

# Transcription du film, *Des directeurs de la photographie AFC* *à propos de la création collective* de Lubomir Bakchev

\*

*Des directeurs de la photographie AFC à propos de la création collective* est un film de Lubomir Bakchev, actuellement en cours de montage. Il a été projeté dans une première version en février 2016, lors du colloque de Sorèze sur la Création Collective au Cinéma. Lubomir Bakchev, qui est, lui-même, directeur de la photographie, questionne ses confrères sur la question de la création collective au cinéma. Il a filmé des entretiens avec plusieurs de ses confrères Pierre-Yves Bastard, Stéphane Cami, Rémi Chevrin, Caroline Champetier, et Matthieu Poirot-Delpech.

Film Mira Production  
Février 2016  
Réalisé par Lubomir Bakchev.  
Mixage Samuel Mittelman

Voici la transcription d'une partie des entretiens que l'on peut découvrir dans ce film :

**Lubomir Bakchev.** *Est-ce que c'est une création collective ?*

**Caroline Champetier.** Oui oui, je pense que oui. C'est même la raison pour laquelle moi je fais du cinéma. Je fais du cinéma parce que j'ai l'impression que ça se fabrique vraiment ensemble. Je me souviens d'ailleurs d'avoir eu très jeune des sensations comme ça en regardant jouer de la musique et en regardant les regards qu'ils avaient les uns sur les autres. Ce n'était pas de la fascination mais vraiment un bien-être. C'est-à-dire que cet échange humain me donnait une confiance absolue dans l'humain. Et je trouve qu'au cinéma on peut accéder à cela parfois. Oui, absolument. Et les regards qu'on s'échange,

après une prise, entre un acteur, quelqu'un qui est derrière la caméra comme nous, un metteur en scène ou quelqu'un d'autre de l'équipe, ça peut être un ingénieur du son... il y a quelque chose qui ne se dit pas et qui est pour moi du lien extraordinairement précieux. Donc, oui c'est une création collective. C'est une création qui a besoin du collectif aussi.

**Matthieu Poirot-Delpech.** On compare très souvent la fabrication d'un film avec un chef d'orchestre et un orchestre. J'ai entendu dire cela des milliers de fois et je trouve que la comparaison est assez fausse parce que ce n'est pas du tout comme cela que cela se passe sur un plateau. Je le comparerais beaucoup plus facilement à l'architecture. La relation de l'architecte à tous les corps de métiers jusqu'au plombier. C'est-à-dire que l'architecte n'est ni un ouvrier, ni quelqu'un qui sait monter un lavabo, alors que dans un orchestre tout le monde est très proche finalement du même raisonnement. Donc, je trouve que c'est un métier qui mêle plein de gens différents et qui n'ont pas du tout le même domaine de compétence. Cela serait un peu illusoire de penser que tout le monde sait tout faire sur un plateau. Moi, si tout à coup, je touche aux objets de l'accessoiriste, il va venir me dire, touche pas à ça, j'en ai besoin pour demain, après demain, le mardi de la semaine prochaine, tu n'y touches pas parce que tu vas tout ruiner. C'est pour cela que l'architecture me paraît une meilleure comparaison. L'autre comparaison que j'aime aussi, c'est le navire. On est un peu sur le même bateau. C'est un peu une comparaison liée aux ennuis qu'il peut y avoir sur un plateau. Il faut être solidaire. Il y a une solidarité qu'il faut avoir et qu'il n'y a pas forcément en architecture. Il faut qu'on s'en sorte, qu'on traverse la tempête ensemble.

**Stéphane Cami.** C'est un équipage quoi. Et ça reste le réalisateur qui est le maître à bord.

*Lubomir Bakchev. Je trouve aussi que la meilleure comparaison, c'est le bateau.*

**Stéphane Cami.** Moi je fais de la voile donc... Je me rends compte que c'est une course en mer. C'est un marathon un tournage, une course au grand large.

