



Entretien avec Julien Hirsch

Dire la lumière

DANS **L'EN-JE LACANIE** 2015/1 n° 24 , PAGES 193 À 212
ÉDITIONS **ÉRÈS**

ISSN 1761-2861

ISBN 9782749247601

DOI 10.3917/enje.024.0193

Date de mise en ligne : 23/06/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-l-en-je-lacanie-2015-1-page-193?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour érès.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Entretien avec Julien Hirsch

Dire la lumière

Julien Hirsch est un chef opérateur ou directeur de la photographie français. Il s'est formé à l'École nationale supérieure Louis-Lumière. Il a été l'assistant de Jean-Luc Godard durant quatre ans et a participé à la réalisation de nombreux films, près d'une quarantaine. Il tourne en ce moment son sixième film avec André Téchiné. Son travail a été plusieurs fois salué par la presse spécialisée, il a notamment reçu le César de la meilleure photographie en 2007 pour Lady Chatterley, de Pascale Ferran. Didier Castanet l'a invité à cet exercice si particulier pour un artiste de la lumière qu'est un entretien, qui s'est déroulé à Paris le 5 mars 2014. La revue L'en-je lacanien l'en remercie d'autant plus que son implication y a été chaleureuse et entière.

*

Didier Castanet¹ : Comment définiriez-vous votre métier ?

Julien Hirsch : Je dirais que c'est mettre en images une histoire ou en tout cas une idée de cinéma qui naît dans la tête d'un réalisateur. Pour ça, au départ, j'ai deux éléments. D'une part le scénario qui raconte l'histoire et qui ne me donne pas beaucoup de pistes tant que je n'en ai pas parlé avec le réalisateur (qui a ses idées, une méthode de travail), et d'autre part ce que je pourrai lui apporter, comme une idée de lumière ou de filmage ou de type de filmage. La lumière et le filmage sont deux choses un peu

1. Didier Castanet est psychanalyste à Toulouse, membre de l'EPFCL.

différentes, d'ailleurs longtemps ça a été séparé. Il y avait d'un côté celui qui s'occupait seulement de concevoir la lumière et de l'autre côté celui qu'on appelle le cadreur. Depuis les années 1960, c'est souvent la même personne qui fait les deux. C'est mon cas, je ne sais pas faire autrement. Je refuse de faire un film si on me propose de faire soit uniquement le cadre, soit seulement la lumière ; je ne saurais faire l'un sans l'autre.

Dominique Marin² : *Pourtant, vous avez mis en lumière une pièce de théâtre.*

J. Hirsch : C'est particulier, ça ne m'est arrivé que deux fois, et Fanny Ardant jouait dans les deux pièces³. C'est un réalisateur de cinéma qui mettait en scène, c'est pour ça qu'il a fait appel à moi. Ça m'a assez amusé. Cela dit, ce n'est pas très différent de ma façon de travailler habituelle. Dans mon métier, qui s'appelle chef opérateur ou directeur de la photographie, il y a deux grandes familles. Il y a ceux qui ont un univers visuel, des gens qui savent, quand on les appelle, pourquoi. Ils savent qu'on va leur demander quelque chose qu'ils savent faire, qu'ils ont déjà fait et qui leur est particulier, voire qu'ils sont les seuls à pouvoir faire. Il y a une autre grande famille de chefs opérateurs, ceux qui n'ont pas d'univers visuel, famille dont je fais partie très nettement. Ceux-là ne savent pas pourquoi on les appelle.

Quand je lis un scénario, je n'ai pas d'image, en tout cas pas d'image évidente, pas d'image plus défendable qu'une autre par exemple. Il faut vraiment que je rencontre la personne avec laquelle je vais travailler. Elle sait pour quelle raison elle m'appelle. Alors commence un grand travail de préparation, surtout si c'est quelqu'un avec qui je n'ai jamais travaillé. Je ne dis pas que tout le monde travaille comme ça, mais pour moi ça commence d'abord par le besoin de s'entendre sur une façon de parler. Il faut que l'on soit bien d'accord sur les termes qu'on utilise. Cela prend du temps, parce que la lumière est quelque chose de très abstrait, ce n'est pas du tout facile d'en parler. Il y a très peu de réalisateurs avec qui je peux dire que j'ai vraiment parlé de lumière. Pour ce que j'appelle le cadre, c'est-à-dire ce qu'on met dans l'image, c'est plus facile, parce que c'est plus concret et ça concerne l'écriture cinématographique, la caméra. Il s'agit de savoir si c'est en mouvement, si c'est à l'épaule, si c'est très fixe,

2. Dominique Marin est psychanalyste à Narbonne, membre de l'EPFCL.

3. *L'année de la pensée magique*, au théâtre de l'Atelier, du 2 novembre au 15 décembre 2011, et *Des journées entières dans les arbres*, au théâtre de la Gaité Montparnasse, du 21 janvier au 30 mars 2014.

s'il y a beaucoup de plans larges, si c'est rapide, lent... C'est vraiment là que commence mon travail d'imagination. En littérature ce sont les questions relatives au style, à la façon dont on construit les phrases, au mot qu'on choisit, etc. C'est énorme, et ça n'a encore rien à voir avec l'histoire. C'est la partie la plus longue, et c'est la raison pour laquelle je ne fais pas beaucoup de films par an, sauf si ce sont des réalisateurs avec lesquels j'ai déjà travaillé, auquel cas je peux réduire les préparations. Mais si c'est quelqu'un avec qui je n'ai jamais travaillé, ce travail préparatoire ne peut pas se faire en quatre semaines, même en se voyant tous les jours. On ne peut pas arriver à ce à quoi j'aspire, c'est-à-dire à une sorte de compréhension muette, parce que sur le plateau on n'a plus beaucoup le temps de se parler à cause des contraintes de production, de temps, etc. C'est bien qu'on sache ce qu'on doit faire, du moins ce vers quoi on tend.

