

# *L'acteur vu du côté du chef opérateur image*

## *Entretien avec Renato Berta<sup>1</sup>*

par Bérénice Bonhomme et Paul Lacoste



Renato Berta est directeur de la photographie. Il a travaillé notamment avec Claude Chabrol, Robert Guédiguian, Amos Gitai, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Manoël de Oliveira, Alain Resnais, Daniel Schmid, Alain Tanner, André Téchiné, ...

\*

### **Le travail de préparation**

Un scénario qu'est-ce que c'est ? Aujourd'hui c'est quelque chose qui est là pour vendre le film. Moi, je suis davantage sensible au metteur en scène. Le scénario de *Sauve qui peut*, c'était trois lignes auxquelles on ne comprenait rien. Le scénario, pour moi, c'est juste des intentions et ce n'est jamais définitif. Quand j'ai terminé de lire seul le scénario, la prochaine étape cela va être de lire le scénario avec le metteur en scène. À 2 donc et pas à 50 ! Avec Resnais, on a passé des journées à lire le scénario. Les mêmes mots ne veulent pas dire la même chose pour tout le monde. Tu entres dans le film, tu comprends petit à petit. À ce moment, savoir si c'est tel ou tel acteur, c'est déterminant. Si tu connais les comédiens, tu sens davantage les choses. C'est important au moment du découpage. Par exemple, lorsqu'avec Resnais on faisait le découpage, on avait beaucoup répété avec Sabine Azéma et Pierre Arditi. Je connaissais extrêmement bien les comédiens, Arditi qui est très précis et Sabine Azéma qui bouge tout le temps, et cela a accompagné le travail du découpage.

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé le 31 janvier 2020.

On peut prendre l'exemple d'une séquence du *Promeneur du Champ-de-Mars* (Robert Guédiguian, 2005), lors de la séquence de la visite de la Basilique de Saint-Denis. Quelle est la conception visuelle de cette séquence ? C'est un film avec peu de moyens. Il fallait réfléchir à un plan large et à des plans serrés. Pour le plan large, il fallait compter sur la lumière du « bon dieu ». Et sinon, il était possible de faire des plans serrés dans les niches. Mais cela demandait une position qui n'était pas très naturelle pour les comédiens. Il a fallu que Michel Bouquet se baisse pour entrer dans le cadre. Au moment du découpage, je disais à Robert Guédiguian : il faut en parler au comédien. Mais il était un peu terrorisé à l'idée d'aborder cela avec un comédien de la stature de Bouquet. On lui a fait finalement des propositions de positions pas du tout naturelles. Je me souviens avoir beaucoup parlé avec Michel Bouquet et en particulier des différences entre théâtre et cinéma. Pour lui, un comédien, c'est avant tout au théâtre. Moi je ne suis pas d'accord, le comédien de cinéma est morcelé mais il peut aussi être grand. J'essayais de lui démontrer que ce petit artifice consistant à se courber pour entrer dans la niche lui avait fait trouver des choses dans son jeu qu'il n'aurait pas pu trouver au théâtre. Il n'était pas très conscient de ce qu'il donnait, mais moi je le trouve formidable.<sup>2</sup>

Michel Bouquet, c'était une rencontre pendant un laps de temps assez court. On n'était pas des amis. Avec d'autres acteurs, on a des rapports installés. Mais, dans tous les cas, je pose toujours comme condition de rencontrer les comédiens principaux avant le tournage.

### Tensions de tournage

Combien de fois cela m'est arrivé : tu as fait le découpage avec le metteur en scène avec qui tu as prévu un plan séquence. Tu as répété avec le comédien. C'est le moment de tourner et puis les comédiens arrivent et tu t'aperçois en deux secondes qu'ils sont de mauvaise humeur. Il y a une grande quantité de psychologie sur un plateau, parfois un peu lourde. La spécificité de notre métier, c'est qu'on intervient en dernier et cela génère du stress. C'est parfois pénible de gérer ces problèmes. C'est en ce sens aussi que le cinéma se fait à plusieurs, et il arrive que ces paramètres retombent sur les épaules de l'opérateur.