*Lubomir Bakchev. Surtout qu'on peut pas descendre.*

**Stéphane Cami.** Voilà on ne peut pas descendre, on est tous embarqués et on travaille dans des conditions de stress et d'urgence. La météo, c'est une chose qui peut se rapprocher des courses à la voile. En tout cas, il y a à gérer des moments de fatigue, de stress, d'humeur, et on a une équipe, on doit fédérer. Et le réalisateur a un rôle fondamental dans ce travail, dans cette énergie

collective. C'est lui qui va catalyser cette énergie et on voit des réalisateurs qui savent emmener une équipe vers le meilleur et d'autres qui peuvent avoir plus de difficultés, peut-être à cause de leurs caractères. L'équipe va s'adapter, mais il ne vont peut-être pas réussir à puiser toutes ces énergies et les utiliser au meilleur de leurs compétences. Cela n'empêche pas que le film pourra être très intéressant aussi.

**Rémi Chevrin.** Il n'y a pas de règle particulière, en effet le film appartient à son metteur en scène, dans sa forme et dans sa fabrication. Si un metteur en scène décide de faire un découpage seul, une écriture de scénario seule, une réalisation sans en parler à ses plus proches collaborateurs, cela reste extrêmement personnel, une entreprise à laquelle les chefs de poste n'auront pas pris part. Il y a des grands metteurs en scène, je pense à Polanski, dont l'œuvre appartient à eux-mêmes à 100%, mais quand ils parlent de leur travail, ils en parlent comme un travail de collectivité, un travail de collaboration, où on n'est pas juste des ouvriers au service d'une machine qui est le metteur en scène, on est des nourrisseurs, ou nourrit la mère, ou le père, en l'occurrence. C'est vrai que chaque film a sa couleur. J'ai eu plutôt tendance à travailler, moi, avec je dirais, à moitié-moitié. Des hommes qui sont à œuvre unique, cela leur appartient entièrement et puis d'autres, 50% de l'autre côté, qui sont des hommes qui partagent la pensée, la réflexion et même la fabrication et qui le déclarent en tant que tel à la fin du film. Oui ce film t'appartient un peu aussi. C'est toujours un peu gênant, moi je n'aime pas trop, mais bon.

*Lubomir Bakchev.* C'est plutôt sympa, c'est plutôt agréable d'être reconnu.

**Rémi Chevrin.** Oui. C'est plutôt flatteur pour son travail. Pas dans le sens je suis le meilleur. Mais mon travail a amené une véritable plus-value à l'écriture et au regard du metteur en scène. En fait, j'ai l'impression qu'on ne fait que nourrir le metteur en scène, d'où le terme « collaboration ». Mais cette collaboration amène aussi à ce que, sans nous, le film aurait eu une autre couleur. Mais il en aurait eu une autre aussi avec quelqu'un d'autre.

**Stéphane Cami.** On a l'impression que ce sont tous des copains qui partent pour une aventure, mais finalement dans une équipe de tournage, il y a une véritable hiérarchie. Il y a le réalisateur, qui est celui qui donne l'ordre, qui va trancher dans les décisions artistiques, qui apporte son point de vue et on l'écoute. C'est lui qui aura le mot final jusqu'au bout, jusqu'au montage. Donc, il y a cette hiérarchie et en même temps chaque membre de l'équipe participe par sa compétence et son savoir-faire à l'avancement du projet et cette hiérarchie, c'est un peu comme une mécanique. Moi j'ai envie de comparer cela

à une petite montre avec des rouages et effectivement il y a des rouages principaux mais, s'il manque un rouage, la machine va s'enrayer et mal fonctionner. Cet assemblage de compétences va à mon avis enrichir le film et nourrir le réalisateur. Même si c'est lui qui dit à la fin : moi je préfère cela. On va parfois lui proposer des choix, et c'est lui qui va trancher.