Véronique Vialade Marin ⁴ : *Et le réalisateur, le sait-il toujours, lui, ce qu'il veut ?*

J. Hirsch : Non, du tout. Je travaille avec des réalisateurs très différents les uns des autres, très différents parfois même d'un point de vue du goût. Moi-même, j'ai du mal à définir mes goûts en cinéma. Par contre, ce qui est sûr, c'est que la plupart ont une grande envie de collaboration, ils n'attendent pas simplement qu'on applique un programme prévu depuis longtemps, la réalisation d'une chose qui aurait été imaginée visuellement avant de se rencontrer. C'est plutôt ce genre de réalisateurs avec lesquels je travaille. Il existe des réalisateurs qui eux ont une idée extrêmement précise, à la fois visuelle et de lumière, et même de méthode de travail. Mais ce n'est pas vraiment ceux avec qui je travaille. Ceux avec qui je travaille ont souvent une idée assez précise, bien qu'assez libre, de l'écriture, du cadre, mais ils n'ont qu'une idée très abstraite de la lumière et donc de ce qui me concerne, la lumière, la chose la plus difficile à trouver. C'est souvent tout à la fin de la préparation, parfois quinze jours avant le tournage, et après avoir suivi des chemins très différents, que j'arrive à imaginer quelles images je vais faire.

V. Vialade Marin : *Il vous arrive de faire du repérage, c'est ce que j'ai lu sur le film d'André Téchiné qui se déroule à Venise* ⁵. *Vous expliquez comment vous travaillez les intérieurs, les extérieurs.*

4. Véronique Vialade Marin vit à Narbonne, anime des ateliers d'écriture en tant que professeur de lettres, fait de la photographie et écrit.

5. A. Téchiné, *Impardonnables*, 2011.

J. Hirsch : Tout à fait. Mais je ne suis pas sûr d'être un bon exemple parce que je ne repère qu'une fois les décors choisis. Très souvent, on fait appel au chef opérateur au moment de choisir les décors. Généralement il y en a deux ou trois, par exemple deux ou trois appartements, deux ou trois fermes, deux ou trois bateaux... On inclut le chef opérateur dans le choix entre trois décors qui sont a priori susceptibles de plaire au réalisateur. Le chef opérateur fait partie de ceux qui pourraient avoir une préférence. Très souvent, la production, la décoration attendent de lui des données techniques. Il est censé pouvoir dire : « C'est trop difficile de travailler dans ce décor-là, c'est beaucoup plus facile dans celui-là, donc on ira beaucoup plus vite... » Et ça, je ne sais pas le faire. Je m'en suis aperçu parce que, à l'époque où je faisais les repérages avec le réalisateur, c'était systématiquement le premier décor qui me plaisait ! Dès le premier décor, je me mettais dans l'idée qu'on allait tourner le scénario que j'avais lu. Et deux heures plus tard, face à un autre décor, je regrettais que la porte ne soit pas à gauche, qu'il n'y ait pas d'escaliers ou des choses comme ça, parce que j'avais déjà totalement intégré les éléments du premier. Donc, quand je l'ai compris, je me suis dit : ce n'est pas la peine que je participe au choix du décor, autant qu'ils le fassent. Je ne refuse jamais un décor.

D. Castanet : *J'ai eu la chance de vous voir travailler avec André Téchiné, par exemple à Tanger*⁶. *Je me rappelle une scène où vous étiez sur votre échafaudage et André Téchiné vous regardait en vous sollicitant, sollicitant quelque chose à travers ce qu'il avait écrit. Je me pose la question du passage entre ce que le réalisateur a écrit, ce qu'il attend forcément, et ce que vous pouvez traduire. C'est pratiquement une traduction.*

J. Hirsch : Absolument, une traduction. Mais je ne dirais pas que c'est vraiment lié à ce qu'il a écrit parce que, dans ses scénarios, il n'y a aucune indication d'image, mais beaucoup de dialogues, quasiment que des dialogues, et quelques intentions de décors – on sait s'il s'agit de maisons riches ou d'une petite chambre de bonne, par exemple. Il n'y a pas d'indications d'images donc. Maintenant, avec André, c'est un peu différent parce que c'est le cinquième film que je fais avec lui. Je sais un peu ce qu'il attend de moi. Ça n'empêche pas que je me fasse engueuler toute la journée. Il me laisse faire des propositions à partir d'une sorte de croquis sur la mise en place des comédiens. Il induit des choses par sa mise en place mais c'est tout. Il tourne tout quasiment en plan-séquence, mais

6. Pour le film d'André Téchiné, *Les temps qui changent*, sorti en 2004.

ces plans-séquences sont rarement montés en tant que tels. Il attend des choses nouvelles à chaque prise pour le même plan. Tout se fait de plus en plus dans la durée, ce qui est très agréable pour les comédiens, parce que du coup ils jouent la scène entière, ce qui est moins... facile pour moi.

