près de Truffaut. Ce n'est pas pour rien que Trish, la propriétaire du théâtre à la fin du film, c'est Kika Markham des *Deux anglaises et le continent*. Ce n'est pas par hasard, ce film y fait référence aussi. Et en gros, s'il a pris son frère pour jouer Philippe Haygard, c'est pour jouer Truffaut quand il est acteur dans ses propres films, c'est à dire un essai assez maladroit et qui n'a pas le côté glamour comme ça pourrait l'être avec un super acteur dans ce personnage-là, pour casser quelque chose. Et ça, du côté anglais, ça n'est pas forcément bien reçu et pas bien compris. Mais ça dépend, il y a des gens qui ont bien joué le jeu, et Arnaud a projeté en préparation *L'enfant sauvage*, juste pour donner le ton. On ne fait pas un film purement technique donc tout est juste mais il y a beaucoup de liberté aussi. J'ai retrouvé ça quelques années après avec Chéreau quand on a fait *Gabrielle*, sur les coiffures... C'est complètement faux par rapport à l'époque. Il y a eu quelques violences, et sur les costumes aussi il y a eu un peu de débats. C'était un peu son obsession. Et comme ces coiffures – qui étaient justes, certainement, par rapport à l'époque – prenaient des heures, ça rendait Chéreau fou de rage et ça ne l'intéressait pas. C'est vrai que si vous revoyez ces films en pensant aux coiffures vous allez voir que c'est un peu n'importe quoi à côté de James Ivory qui traite de la même période, ou de Polanski puisque c'est exactement la même période que *Tess*, qui est impeccable. Ça n'a pas été simple, mais de toute

façon on n'était pas dans l'économie d'un film anglais. Il aurait fallu un budget cinq fois plus important pour le faire. On aurait tout tourné en studio, on aurait tout reconstruit. Là on est en décors naturels. Et tourner en décors naturels dans Londres, c'est compliqué, mais en plus un film d'époque, c'est excessivement compliqué.

En gros, tout est interdit partout, il faut des autorisations démentielles, et donc toujours savoir précisément où on va tourner. Ce qui n'est pas vraiment le style d'Arnaud Desplechin, qui prend la caméra, et veut toujours improviser des choses, qu'on change de lieu au dernier moment. Par exemple changer de café, aller tourner ailleurs... donc, tout ça a été assez difficile pour lui. C'est un film qu'il a mal vécu, ça l'a d'ailleurs mis d'assez mauvaise humeur. En plus d'un manque de maîtrise de la langue. Il y avait souvent cette espèce de paranoïa, ce climat de suspicion, parce qu'il veut être calé sur tout, étant donné qu'il a travaillé sur ce film pendant 4 ans. Il a fait un énorme travail de recherche sur tous les aspects, et il met un point d'honneur à être imbattable, à savoir exactement où il faut aller. Donc quant au final il sent qu'il a une perte de maîtrise, ça le fait paniquer terriblement. C'était un film qui était difficile à faire, mais du coup intéressant. On a eu une grande complicité quand même, mais elle n'était pas évidente. Contrairement à *comment je me suis disputé...* notre premier film, puisqu'on a commencé ensemble. Enfin c'est jamais simple de faire un film, mais celui-là en particulier.

CADRE/MOUVEMENT DE CAMÉRA/IMPROVISATION :

L'utilisation d'iris était prévue, dès le scénario. On a sorti de vieilles iris qui dataient... de je ne sais pas quand, on a du même les restaurer parce qu'elles étaient toutes grippées. Je le faisais moi-même, je tenais le manche d'un côté, et l'iris de l'autre. Pour que ce soit organique, comme un zoom, il y a des zooms aussi d'ailleurs. Arnaud aime bien travailler avec des zooms, qui sont toujours assez discrets en même temps. Avec lui, il n'y a jamais de grande théorie de la manière de filmer, ça dépend du film. Comment faire bouger la caméra etc... Certaines choses sont évidentes, comme le recourt à l'épaule à certains moments, ou des mouvements de grue parce qu'il faut que la caméra passe au-dessus de toute la foule, et dépasse tout le monde. Je faisais comme je pouvais avec la tête manivelle.