**Pierre-Yves Bastard.** Non mais parfois, justement, le « look » du film, il ne se trouve pas avec le réalisateur. C'est le réalisateur qui a choisi des intervenants, qui a choisi des gens parce qu'ils ont un style, ils ont un univers et c'est le clash de ces univers qui fait que tu trouves le style du film. Cela dépend du « réal », toi tu le sais bien. Des fois, tu as des « réals » qui ont leur univers à eux et qui t'engagent pour pouvoir reproduire leur univers à eux. Tu en as d'autres qui ont des envies, mais qui n'ont pas vraiment d'univers très personnels et qui utilisent le talent du chef déco, de la cheffe costumière, du chef opérateur et de ses comédiens, pour créer un espèce de truc ensemble, qui va se créer, et c'est ça qui est intéressant, qui sera différent, si un des intervenants est différent. C'est le mariage de tous ces gens-là qui vont faire l'esthétique et un peu le « mood » du film et pas forcément le metteur en scène. Ce qu'a fait le metteur en scène, c'est réunir ces gens-là.

**Stéphane Cami.** Il y a des réalisateurs qui vont plus facilement savoir parler d'image et au départ lors de notre rencontre on va parler photo, on va parler film, on va parler séquence. Mais il y a aussi des réalisateurs qui maîtrisent mal l'aspect technique de la photo et ont du mal à en parler. Donc il y a des réalisateurs qui vont déléguer énormément l'aspect esthétique au chef opérateur, en leur faisant confiance, parce que, quelque part, il y a une résonnance qui existe entre eux. Et d'autres qui vont vouloir imposer des points de vue et discuter très fermement de chaque point. Cela dépend un peu des projets. Donc, dire que l'esthétique appartient uniquement à l'opérateur, je dis non. C'est une collaboration et c'est encore une fois le réalisateur qui a le dernier mot. S'il a un doute, il va l'exprimer et ce doute, on va en tenir compte. Moi je vais dans son sens, je me considère au service de son regard et cela reste très important

**Caroline Champetier.** La première chose, c'est effectivement à quels acteurs ont va avoir affaire. Une fois qu'on s'est dit que le projet sur le papier nous tentait. Moi, c'est toujours un rapport entre le projet, le metteur en scène ou le réalisateur potentiel – quand je dis potentiel, c'est le potentiel du réalisateur – et effectivement aussi la production. C'est toujours un triangle.

*Lubomir Bakchev. Donc scénario...*

**Caroline Champetier.** Personnalité du réalisateur ou metteur en scène et configuration de production.

*Lubomir Bakchev. Ça c'est pour les premiers films, pour les gens que tu rencontres...*

**Caroline Champetier.** Non, c'est la même chose pour tout le monde. Si j'ai un projet avec Léo Carax, c'est évident que la configuration de production m'importe. Je connais sa façon de travailler, je connais un peu mieux maintenant son exigence, ses qualités je dirais, d'obsession. Il faut que la production suive. Donc forcément, il faut que j'arrive à évaluer les choses.

**Matthieu Poirot-Delpech.** Il y a une chose particulière chez les réalisateurs que j'ai pu croiser, il y a plusieurs types de pratiques. Il y a, par exemple, des réalisateurs qui détestent travailler deux fois de suite avec les mêmes personnes, qui ne travaillent pas avec les mêmes acteurs, qui ne travaillent pas avec les mêmes techniciens, qui ont besoin, parce qu'il faut changer l'eau du bocal comme pour les poissons rouges, qui aiment cela. Pas forcément parce qu'ils ont eu de mauvaises expériences mais parce que c'est agréable. Je respecte tout à fait cela. Quand on est technicien, quand on sort d'un film, de ne pas faire le suivant, c'est toujours douloureux. On se dit, il ne m'a pas apprécié. Mais je comprends très bien en même temps qu'il n'en est rien. C'est sans doute juste l'envie de faire autre chose, de recommencer ailleurs.