V. Vialade Marin : *Faut-il plusieurs caméras en même temps pour avoir plusieurs angles ?*

J. Hirsch : Avant de me connaître, il travaillait à deux caméras. Quand il m'a appelé la première fois, je lui ai dit que je ne pouvais pas travailler à deux caméras. Je pensais qu'il allait renoncer, puisqu'il avait tellement l'habitude. On a mis en place pour *Les temps qui changent* une seule caméra à l'épaule, afin de pouvoir tourner n'importe où, n'importe quand. L'idée est d'avoir une très grande liberté, André jugeant chacune des prises. Parfois, ça donne des choses un peu bizarres. Il me dit : « Mais je ne comprends pas, tu n'étais pas à cet endroit-là alors qu'il se passe des choses très importantes. » Je lui réponds qu'à la prochaine prise j'y serai. Parfois, il me dit : « Je ne comprends pas, à la prise précédente je voyais ça, alors que maintenant on ne le voit plus ! » Évidemment, les deux choses se passent en même temps. Le plan évolue tout le temps, il se monte pendant qu'il se tourne. Petit à petit, je me fais mon montage dans ma tête et André fait le sien dans la sienne. On ne les partage pas trop, ça reste un peu secret de part et d'autre, mais c'est ce qui nous aide à travailler. Il est le seul avec lequel je travaille ainsi.

Avec Pascale Ferran, le découpage n'est pas fait avant le film – le découpage est la façon de filmer la scène. Par contre, il est extrêmement préparé, on sent d'emblée une idée de découpage, qui est ensuite précisée durant le tournage, puis au moment de la prise de vue on n'en sort pas. Il s'agit d'essayer d'arriver à avoir la chose la plus parfaite plutôt que d'avoir une autre idée. C'est une autre façon de travailler. Avec Benoît Jacquot, c'est entièrement découpé et écrit avant même d'être tourné. Ça commence par un plan large, par exemple, et on ne déborde pas. Il coupe les comédiens en pleine phrase, en plein milieu d'une tirade par exemple, parce qu'il sait que la suite de la tirade se passe dans un autre plan.

D. Castanet : *Il n'y a pas de surprise, alors ?*

J. Hirsch : De ce point de vue là, il n'y a pas de surprise, non. Avec Pascale Ferran, on fait le plan et on ne fait pas autre chose que le plan. Avec Benoît Jacquot, comme il laisse une certaine liberté aux comédiens,

il se passe des choses qui ne sont pas prévues et je peux y réagir. Non seulement je peux mais il aime bien que je réagisse. Je peux donc faire quelque chose que je n'ai pas fait dans les prises précédentes ou, plus précisément, dans la prise précédente, car avec Benoît Jacquot c'est deux ou trois prises pas plus. Ce n'est pas beaucoup non plus avec Pascale Ferran, on en fait douze, quinze, vingt, trente parfois, mais d'un point de vue technique c'est toujours pareil. C'est elle qui cherche à obtenir quelque chose techniquement, nous, nous devons être le plus rapides possible. Comme elle fait beaucoup répéter, ça aide. André Téchiné, lui, ne fait pas répéter, pour avoir la surprise et pour découvrir les choses comme ça.

D. Marin : *Avec Pascale Ferran, est-ce vous alors qui avez apporté cette qualité d'image si particulière ?*

J. Hirsch : Je suis responsable de la qualité de l'image, mais la décoration, les costumes sont responsables aussi de ce que je filme. Le prochain film de Pascale Ferran⁷ est un film contemporain et je me suis quand même retrouvé un peu dans le même état d'esprit que sur *Lady Chatterley*⁸. Son prochain film est très particulier, j'espère qu'il ira à Cannes. C'est également un scénario original. Je suis responsable de la qualité de l'image, mais... c'est très mystérieux !

Je regarde beaucoup de films mais pas en tant que films, je les regarde image par image ou plan par plan. Il y a des réalisateurs qui m'inspirent beaucoup, avec lesquels je n'ai jamais travaillé, soit parce qu'ils ne m'ont jamais appelé, soit parce qu'ils sont très loin, soit parce qu'ils sont morts ! Je pense beaucoup à eux, souvent. Parfois, c'est une séquence, c'est un costume qui m'y fait penser, d'autres fois c'est un objet sur une table de nuit. Des choses m'inspirent, souvent au moment du tournage. Mais je les garde secrètes. Je ne pourrais pas dire à un réalisateur que pour faire tel plan j'ai pensé à tel autre. Non pas parce qu'il serait jaloux mais sans doute parce qu'il ne comprendrait pas ma façon de travailler.

D. Marin : *On touche là à ces éléments que vous apportez. J'évoquais Lady Chatterley de Pascale Ferran, dont la qualité de l'image est étonnante, alors qu'elle est tout à fait différente dans d'autres films pour lesquels vous avez travaillé. On a le sentiment que vous apportez d'autres choses.*

7. *Bird People*, 2014.