Souvent cela se décide au coup par coup, il n'y a pas de vérité. La vraie question c'est : quelle est la place de la caméra par rapport à ce qu'on est en train de filmer ? J'ai beaucoup appris là-dessus avec Arnaud. Ce n'est pas tant « quelle focale » que « à quelle distance on est ? ». Pour le reste, Arnaud écoute beaucoup au dernier moment. Au niveau du cadrage, une chose intéressante est le fait que la caméra est souvent au-dessus des acteurs, il l'a d'ailleurs beaucoup plus fait dans le film suivant *Rois et Reines*, ça n'existait pas dans les films précédents. Je ne sais pas comment l'expliquer, certainement pour écraser les personnages, je suppose... Même à l'épaule, on est souvent en plongée. Mais on n'arrive pas sur le tournage avec de grandes théories, on discute ensemble, on essaie de construire quelque chose avec la réalité. On parle beaucoup plus de lumière. Pour ça j'ai eu beaucoup de chance. Il me semblait évident que la sensation de la lumière, c'est le théâtre, et que la vraie vie se situe plutôt dans la pénombre.

A PROPOS DE LA SÉQUENCE DES CALÈCHES QUI SE CROISENT

La manière dont on a tourné cette scène ? C'est très simple. Il fallait tourner vite, on tournait dans une rue qu'on bloquait, on était sous tension, il faisait froid. Arnaud s'est beaucoup posé de questions : comment faire pour que ce ne soit pas excessif ? On a fait de l'épaule, ce qui permet de filmer le passant qui voit passer les calèches. En le revoyant, je trouve que le fait qu'Emmanuelle Devos disparaisse tout de suite derrière l'amorce quand elle croise l'autre calèche est vraiment

réussi. C'est bien coupé, comme si d'un coup elle n'existait plus. Ça par exemple, ça a été complètement improvisé pendant la prise. Puis d'un coup, ça fait partie de la façon de raconter. Ça nous a permis de tourner vite et de ne pas perdre la tension entre les comédiens. Plusieurs prises, plusieurs plans, mais tourné « à l'arrache », très vite, ce qui fait que tout le monde n'a pas le temps de bien comprendre ce qui se passe, les comédiens eux-mêmes. Il y a eu peu de prises, je crois que celle retenue est la première. D'ailleurs quand on l'a refait, c'était moins bien. On a tourné très vite, mais c'était intégré dans le plan de travail, par contre on a passé du temps à la découper. Ensuite, il faut faire avec les contraintes : ça coûte cher, donc on a le droit à la rue que de telle heure à telle heure... C'est intégré, mais il faut donc faire avec l'improvisation, il faut se faire confiance. C'est réussi je pense, parce que ça à l'air bien plus réussi que pourrait le laisser entendre la façon dont c'est tourné.

FILM D'ÉPOQUE, ET POURTANT PEU DE PLANS D'ENSEMBLE ?

La raison est très simple : on n'avait pas les moyens. En même temps, c'est le sujet du film, c'est ça qui est intelligent de la part d'Arnaud. Je parlais tout à l'heure de « les deux anglaises et le continent », parce que ça se passe en partie à Londres, on ne doute pas que ce soit à Londres, et pourtant c'est souvent filmé devant un bout de mur. Il s'agit d'état intérieur, ce n'est pas *Barry Lyndon*. On parle souvent des bougies dans *Barry Lyndon*, mais ce qui est le plus important, ce sont les paysages, qui donnent une force incroyable à ce que le film raconte. Pour *Esther Khan*, ce n'est pas le cas, et c'est très intelligent de la part d'Arnaud. Il faut toujours trouver le bon équilibre entre ce qu'est un film et les moyens dont il dispose. Il faut trouver une adéquation, et dans ce cas, le relatif manque de moyen, ça peut passer parce qu'on cherche l'état intérieur d'un personnage. Les seuls moments où on a quelque chose de « sociable » ou « social », ce sont les séquences de théâtre, où on met le paquet. On met le maximum sur les décors, les lumières, les mouvements de caméra etc... Ces séquences existent, même s'il y a beaucoup de choses suggérées.