**Pierre-Yves Bastard.** Mais nous aussi on travaille plus que les « réals ». C'est-à-dire que des fois on tombe sur un réal qui a peut-être 3 mois dans toute sa vie de plateau et toi tu en as déjà 450. Donc, forcément, il y a des choses sur un plateau, tout va très vite, il faut prendre des décisions. Un metteur en scène, malheureusement, il est dépendant aussi du caractère des gens qu'il a engagés. Son comédien, il peut péter un câble, il peut ne plus rien en faire et si son chef-opérateur commence à le faire « chier », ça doit être très pénible. L'« ingé son », il peut dire, ah ben non moi je ne veux pas que tu fasses ce plan là (*signe des mains pour indiquer un plan large*), en même temps que ce plan là (*signe des mains pour indiquer un plan serré*), alors que le « réal » il veut vraiment parce qu'il sait que ses comédiens... il veut raccorder exact. Voilà c'est très compliqué. Je pense effectivement qu'un metteur en scène peut emmener dans une direction dont il n'avait pas vraiment envie. Il se peut qu'en fin de journée, au lieu d'avoir les 15 plans prévus, il ne se retrouve qu'avec 5 magnifiques plans et donc une séquence de 4 magnifiques plans. C'est très joli, c'est très bien éclairé mais on dira que cela manque un peu de rythme et tout... et là je peux dire que c'est l'opérateur qui a flingué le truc... je pense qu'on est d'accord (rires).

**Rémi Chevrin.** Ce qui est certain, c'est qu'un film qui a été un échec, très souvent le réalisateur ne retravaillera pas avec la même équipe, ça c'est une réalité qu'on a tous connue. C'est-à-dire que l'échec est assimilé à l'équipe et, de ce fait, cela n'amène pas nécessairement à retravailler ensemble alors que très souvent un succès amène à retravailler avec la même équipe. Il y a de la superstition dans le cinéma, même non déclarée, mais il y a de la superstition. Maintenant l'échec peut être imputé à un chef opérateur ou à un chef déco. Mais je pense que le temps de préparation d'un film fait que, s'il y a un échec, il est en partie dû à un metteur en scène qui est responsable et maître d'œuvre, chef d'équipe. Donc, en tant que chef d'équipe, il a des semaines et des semaines de préparation, il peut choisir ses collaborateurs. Il a du temps. On ne choisit pas comme dans un supermarché un produit en disant celui-là a l'air d'être le bon outil. Donc je pense que si un film est un échec, cela est dû, avant tout, au choix de mise en scène et à sa réalisation

**Stéphane Cami.** Sur le découpage j'interviens effectivement. Cela dépend. Il y a des réalisateurs qui ont une notion très précise de leur découpage et d'autres qui l'ont moins, qui vont faire confiance à un dialogue avec le chef-opérateur et la script, et donc moi j'ai un point de vue sur le découpage. Chaque plan est pour moi une histoire qui se raconte dans une continuité, j'espère comprendre ce qui va se passer avant, comment le monteur va pouvoir utiliser le plan, qu'est-ce qu'on veut signifier dans le plan et donc j'aime bien parler du découpage avec le réalisateur et proposer des solutions au réalisateur. Mais je ne suis pas, une fois de plus, décisionnaire à la fin. C'est-à-dire que si à la fin le réalisateur veut faire un plan séquence et que j'avais imaginé faire 5 plans, je vais aller dans le sens du réalisateur. Par contre, c'est vrai que, dans un découpage, je vais parfois proposer à un réalisateur de faire un gros plan qui va pouvoir lui servir ou de simplifier ce qu'il avait imaginé en deux plans, en faisant un petit travelling et en allant récupérer les mêmes valeurs en fluidifiant le découpage. J'ai quand même un point de vue assez précis, bien sûr.

**Caroline Champetier.** La direction d'acteurs pour moi c'est vraiment l'endroit où le metteur en scène doit être souverain. À la fois dans le choix des acteurs et après, dans les rapports qu'il entretient avec eux. Autant sur le reste je pense que je peux tout le temps continuer à être dans un échange avec le metteur en scène, parce que c'est des choix qui peuvent..., comment dire, cela n'est pas de l'humain.