---

<sup>2</sup> On peut mettre cette partie de l'entretien en regard avec ce que dit Michel Bouquet dans un entretien mené par Antoine de Baecque dans *Libération*, le 5 février 2005. Dernière consultation le 15 janvier 2021. [en ligne]. URL : [https://next.libération.fr/cinema/2005/02/15/entrer-dans-l-aura-du-personnage\\_509711](https://next.libération.fr/cinema/2005/02/15/entrer-dans-l-aura-du-personnage_509711).

## Cadre et acteur

Je n'ai pas de préférences en ce qui concerne les marques au sol, je m'adapte aux volontés du réalisateur et à la façon de travailler des acteurs et actrices. Prenons, par exemple, la séquence de *Smoking/No smoking* (Alain Resnais, 1993) lors de laquelle Sabine Azéma installe des tables sous une marquise. Comme je l'ai dit, Pierre Arditi est très précis et Sabine Azéma très mobile.

Sabine bougeait d'une manière techniquement pas très précise, c'est ce que demandait la scène. Elle était complètement libre sans aucune marque au sol. La seule chose, c'est qu'on lui avait précisé : « tu peux bouger de là à là ». Pierre regardait comment elle se déplaçait et bougeait en fonction d'elle et sentait le cadre. C'est le don de certains acteurs, des grands techniciens. Avec Sabine et Pierre, c'était magique.

En lisant le scénario, Resnais m'avait dit que c'était elle le centre de la séquence, le personnage principal. Alors je la suis, par des panoramiques rapides, quitte même à sortir Arditi du cadre. J'aime bien quand il y a des choix de mises en scène importants et que, à partir de là, tu peux improviser. Comme en musique, tu improvises, mais sur un thème imposé. Il faut être très attentif. Mais on les connaissait bien. Jaques Saulnier avait fait des maquettes, on avait pris des options d'éclairage. Il a dessiné dans une grande pièce les différents décors par terre. Alain pouvait répéter les déplacements avec les comédiens. Sur chaque décor, il y a eu trois semaines de répétition. Et ça se voit.

Pour les films les plus intéressants, j'étais à la photo et au cadre. Cette dialectique, tu ne peux la contrôler que lorsque tu fais les deux. Le rapport à la caméra parfois c'est comme le jeu entre le chat et la souris. Il y a des acteurs qui font toujours la même chose et d'autres jamais. Il y a des comédiens qui sont attirés par la caméra. Des comédiens très précis et d'autres non. L'important c'est d'être attentif, de sentir le pli du personnage. Ce n'est pas toujours facile de savoir si c'est juste. Parfois il faut digérer la nouveauté. Je ne suis pas certain que les comédiens sachent toujours à 100% ce qu'ils font. Parfois à l'image, cela devient un miracle.

Quand tu es au cadre et que tu partages les choses avec la mise en scène et les comédiens, c'est assez jouissif. Avec Amos Gitai on mettait en place des plans très compliqués. Et juste à la fin de la préparation, il disait : « on change tout et on met la caméra de l'autre côté ». Tout cela pour déstabiliser le comédien. D'un coup, la scène se transforme en son contraire. Et elle revit parce que comédien est perdu et moi au cadre je me laisse porter par les événements.

Ce travail sur le cadre, je peux aussi en parler au sujet du plan qui conclut *Uranus* (Claude Berri, 1990), avec Depardieu. J'étais chef opérateur sur le film et j'avais un cadreur avec qui je n'étais pas toujours d'accord. On avait prévu

une séquence au Steadycam pour la fin mais cela ne marchait pas. Je me suis énervé et j'ai proposé à Gérard : « on le fait tous les deux ? ». J'ai pris la caméra Panavision chargée avec 300 mètres et je lui ai dit : « Gérard tu fais gaffe quand tu tombes, de pas mettre les chaises sur mon chemin ». On s'est lancés. C'était un moment de complicité et Claude Berri était ravi.

### **Des relations avec les acteurs qui excluent le metteur en scène ?**

C'est très difficile à gérer. Par exemple, Téchiné ne supportait pas si je parlais aux comédiens. Je baissais les yeux à la fin de la prise. Or, très souvent, le comédien t'interpelle toi en premier : « Tu es prêt ? » et au moment du « Coupez », il tourne la tête vers toi. Certains réalisateurs n'ont aucun problème avec cela et d'autres en ont beaucoup.