8. Pour le film de Pascale Ferran *Lady Chatterley* (2006), Julien Hirsch a reçu le César de la meilleure photographie.

J. Hirsch : Cela s'explique un peu par ce que je disais : je n'ai pas d'univers visuel, je ne suis pas du tout dans le même état d'esprit quand je fais un Pascale Ferran ou quand je fais un André Téchiné.

D. Marin : *Et Godard, c'est encore très différent.*

J. Hirsch : Pour le coup, ça n'a rien à voir. Et c'est pour ça que c'est long, je ne sais pas comment dire, que c'est très long pour entrer dans cette coquille. On m'appelle rarement pour que je reprenne quelque chose que j'ai déjà fait. Jamais un réalisateur ne m'a dit : « J'ai vu tel film, je veux la même chose. » Heureusement d'ailleurs, je ne saurais pas le refaire. En fait, je ne sais jamais très bien pourquoi on m'appelle. Avec André, j'avais été juste assistant opérateur et ensuite pendant dix ans je n'ai pas eu du tout de nouvelles. Avec Godard aussi j'avais fait un film comme assistant opérateur. Je ne sais pas ce qui fait qu'ils ont fait appel à moi. En tout cas, ils ne m'ont jamais dit que c'était à cause d'un de mes travaux. Je trouve ça très bien. Je me dis que c'est un peu à cause de cette sorte de méthode de travail qui est la mienne et de ce qu'ils ont entendu dire sur moi qu'ils m'appellent. Parce que de mon travail sur l'image non seulement ils ne me demandent pas de reprendre quoi que ce soit, mais parfois ils me disent clairement que ce n'est pas du tout ça qu'ils veulent.

D. Marin : *On doit savoir dans le milieu que vous êtes capable d'une gamme très large de qualités d'image et de façons...*

J. Hirsch : Très large ? Je ne sais pas, c'est ce que j'espère. En tout cas, j'essaye de me fondre dans un projet.

D. Castanet : *Vous essayez de vous fondre dans un projet alors même que vous créez, que vous produisez quelque chose qui vous est singulier.*

J. Hirsch : Au moment où je le fais, j'ai l'impression de faire quelque chose de singulier. Mais comment est-ce que j'arrive à cette chose qui n'est d'ailleurs pas facile à définir ? Je ne suis pas pour la pureté de l'image, dans le sens de la pureté de l'écriture, cela m'ennuie plutôt. J'ai plutôt envie de mélanger des styles. Par contre, je suis assez sensible à une sorte de tenue de l'image, afin de parvenir à donner l'impression que c'est bien l'image du film, qu'on soit en extérieur, en intérieur, qu'on soit de nuit ou de jour. Je n'ai pas envie que tout d'un coup on se dise : « Tiens, on est en studio » ; « Tiens, c'est naturaliste » parce qu'on est en extérieur, c'est la lumière de Dieu ; ou encore, dès qu'on est en intérieur, tout est léché... Ce sont des

choses que je peux remarquer dans certains films et qui me gênent beaucoup. Comme si on passait dans un autre monde sans savoir pourquoi.

V. Vialade Marin : *On change de plume, pour comparer avec l'écriture...*

J. Hirsch : Et donc de monde. Je suis plus sensible à ça qu'à la couleur ou au type de contraste. D'ailleurs, je ne m'intéresse pas tellement à la photographie en tant que telle. Je ne suis pas malheureux de travailler en vidéo, je ne suis pas malheureux de travailler en film. Je mets pas mal de temps à choisir mes outils, et une fois que je les ai choisis, je mets pas mal de temps à m'en débarrasser, à les écarter ! Ça fait aussi partie de ce que j'appelle la tenue de l'image. Si je pars sur une base qui me laisse le plus de liberté possible, je serai d'autant plus à l'aise et forcément il y aura une sorte de tenue esthétique qui, elle, prend en compte le grain, la matière, les matières, la lumière. C'est une conception de la lumière que je décide également tardivement. C'est ce qui vient en dernier, une fois que j'ai intégré ce qu'a pu me dire le réalisateur, ce que me laisse faire la production, suivant le budget, le nombre de personnes que j'aurai dans mon équipe, le temps de tournage. Tous ces éléments doivent être pris en compte pour laisser le maximum de temps à la mise en scène. De la même façon, je m'autorise plutôt peu de temps, même si c'est toujours trop, pour que ça soit uniquement du tournage, pour qu'il y ait le moins d'attente possible entre deux plans, entre deux séquences, entre deux décors. Cela conduit aussi beaucoup ma méthode de travail.

V. Vialade Marin : *Et cette tenue, vous en parlez au réalisateur ?*

J. Hirsch : Non, je ne sais pas ce qu'il me répondrait. Mais je me dis que c'est peut-être une des raisons pour lesquelles on m'appelle, on sent que ça sera l'image du film. C'est pourquoi je ne peux pas travailler avec n'importe quel objectif, je les choisis selon les films. Je sais que je ne peux pas travailler avec n'importe quel projecteur parce qu'ils ont tous une matière différente, une épaisseur de lumière. Je sais que je ne peux pas travailler avec n'importe quel diaphragme.