**Lubomir Bakchev.** *Le découpage, la technique même le langage, un opérateur peut amener cela à un réalisateur ?*

**Caroline Champetier.** Voilà, exactement. Cela m'est arrivé de découper intégralement des films. Et même avec des metteurs en scène de grande renommée. Avec Xavier Beauvois, j'ai une grande part de responsabilité dans le découpage. Voilà. Pour lui, c'est évident. Je sais qu'aux États-Unis, c'est une des responsabilités des directeurs de la photographie, le découpage. Il ne me semble pas que là je suis intrusive. Au contraire, je sers le metteur en scène. C'est évident qu'avec Carax le découpage est fait par Carax. Avec Jean-Luc Godard, le découpage est fait par Jean-Luc Godard. Mais l'humain, l'acteur là vraiment, on est quelque part où je fais toujours un pas en arrière. Sauf si l'acteur lui-même me demande, pour des raisons diverses, une sorte de regard, une sorte de présence, une forme de soutien, ou qu'un metteur en scène me le demande. C'est arrivé par exemple avec Jacques Doillon sur *Ponette*, ce film avec une petite fille de quatre ans. Là il y avait quelques personnes autour de Jacques, la perchman Brigitte Taillandier, moi, qui étions, je dirais, en première ligne avec l'enfant. Jacques était là mais parfois Jacques aimait avoir une position de retrait qui faisait que lorsqu'il fallait qu'on exige quelque chose, comme on peut exiger quelque chose d'un enfant, c'était nous qui allions au front.

**Matthieu Poirot-Delpech.** Moi mon seul interlocuteur, c'est le réalisateur, je fais le film du réalisateur. Je ne fais pas le film des acteurs. La question peut se poser. Parfois on ne fait pas le film avec un réalisateur, mais le film d'un acteur. Parce que c'est lui qui est en tête d'affiche. Quelquefois, on fait le film d'un producteur, et le réalisateur est aussi, ce coup-ci, secondaire. Moi je suis plus disons dans une famille où je fais des films de réalisateurs. Et là, en fait, je me soude à lui pour résister à tous ceux qui diront que l'esthétique doit être plutôt comme ça ou comme ça. Alors l'esthétique cela peut-être la longueur des plans, ça peut être la lumière, ça peut être la beauté, au sens glamour des choses. Quelquefois il faut lutter pour ne pas être « esthétique » justement. C'est presque plus intéressant que de lutter pour être esthétique. Alors cette esthétique elle se détermine dans l'intimité avec le réalisateur. On parlait de collaboration tout à l'heure. Moi j'ai plus de bonheur à travailler avec des gens avec qui j'ai déjà tourné, parce que c'est très bien de se refiler des dvd en disant, t'aimes ça etc., est-ce que t'aimes ça... Finalement quand on a fait quatre films ensemble, le grand bonheur c'est de dire, tu vois ce qu'on avait fait là, on pourrait s'en resservir pour refaire là. Là je retrouve un peu plus de plaisir... parce que c'est très pratique. Parce que, en effet, des fois, on a un film qu'on fait pour cent cinquante mille euros, on vous file un dvd d'un film à 10 millions d'euros. Tu dis ouais, mais je suis désolé, là ton dvd tu le gardes

chez toi. L'esthétique, c'est dépendant de plein de choses, c'est dépendant d'un contexte économique, c'est dépendant d'un décor, c'est dépendant.

**Rémy Chévrin.** Je ne peux pas imaginer arriver sur un film sans être dans une vraie intimité avec le metteur en scène. Une intimité aussi bien sur les rouages du scénario, du script et de ce qui est dit comme ce qui n'est pas dit (ce qu'il y a entre les scènes et qui n'est pas forcément raconté). Donc, on rentre dans une intimité très forte. De ce fait, je me sens particulièrement sensible au scénario et donc je lui amène un regard qui est celui d'une sensibilité de mise en scène évidemment. Mais sans prendre du tout sur le travail du metteur en scène. Cela me semblerait très déplacé. Mais j'ai besoin de, comment dire ça... ?