J'ai eu la chance de tourner avec Marcello Mastroianni (avec Manoel de Oliveira). On n'a pas beaucoup parlé au début. Et, lors du premier plan, j'ai pris 50 ans de cinéma italien en pleine figure. C'était une vraie star. Il était d'une modestie et d'une gentillesse rares. À un moment, on tournait dans un petit village, une scène avec des gens autour d'un feu. Pendant qu'on éclairait, il me dit : « Est-ce que ça te dérange si je m'assoie là ? ». On bossait. Et puis à un moment, il se lève et se met dans le champ en me déclarant : « Je sais très bien quand tu as besoin de moi ». Bien qu'étant âgé et malade, il était à chaque fois disponible pour régler les lumières, et cela, sans le faire peser sur l'équipe. Voilà un des plus grands comédiens d'Europe et il avait ce type de disponibilité, de gentillesse, de relations avec les gens. Un comédien, s'il n'est pas généreux, n'est pas bon. C'est indéfinissable, en dehors de tout système.

### **Chacun sa façon de travailler**

J'ai de la peine à définir des méthodes fixes de travail. Cela dépend du réalisateur, du comédien et du film. Par exemple, Rohmer pendant *Les Nuits de la pleine lune*. On faisait des répétitions au millimètre, avec même le clap. Il avait travaillé très longtemps avec les comédiens. À un moment, je lui ai proposé de faire un petit travelling, ce qu'il a refusé pour ne pas augmenter la taille de l'équipe. La façon de faire du cinéma d'Éric Rohmer, c'est 3 à l'image, 2 au son et 1 au maquillage. Ce n'est pas un cinéma de la feuille de service. On s'amusait beaucoup. Ce n'est pas un manque de moyens mais une autre façon de dépenser. Quand on tournait, il fermait les yeux et ne faisait qu'une seule prise. Je ne le savais pas au début (j'avais l'œil à la caméra). Mon assistant m'a dit : « Tu sais, il ferme les yeux ». Quand on comprend cela, on se sent investi d'une

grande responsabilité. En fait, Eric regardait très précisément pendant les répétitions et lorsqu'on tournait, il fermait les yeux pour se concentrer sur les dialogues et la façon dont la voix des comédiens sortait, tout en gardant en tête ce que les acteurs avaient fait comme mouvement. Mais, parfois, les acteurs ne font pas exactement la même chose que pendant la répétition et lorsque mon assistant m'a averti, cela m'a encore davantage responsabilisé. Je suis devenu plus attentif lors des répétitions afin de noter si au moment de la prise de vue, les gestes et les mouvements des acteurs étaient proches de ce qu'ils avaient fait lors des répétitions. En cas de changement très important, je le signalais à Éric.

Godard (*Sauve qui peut (la vie)* 1980), c'est une autre façon de travailler. Dans *Sauve qui peut*, on a tourné de très belles séquences, sans aucun psychodrame mais aussi beaucoup de séquences avec une agressivité et une tension évidentes. Il faut parfois réfléchir à ce qui est supportable ou non, parce que c'est quelquefois très pénible et pas forcément positif. Pour voir un gros plan plein d'émotion, il n'est pas nécessaire de crever les yeux d'un enfant. Mais j'ai un peu de peine à être catégorique. Il y aussi des moments de grâce, dans les gros plans de Nathalie Baye, une belle énergie. Il y a une filmogénie qui ne s'explique pas. Je me demande juste si cette tension est nécessaire. Pour obtenir quelque chose des comédiens, il ne faut pas obligatoirement les mettre en transe. Parfois, il suffit de travailler tranquillement. Tout ceci n'enlevant rien aux qualités de cinéaste de Godard.