V. Vialade Marin : *Vous dites ça d'une manière générale, pour n'importe quel film ?*

J. Hirsch : Absolument, pour n'importe quel film.

V. Vialade Marin : *C'est votre style, en fait ?*

J. Hirsch : « Style », c'est difficile... Cette année, par exemple, trois grands films vont sortir dont je suis très fier. Quand je dis « grands » c'est parce que j'en suis très fier ! Il y a *Bird People*, de Pascale Ferran. Il y a *L'homme qu'on aimait trop*, d'André Téchiné, où j'ai l'impression de retrouver quelque chose qu'on avait un peu perdu tous les deux. Et enfin le film de Benoît Jacquot ⁹, qui est un film contemporain, alors que je n'avais fait avec lui qu'un film en costumes d'époque. Cette fois, c'est une sorte de mélodrame et un mélodrame de Benoît Jacquot, je trouve ça plutôt intéressant. Il se trouve que je fais les finitions de ces trois films, les uns après les autres, pendant trois mois, chose qui ne m'arrive jamais d'habitude. D'habitude, je fais un tournage, puis je fais les finitions du film, ensuite je fais un autre tournage. Le film de Pascale Ferran a mis très longtemps à se finir. Du coup, je fais trois finitions d'affilée : le film de Pascale Ferran en janvier, celui d'André en février et celui de Benoît Jacquot que j'ai commencé cette semaine. Et lorsque je vois ces trois films côte à côte presque, je me dis que ce n'est pas le même chef opérateur qui les a faits.

D. Marin : *C'est l'impression que l'on a quand on voit vos films, si différents.*

V. Vialade Marin : *Pensez-vous que c'est lié au fait que vous traduisez l'univers du réalisateur, donc que vous êtes dedans même si effectivement vous choisissez le grain de l'image ? Est-ce ça qui fait la différence ?*

J. Hirsch : Il y a une partie choix mais aussi une partie induite par la méthode de travail, la fabrication. Beaucoup de choses ne sont pas vraiment des décisions photographiques. Je les intègre et je ne fais pas comme si elles n'existaient pas. Par exemple, *Lady Chatterley* a été tourné en super 16. Le choix du super 16 s'est fait après de longues discussions. Le super 16 c'est du film, mais du film petit format, un peu comme du super 8 de luxe ou du 35 mm du pauvre. C'est un format que j'ai toujours beaucoup aimé, dès l'école. Du reste c'est le format avec lequel j'ai tourné *Les temps qui changent* et même *Les témoins*, alors qu'avec André je n'étais pas du tout obligé de tourner en super 16. Mais je trouvais que c'était bien parce que la caméra est plus légère, parce qu'il y a du grain. Pour *Les temps qui changent*, il était important que je puisse être à l'épaule et filmer des stars comme si ce n'étaient pas des stars. C'était un peu le projet. Le super 16 rend l'image moins chic et donc les stars moins glamour. En plus, *Les temps qui changent* sont aussi une histoire de vieillesse, à laquelle

⁹. *Trois cœurs*.

je voulais me confronter. C'était la première fois que je tournais avec Catherine Deneuve, c'était forcément un peu risqué. Pour *Lady Chatterley*, le choix du super 16 s'est fait pour des raisons de budget. On pensait manquer d'argent pour avoir des décors assez beaux pour supporter la vision en 35, qui est très précise et qui fait que si ce ne sont pas de vrais papiers peints, de vrais tissus, ça fait tout de suite reconstitution, pauvre. Par chance, on a eu de très beaux décors et j'étais d'autant plus à l'aise avec le super 16. Il est vrai que ça rend une image très particulière et j'ai énormément songé à Pasolini, qui est, à mon avis, la dernière référence à laquelle pourrait penser quelqu'un comme Pascale Ferran. Je suppose que ce n'est pas du tout son univers ! (*Rires.*)

D. Marin : *Vous n'avez rien dit et vous avez alors apporté votre contribution ?*

J. Hirsch : Je pensais particulièrement à *Médée* et à *Œdipe*, deux grands films en costumes et en couleurs, les deux films de costumes de Pasolini que je préfère. Ils m'ont beaucoup inspiré, et c'est très présent, notamment dans cette stylisation du naturalisme qui donne une image assez dessinée, pas du tout documentaire, stylisation qui va vers une sorte de vérité, vérité des peaux... Il me semblait assez important, de même, qu'on oublie les costumes, que ça ne saute pas aux yeux tout le temps. Pascale Ferran est d'une précision, d'une exigence à tous les niveaux. D'emblée, on sait que les décors vont être parfaits, comme les costumes, les comédiens, on part avec des choses très définies, très précisées, très travaillées. Avec André, c'est beaucoup plus libre, c'est l'instant du tournage qui est important, même pour lui, et le montage ensuite. Quand il arrive le matin, on ne sait pas comment on va tourner.

D. Castanet : *C'est un véritable travail d'équilibriste !*

J. Hirsch : Sans compter la psychologie, parce que je ne travaille pas avec des gens faciles ! Je ne sais pas pourquoi, mais ils ont tous des caractères trempés et donc ça aussi je suis obligé de... comment dire, de l'intégrer.