*Lubomir Bakchev. Quelle est la partie qui appartient purement au metteur en scène, sur laquelle tu ne peux pas intervenir ?*

**Rémy Chévrin.** En gros, le scénario quand il est extrêmement bien structuré.

*Lubomir Bakchev. Cela veut dire que c'est un auteur-réalisateur.*

**Rémy Chévrin.** Oui. Sinon, j'interviens très rarement sur le jeu, sauf quand il y a quelque chose qui me paraît extrêmement étrange ou déplacé et que je peux en parler en fin de plan et dire « je ne comprends pas l'interprétation, il y a quelque chose qui me gêne ». Ce n'est pas une remise en cause, c'est un questionnement. Donc, sur le jeu d'acteur, cela peut m'arriver. J'ai beaucoup travaillé aussi avec des réalisateurs acteurs, qui jouent dans le film, et j'ai un regard qui est un petit peu plus, je ne vais pas dire cisellé, mais attentif, sur le jeu. Et avec certains acteurs avec qui j'ai pu travailler et qui réalisent, j'ai plus de gêne à leur dire qu'ils vont soit un peu loin ou que le curseur est trop bas. Mais cela, c'est des choses très intimes qui se disent d'une oreille à l'autre. J'interviens assez peu. Par contre, le découpage oui. C'est une intervention de tous les jours, mais qui, encore une fois, n'est pas du tout de l'ordre de la censure, c'est une intervention qui est plutôt de l'ordre de la justesse du plan. Interroger le metteur en scène, assez souvent, en lui proposant, pas forcément l'inverse mais une option différente, pour bien cadrer, en fait, ce qui l'intéresse. J'aime bien travailler de cette manière-là avec les metteurs en scène. Il me parle blanc, je lui parle noir. Il me dit sombre, je lui réponds clair. Mais c'est une bonne manière, par la contradiction, d'être constructif. C'est une contradiction de construction. Ce n'est pas une contradiction de destruction.

**Caroline Champetier.** Moi je regarde beaucoup les acteurs sur un plateau et je les regarde entre les prises. Et cela m'arrive très souvent de dire à un metteur

en scène, regarde. C'est-à-dire voir des attitudes, voir des abandons, voir des mouvements, voir... Donc oui, l'improvisation, c'est aussi une forme de liberté qu'on a de se dire que tout regard, tout regard, pendant la journée de travail, pendant le temps où on est en présence des autres, peut enrichir le film.

**Pierre-Yves Bastard.** On est tout en haut de Paris et c'est une immense verrière, il y a deux verrières côté à côté, face à face. On a des scènes de nuit dedans. Ma première réaction, c'est de dire, c'est débile, on pourra jamais filmer, on se voit déjà tous dedans, en reflets. Dès que je vais mettre un projecteur cela va se voir. C'est inéclairable, on ne peut rien faire. On a cherché d'autres décors, et on n'a pas trouvé d'autres décors qui avaient ce petit côté original et tout cela. Je me suis un peu creusé la tête. Je me suis dit « ok on peut rien faire, donc il faut rien faire, on va presque rien mettre ». Parce que tout l'intérêt du décor, c'est l'extérieur. Dès qu'on met une lumière à l'intérieur, elle rebondit partout, elle efface le décor qui est intéressant et du coup, là j'ai fait des petits essais, ça va donner un univers dans cette pièce, complètement étrange, parce que les lumières sont cachées, viennent d'un peu en dessous, pour pas qu'elles se reflètent. Cela crée un style qui n'était pas du tout voulu au départ et là c'est le décor qui, petit à petit, a imposé son truc. Le personnage, du coup, devient quelqu'un d'autre dans ce décor. Le fait qu'il soit obligé d'être dans le noir en permanence. Cela a créé un truc, j'adore ça. Le « look » s'est créé malgré les choses, il s'est imposé de lui-même, comme si c'était un être à part. « Je suis le "look" du film et je vais m'imposer même sans que vous vous en rendiez compte ». J'adore ! C'est un truc...