LES RÉFÉRENCES DE PEINTURES DANS LE FILM, L'IMPRESSIONNISME?

Ah l'impressionnisme, pas du tout. Par contre des peintres, plutôt américains, par exemple P. Sicard, ou Vegas. Il y a une référence précise à celui-ci dans la première séquence de théâtre yiddish, où on voit en avant plan les musiciens coupés. Mais on ne voulait non plus tomber dans le piège d'un truc pictural. Sicard, parce qu'il a peint beaucoup de scènes de théâtre. Sauf que ces gens peignaient des classes sociales assez hautes, donc ça nous a servi quand même, mais finalement pas tant que ça. On est plutôt allé chercher du côté de la photo, chez Lewis Hine, ou quelques grands autres... pour une matière d'image, ce qui peut être assez piégeant, d'ailleurs. En tout cas pas les impressionnistes, qui n'ont rien à faire dans ce lieu-là, à cette époque.

AVEC QUOI TU AS TOURNÉ LE FILM ? ET SI C'ÉTAIT À REFAIRE, AUJOURD'HUI ?

Bon, je ne le referai pas aujourd'hui, c'est fait, je n'ai pas envie de recommencer, je cherche plutôt de nouvelles expériences... A l'époque j'ai tourné avec de la KODAK 5279, je l'aimais bien parce qu'elle n'était pas trop contrastée, et qu'elle avait une bascule de couleurs pas trop franche, et j'ai toujours aimé ça. Mais il y avait la nouvelle 5298, si mes souvenirs sont bons, dont je suis servi au début. Elle faisait 800 ASA, et avait beaucoup de grain, je l'aimais énormément, elle avait de très belles couleurs. Je m'en suis servi sur un film que j'ai fait après avec Chéreau. Mais ça n'a duré qu'un été, parce que... je devais être le seul à tourner avec, les gens trouvaient qu'elle avait trop de grain. Déjà à l'époque, les gens attendaient le numérique, bien lisse, avec impatience. Moi, ce que

j'aime c'est sentir la matière de la pellicule, c'est pourquoi j'ai toujours tourné avec des pellicules sensibles, j'aime la diffusion naturelle que ça donne, et le caractère sensuel de l'image. Après bien sûr, tout dépend du film et du sujet. Ce film-là, en l'occurrence, est profondément lié à la pellicule, je trouve. Je suis tout à fait prêt à tourner en numérique, j'ai tourné en Super16, c'est juste un outil. On nous rabat les oreilles avec la nouvelle révolution, il n'y a pas de révolution. Sauf pour les petites caméras, mais bon, c'est plutôt pour quelqu'un comme Alain Cavalier, qui veut avoir une grande liberté, avec un petit appareil, et pouvoir monter soi-même... Mais ce sont des images un peu équivalentes au 16 ou au Super8 d'autrefois : elles sont très belles, mais ce sont toujours les mêmes. Maintenant, si on veut comparer avec le 35 mm, c'est comme comparer Adieu Phillipine de Rozier (filmé en S16), et Laurence d'Arabie. On raconte pas la même chose, ça n'est pas le même outil.

Moi, ce qui me chagrine beaucoup, c'est que KODAK ou FUJI sortent ces dernières années des pellicules extraordinaires, tant en terme de définition que de contraste, dont on ne parle jamais. Je me sens beaucoup plus intéressé à travailler sur ce terrain-là en ce moment, mais ça doit aussi être lié aux gens avec qui je travaille. Pour ce qui est du numérique, dans un équivalent du 35mm, c'est toujours du matériel très lourd, à l'état de prototype, qui n'est pas près du tout... Et c'est pour ça qu'ils en sortent une nouvelle tous les six mois, en nous promettant à chaque fois que tout sera réglé dans six mois, pour faire tourner le commerce. Ces outils ne me fascinent pas, je ne vois pas en quoi cela peut être intéressant à grande échelle. Je vois surtout que les carnations, les peaux, la sensualité, tout ce qui m'intéresse au cinéma, pour l'instant ça n'est pas au point. Mais après tout, quand David Fincher fait « The Social Network », la relation entre le numérique et ce qu'il raconte est très réussie... Il n'y a pas de règle.