V. Vialade Marin : *Comment faites-vous alors ?*

J. Hirsch : J'essaye déjà d'être zen ! Je suis très sensible à ce que dégage le metteur en scène, mais ça, il ne le sait pas. Si un metteur en scène est catastrophé par je ne sais quoi, parce qu'il ne sait pas quoi faire ou qu'il ne sait pas comment se débrouiller d'une scène, ça ne m'aide pas, j'ai l'impression de sombrer aussi. Je l'ai remarqué plusieurs fois, si j'ai une

pile à côté de moi, je foisonne d'idées et, ma foi, si une sur dix est acceptée, ça me va très bien. Mais si à côté de moi j'ai quelqu'un qui devient mou ou vide, alors ça me panique complètement, là où d'autres se diraient au contraire que c'est le moment de prendre le...

V. Vialade Marin : ... de prendre des initiatives !

J. Hirsch : Prendre des initiatives et s'éclater ! Au contraire, ça coupe toutes mes envies. Pourquoi je disais ça ? Oui, parce que ça fait partie de la psychologie et que pour moi c'est très important que le metteur en scène soit plutôt dans un bon jour. Comme je fais partie des collaborateurs dont il est très proche, je considère avoir aussi la responsabilité de cette forme de travail préalable qui n'a rien à voir avec la technique. S'il est inquiet parce que la veille on a terminé en retard, s'il craint que l'équipe soit fatiguée et que la production lui tombe dessus, je vais essayer de le rassurer et lui dire que cette journée, on va la faire très facilement... C'est très important pour quelqu'un comme André ou comme Pascale Ferran. Elle aussi peut tout d'un coup, comment dire ? être empêchée de travailler pour une chose qui peut paraître dérisoire par rapport à tout ce qu'on a à faire. Tout d'un coup, ça lui prend toute sa tête : « C'est pas le bon verre ! » Mais ce n'est pas un caprice. Dans *Lady Chatterley*, c'était tout le temps ! Soudain, rien n'allait plus, les couverts, les rideaux...

D. Marin : Chaque détail compte.

J. Hirsch : Il faut se forcer à prendre au sérieux les choses qui paraissent importantes au réalisateur, car de toutes façons, même si ce n'est pas important, il ne pense qu'à ça. Avec d'autres réalisateurs, Benoît Jacquot par exemple, c'est plus facile, il est très « carré ».

D. Castanet : Avec le réalisateur vous formez un tandem de création pour l'élaboration.

J. Hirsch : Pour l'élaboration et pour la fabrication... Mais quand la caméra démarre, c'est le moment sacré. Tout ce qui s'est déroulé avant n'est là que pour cet instant, même si des choses vont se passer que je ne connais pas. Pendant certaines scènes, André demande à tout le monde de sortir, y compris à moi. Je sais la scène qu'il va tourner mais je ne sais pas ce qu'il met en place. Ensuite, on entre, j'éclaire et je tourne. J'éclaire en fonction des vagues indications qu'il m'a données. Comme quoi, il attend vraiment une sorte de...

D. Marin : ... spontanéité de votre part.

J. Hirsch : Oui ! Et quelque chose qui le fasse travailler. Généralement, je me fais engueuler parce que je suis à côté, ce qui est normal puisqu'on ne répète pas. Mais ce n'est pas grave, ça le fait beaucoup réfléchir. Du coup il me donne des indications qui vont m'aider à produire encore autre chose, et ainsi de suite.

D. Marin : *Donc, il vous engueule parce que vous n'êtes pas à la hauteur de ce qu'il attend de vous et qu'il ignore ?*

J. Hirsch : Non, parmi les choses qu'il s'attendait à avoir, il y en a certaines qu'il ne voit pas, par exemple. Parce que quand on met en place, on ne sait pas forcément d'où ça va être vu.

Il n'y a qu'avec lui que je travaille comme ça. On l'a mis en place pour *Les temps qui changent* et ça n'a fait que s'amplifier. J'en sais de moins en moins et il m'en dit de moins en moins.

D. Castanet : *Et lui, en sait-il quelque chose, de ce qu'il attend ?*

J. Hirsch : Il sait, mais non pas en termes d'image, mais en termes de rythme, d'énergie, de tension, il sait ce qu'il peut attendre. Il sait très bien dire quand ça ne lui va pas du tout.

D. Castanet : *N'est-ce pas ce que vous avez pris, tourné, qui fait naître chez lui ce qu'il peut attendre ?*

J. Hirsch : Il n'y a pas que ça. Je sais ce qu'il attend mais ça ne me dit pas non plus comment le faire. En tournant, parfois je me dis : « Là il va me dire que c'est trop mou, trop lent... »

V. Vialade Marin : *C'est comme une rencontre, on ne sait pas si elle va aboutir !*

D. Castanet : *Pourriez-vous nous préciser quelque chose que je n'ai pas compris, entre l'écriture du scénario qui est la base...*

J. Hirsch : Qui est la base mais qui pour moi ne compte pas du tout. Je pourrais dire que je ne sais pas lire un scénario même si j'en ai lu des centaines. J'ai vu tellement de mauvais scénarios donner de bons films et inversement, de bons scénarios, au sens où je peux les lire comme un livre, qui donnent de mauvais films. Ça compte encore moins quand le scénario

ne produit pas d'images chez moi. Les premières discussions avec un metteur en scène que je ne connais pas portent sur la durée du film. Si j'imagine que le scénario que j'ai lu fait 2 heures 30 ou 3 heures de film alors que pour lui il doit faire 1 heure 20, forcément nous avons deux visions différentes d'un même texte. La durée du film me donne une grande indication sur ce que seront la durée des plans et le rythme.