**Caroline Champetier.** Moi j'ai le sentiment d'être vachement plus à l'écoute des autres aujourd'hui que je ne l'étais quand j'ai débuté.

**Lubomir Bakchev.** *C'est sûr que quand on débute on a plus de certitudes qui font qu'on écoute moins, on est envahi par la technique.*

Oui on est dans son truc. Même la découverte des acteurs, la découverte des acteurs, elle a été ultra progressive. Quand j'ai commencé, je ne savais pas ce que c'était qu'un acteur. Quand j'étais assistante, c'était quelqu'un qui ne prenait pas sa place.

**Lubomir Bakchev.** *D'ailleurs le fait que tu réalisés aussi, donc du coup ce rapport, comment tu le gères ?*

De ce point de vue là je suis très..., je dirais, américaine. Pour moi, je n'ai pas du tout la religion de l'auteur. Ça je pense que c'est une période historique,

europeenne, une invention europeenne, la politique des auteurs. Elle a produit des choses magnifiques, ce qu'on sait, la nouvelle vague. Je ne pense pas du tout qu'elle soit applicable partout tout le temps, à toutes les industries et à tous les films. C'est aussi pour cela que je pense vraiment que c'est une création collective. Ça c'est une chose que disait Godard, mais je le pense vraiment, c'est que l'auteur d'un film, c'est pas nécessairement le metteur en scène. L'auteur d'un film, cela peut être le producteur, ça peut être l'acteur, ça peut être... le responsable des effets visuels. Tout d'un coup, quelqu'un peut se dégager. Tu sais, c'est comme les « bœuf » quand on fait du jazz. Il y a quelqu'un qui peut dégager dans un film quelque chose de supérieur aux autres, et voilà ça arrive.

[...]

**Caroline Champetier.** Mais moi, je le redis, je trouve cela intéressant que les gens se posent la question du fonctionnement communautaire du cinéma, de gens qui ont des pratiques très différentes. Parce que dans un orchestre, tout le monde joue d'un instrument. Alors évidemment un violon, c'est différent d'une flûte à bec mais quand même. Nous, c'est quand même des objets différents, des gestes différents. Il faut parvenir à fonctionner ensemble.

*Lubomir Bakchev. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que dans le cinéma, c'est que des individualités, des individualités fortes qui construisent une équipe.*

**Caroline Champetier.** Oui, ce n'est pas la démocratie. Chacun tient, avec son esthétique, son goût, pas qu'on défend mais qu'on amène à l'œuvre et en même temps qu'on met en commun. On les partage, on s'influence. C'est pour cela que c'est pas tellement la technique d'un opérateur à l'autre mais c'est plus l'influence qu'il va avoir sur l'esthétique qui va changer. Tu vois là je suis en train de masteriser un film de Philippe Garrel, *Le Vent de la nuit*, qui est un des..., si je devais retenir 10 de mes films ou un peu moins, il serait peut-être dedans. Pour moi, c'est un très beau film. Et bien, c'est fou, j'ai fait une photo, je ne le comprenais pas jusqu'à maintenant, c'est fou ce que j'ai fait une « photo » Garrel. Qui a une forme de poids quoi, une forme, entre guillemets, d'« épaisseur ». La frontalité de Garrel, son côté premier degré, c'est incroyable. Et ça je ne l'aurais jamais analysé avant. C'est là, en voyant le film, c'est clair pour moi. Comme si j'avais été moi-même dirigé. Mais je pense qu'on est dirigé.

*Lubomir Bakchev. Forcément.*