J'espère que la pellicule va perdurer, parce que c'est important qu'on ait le choix. On a le droit d'écrire sur un ordinateur, mais on a aussi le droit d'écrire sur des cahiers, l'un ne va pas contre l'autre. Après, c'est vrai qu'industriellement, si KODAK disparaît, bon ben on sera obligé de suivre... On est toujours dans ce mouvement. Le problème, c'est qu'un outil est conçu pour une certaine norme, pour qu'un certain nombre de gens viennent l'utiliser. Là où ça devient intéressant, c'est quand on prend cet outil, qu'on lui tord le cou pour en sortir quelque chose d'autre. Dans la manière d'exposer, de développer, de filmer, de filtrer... Donc on peut obtenir des choses trop surexposée, aux couleurs distordues etc... Et ça devient intéressant. En numérique, pour tordre l'outil, comment faire ? En argentique, je sais faire, mais en numérique, on peut créer de nouveaux profils, mais ça devient vraiment extrêmement pointu techniquement. J'ai donc besoin de quelqu'un d'intermédiaire, qui va m'aider à chercher ça. Et voilà d'où vient la difficulté, on vit dans un monde où tout le monde a peur, tout le monde veut se couvrir, donc tout le monde dit « on pourrait faire ça, mais on pourra le faire plus tard. Donc pour l'instant on enregistre tout, on aura tout on pourra toujours revenir en arrière. » Mais moi, je ne veux pas revenir en arrière. Dans ce film, certains plans sont clairement sous-exposés, on ne peut pas revenir en arrière, ils sont comme ça et pas autrement. Et je crois, moi, en cette imaginaire où on invente l'image pendant qu'on tourne. On met deux heures à préparer un plan, tout le monde est prêt, attention, l'actrice est angoissée etc... Tout un tas de choses qui imprègnent l'image. On a décidé, et maintenant c'est comme ça. On ne va pas recadrer, refaire ceci, cela... On fait un pari au jour le jour, et c'est comme ça qu'on construit l'image. C'est comme ça, il me semble, qu'on arrive à ce qu'on appelle une création. Ça n'est pas du risque, c'est de l'expérimentation. Il y a du risque au début, mais ensuite il y a l'expérience, donc il y a bien des paramètres incontrôlés, mais on sait qu'on va s'y retrouver finalement. On n'est pas sur un terrain vide, on a de l'expérience, ce qui permet d'être audacieux, et d'aller encore plus loin. Et donc ce qui me dérange le plus avec l'outil numérique, c'est déjà l'outil en lui-même, parce qu'il est encore lourd et contraignant, parce que moi je viens juste avec une petite caméra, et c'est tout. Sans éclairer, dans un café, j'ai tout, je n'ai pas besoin d'écran, de carte, des ventilateurs sinon la caméra explose etc... Si le soleil tape trop fort, en numérique il faut filtrer sinon ça donne une image moche, alors qu'avec ma pellicule KODAK, j'ai tout. Donc c'est pour ça que je me sens plus libre en pellicule. Encore une fois, cela dépend du film que l'on fait, dans un film de Desplechin, on laisse une grande liberté à l'acteur. La question est complexe, c'est pourquoi la réponse est forcément longue. Ce qui m'intéresse en revanche dans le numérique, c'est que la caméra inclut la pellicule. Donc ce serait intéressant de pouvoir filmer plus longtemps en continu, garder tout en mémoire etc... mais pour ça, il faudrait être sûr de le retrouver. Parce qu'en argentique, on a un négatif, objectivement, c'est ça le film. En numérique, beaucoup de choses se perdent, et ça n'est pas par manque de contrôle, c'est qu'un imaginaire se perd avec cette pratique, à un moment on a l'impression de sortir toujours la

même image. Il faut être très très fort aujourd'hui pour sortir une belle image, quelque chose d'original. Aujourd'hui je trouve que les films se ressemblent un peu tous en numérique.