D. Castanet : *J'aurais aimé que vous nous précisiez le lien entre l'écriture, l'image et la lumière. Vous disiez que pour vous c'était la lumière qui était...*

J. Hirsch : ... le plus abstrait et le plus difficile à définir, et que ça vient après l'idée du geste, de ce que j'appelle le geste, c'est-à-dire l'écriture au sens de la caméra. Si quelque chose de stable, défini, précis est attendu, cela implique une précision de tout, de l'image, de la lumière qui doit tomber au bon endroit, de la couleur parce qu'il faut donner le temps de voir les choses. Il faut que la lumière soit nourrie, qu'elle soit pleine. Pour *Lady Chatterley*, les peaux étaient pour moi une sorte d'obsession. Je veux que l'on puisse voir les rougeurs qui montent progressivement. Ce sont des choses qu'on ne voit pas lorsqu'on arrive le matin pour tourner, en plus on sait que la caméra les voit encore moins, on doit donc vraiment les mettre en lumière, pour le coup.

D. Castanet : *Est-ce la lumière qui va donner corps à l'image ?*

J. Hirsch : C'est les deux, et la manière de la capter, et la lumière elle-même. Ce n'est pas pareil si la lumière vient de partout ou d'un seul endroit, si elle est dure ou douce, etc. Le fait d'allumer une lampe tout d'un coup en plus du jour change même la perception. Pas au sens de « c'est gai parce que c'est ensoleillé » ou « c'est triste parce que c'est sous la pluie ». Je ne réfléchis jamais ainsi. Je me souviens que les professeurs parlaient des impressions que donnent les horizontales et les verticales. Par exemple, les horizontales impliqueraient une sorte de sérénité, les verticales une sorte de spiritualité. Ce sont des conceptions de l'image très anciennes que contredisent de nombreux films. Une scène en plein soleil peut être terrifiante, justement parce qu'elle est en plein soleil. Le meilleur exemple est la très célèbre scène de Hitchcock où Cary Grant est seul au milieu d'un champ avec un avion qui le poursuit.

Par contre, le choix du format de l'image, allongé ou plutôt carré, ne me fait pas du tout le même effet, j'y suis un peu plus sensible, sur les gros plans notamment. Plus le format est allongé, plus on intègre un visage à

un décor et plus ça devient du réel ou de l'information. Plus c'est carré, et plus on a l'impression de voir ce qui se passe dans la tête du personnage, en tout cas on l'imagine. Ces éléments ne sont pas donnés directement par l'image, ils viennent d'ailleurs, on les prête.

V. Vialade Marin : *Avez-vous l'impression qu'il y a beaucoup plus de hors-champ ?*

J. Hirsch : On prête plus parce qu'on sent qu'il n'y a pas que de l'information. Je ne sais pas si c'est une règle mais c'est ce que j'ai vérifié à l'époque des tables de montage, il y avait des volets mécaniques qu'on pouvait mettre pour faire des formats différents.

D. Castanet : *D'où vous est venu cet intérêt pour l'image ?*

J. Hirsch : Quand j'ai eu 7 ou 8 ans, un grand centre culturel a ouvert ses portes à Ris-Orangis, où je vivais avec mes parents, en banlieue parisienne. C'était le seul de toute la région. Comme c'était une mairie très communiste, les trois premières années j'ai dû voir à peu près tout ce qui sortait de la grande Union soviétique, y compris de la Hongrie et de la Pologne, depuis qu'ils savent faire du cinéma jusqu'aux films contemporains. Pendant quatre ans environ, j'ai vu ces films et ceux de la Nouvelle Vague. Ce fut comme une formation parce que j'y allais très souvent. Très vite j'ai eu ma carte de fidélité, j'ai même travaillé dans ce centre. Rapidement, j'ai su que je voulais travailler dans le cinéma, non pas comme acteur mais dans la fabrication. Vers 13 ou 14 ans c'était ce qui me plaisait le plus, plus que la littérature et la peinture. J'étais aussi très sensible à la peinture, que j'ai toujours placée à un endroit inatteignable.

D. Marin : *Peignez-vous avec la caméra alors ?*

J. Hirsch : Oui, mais en même temps je considère que ce sont des choses tellement différentes. Ces outils, caméras, objectifs, projecteurs... n'ont rien à voir sur la transparence, sur la lumière, sur la luminosité, sur la matière... C'est un peu pareil avec la photographie : qu'une image soit arrêtée fait que pour moi ça n'a plus beaucoup de rapport avec le cinéma. Par contre, regarder des petites séquences, très courtes, pour des choses bien précises, m'aide beaucoup parce que j'imagine comment c'est fait ou comment j'aurais envie de le retranscrire.