En ce qui concerne les enfants, j'ai eu l'expérience du travail avec eux sur le film de Louis Malle, *Au revoir les enfants* (1987). Tout d'abord, je pense que les réglementations au sujet du filmage des enfants, des horaires, c'est très important. Par ailleurs, je me souviens que, pendant tout le tournage du film, on a prêté une attention particulière aux enfants. Pour leur expliquer la réalité de l'industrie cinématographique et la nécessité de ne pas trop s'investir dans le cinéma. Il y avait le gros risque qu'ils commencent à imaginer que le cinéma est quelque chose qui tombe du ciel. J'ai donc essayé de démystifier leur vision du cinéma. Les premiers jours du tournage, ils étaient très concentrés. Ils regardaient le retour vidéo avec de grands yeux. Et puis, après trois jours de tournage, ils n'en avaient plus rien à faire et je trouvais cela bien mieux. Je leur disais que suivre les cours des professeurs qui venaient sur le tournage, c'était le plus important. Quand ils sont partis au festival de Venise, je me souviens leur avoir dit : attention vous mettez les pieds dans un milieu qui n'est pas près généreux, la presse, les photographes, la célébrité. Louis insistait également sur ces points. Il était très bien avec les enfants.

## L'arrivée du numérique

Ce n'est pas l'éclairage qui change. C'est de pouvoir voir directement la prise, et que le comédien puisse, lui aussi, la voir immédiatement. Souvent les combos, il m'est arrivé de les régler volontairement en mauvaise qualité. La principale difficulté, c'est qu'on ne regarde plus les rushes ensemble, avec le comédien. Et cette perte est importante. Notons que certains acteurs viennent toujours parler des rushes avec nous. Pendant quelques années, le numérique a constitué une vraie difficulté pour moi. Maintenant, c'est une habitude. Et puis, le numérique, c'est ce qu'on en fait. Le metteur en scène peut imposer au comédien de ne pas se voir sur le combo ou imposer des projections de rushes dans de bonnes conditions.

## Est-ce qu'il arrive de changer la lumière ou le cadre à la demande d'un acteur ?

Cela m'est arrivé d'avoir des demandes, comme un comédien aux yeux très bleus qui aimait qu'ils ressortent. Mais pour une séquence de nuit, j'ai dit : « il faut les oublier ». Cela a fait un psychodrame. Mais il n'y a pas que les acteurs. Je me souviens d'une costumière qui avait créé une robe bleu-nuit et qui se plaignait qu'on ne retrouve pas sa couleur. Mais la nuit, c'est noir et on ne va pas éclairer comme pour le journal télé !

En revanche, cela m'est arrivé de travailler avec une comédienne qui avait une balafre suite à un accident de voiture. Elle m'a dit que cela la bloquait. J'essaie de respecter cela autant que possible. On a fait des essais. Si tu as un metteur en scène qui l'accepte, on peut le faire et je respecte ce genre de problèmes. J'ai eu la chance, pour un film de Benoît Jacquot, de filmer Danielle Darrieux (*Corps et biens*, 1986). C'est une grande comédienne, elle est géniale. Je faisais attention à la façon dont je l'éclairais. C'est au-delà de la courtoisie.

Parfois, je donne des indications pour aider les acteurs à être à leur avantage mais on m'a parfois répondu : « Tu me dis ça parce que je suis moche ». Donc je fais désormais très attention et je ne parle que si ce sont des comédiens que je connais bien.

La relation avec l'acteur est très importante dans mon métier. Il faut ressentir le travail de l'acteur quand on est opérateur et aussi savoir ce que l'on peut dire, en fonction de la relation que l'on a avec le comédien mais en fonction aussi du réalisateur. Il y a des situations très variées et il n'y a pas de recette. Il arrive que les comédiens se mettent vers la caméra avec les épaules parallèles, comme sur une photo de passeport. En particulier à la suite de longues répétitions assises, parfois le comédien prend une position

antinaturelle. On peut lui proposer de se lever, de faire quelques pas et de se rassoir pour qu'il reprenne une autre position moins figée. Mais parfois, il faut au contraire que l'acteur soit figé, un peu emprunté, suivant la séquence. Le metteur en scène, quelquefois, pense à 360°, mettant l'accent sur le naturalisme, ou l'intensité du jeu. Dans ce cas, le travail de l'opérateur est tout de même de filmer, donc d'orienter les corps et les regards vers la caméra, donc vers le spectateur. Il faut être attentif à tout ressentir et il y a tant de facettes au métier de chef opérateur. Notons également que c'est très difficile de filmer quelque chose ou quelqu'un que l'on n'aime pas. Cela m'est arrivé parfois. On ferme les deux yeux, s'il n'y a pas un minimum de plaisir.