C'est la cinéphilie qui m'a amené à entrer à Louis-Lumière dans la section cinéma. Cette école est censée préparer des techniciens, mais Jacques Demy sort de cette école, Louis de Funès aussi. Les promotions comptaient vingt-quatre élèves, seuls trois avaient la possibilité de faire un film, pour lequel tous les autres travaillaient. Il fallait se battre pour essayer d'être celui qui ferait le film. J'ai réussi à faire un film en tant que réalisateur mais le tournage a été assez pénible. J'ai tellement été catastrophé de ce que j'ai vu, je ne parle pas de l'image en elle-même mais de tout le reste, les comédiens, la vie sur le plateau, que ça m'a fait comprendre ce que c'est que d'être réalisateur et m'a dégoûté à vie de l'être. Nous, chef opérateur, quand on a une idée qu'on trouve géniale, on la lui dit, parfois il la prend et on est content. Mais on oublie que pour une idée semblable, le réalisateur doit en avoir trois cent cinquante ! Il doit intégrer le son, le décor, le rythme, la direction des comédiens, les expressions, les moues, tout ! Des centaines de choses peuvent mettre un plan en l'air. Un cinéaste est quelqu'un avec de grandes oreilles, de grands yeux et sans doute une sensibilité assez développée en plus d'une très grande patience. De même, les comédiens sont pour moi des gens très particuliers, une sorte de race à part ! Et ça n'a absolument rien à voir avec les caprices, c'est beaucoup plus profond. Je payerai pour ne pas être devant la caméra ! (*Rires.*)

D. Marin : *Vous donnez le sentiment d'arriver à repérer les forces de chacun et ses singularités.*

J. Hirsch : J'ai l'impression en tout cas de savoir si je travaille avec un cinéaste ou pas. Ça m'est arrivé de me dire : « Ça, ce n'est sûrement pas un cinéaste. » Et ça n'a rien à voir avec sa faculté de préparation. C'est pour la même raison que je dis qu'un peintre n'a rien à voir avec le cinéma, même s'il y a des cinéastes peintres comme Pialat. *Van Gogh* est le plus grand film sur la peinture qui ait jamais été fait. David Lynch aussi peint beaucoup. On voit bien qu'eux-mêmes font une différence énorme entre les deux disciplines.

D. Castanet : *Nous n'éviterons pas la question sur Godard.*

D. Marin : *Tout à l'heure vous parliez du format de la caméra et je pensais à Éloge de l'amour. Est-ce vous qui avez proposé le format carré et le noir et blanc puis la couleur ?*

J. Hirsch : Non, c'est Godard. Avec Godard on est quand même très dirigé, surtout concernant le cadre. Il cherche toujours à ce que l'on voie une image la plus grande possible. *Éloge de l'amour* mais aussi *Notre musique* ont été cadrés dans deux formats, carré et allongé. La sensibilité que j'ai pour les formats m'est venue en filmant ces films de Godard, j'avais les deux visions des deux formats dans mon viseur pour pouvoir filmer correctement. Et je trouve finalement qu'un film est fait pour un des formats et, en l'occurrence, avec Godard, c'est le format carré plutôt que le format allongé qui convient. En tout cas, lui, il intégrait les deux, c'est-à-dire que les DVD étaient en format carré pour pouvoir entrer dans la télé pleinement, c'était avant le 16/9, et pour la salle de cinéma en 1/85.

J'ai travaillé avec lui quasiment pendant quatre ans, me rendant chez lui en Suisse tous les deux mois. Comme il travaille tout le temps, il y avait toujours des choses à faire ou à me montrer. C'était le début de ma carrière de chef opérateur, j'avais du temps. Ces quatre ans, même si j'ai fait d'autres choses, ont été très précieux. Du coup, ce travail préparatoire qui consiste à s'accorder sur la façon de parler pour un projet, je l'ai vécu très fortement avec Godard. Souvent, il ne s'agissait pas de cinéma dans nos discussions, mais de littérature et de peinture, sans lien avec une séquence ou le scénario, il n'y en a presque pas avec lui. Par contre, il fait beaucoup de dessins, comme des storyboards, dans de grands cahiers. Le problème est que je n'ai pas pu continuer à travailler avec lui parce que ça prend un temps insensé et qu'on est payé uniquement quand on imprime de l'image. *Notre musique* m'a immobilisé quasiment un an, pour quatre semaines de tournage. Parce que je voulais absolument le faire, je refusais toute autre proposition de travail. Financièrement, c'est difficilement tenable. Pour son dernier film, *Socialisme*, j'avais commencé à travailler. Comme j'ai reçu d'autres propositions, je lui ai demandé de me donner des dates. Il m'a répondu : « Oh, ça va durer trois ans ! » Je lui ai dit que ça ne pouvait pas être possible. Ensuite, je n'ai plus eu de nouvelles, sauf une belle lettre où il me disait que je pouvais passer quand je voulais pour rigoler.

J'avoue qu'il me met beaucoup la tête à l'envers, avec lui on se remet en cause tout le temps, on a sans cesse l'impression d'être un débutant. En même temps, il est un peu dans l'idée que « le cinéma est mort ». Quand on fait du cinéma, on n'a pas tellement envie d'entendre ce genre de discours, surtout quand on n'en est pas convaincu.

J'ai également préparé son exposition à Beaubourg. En fait, Godard est beaucoup plus plasticien qu'intellectuel, tout a la même valeur pour lui.

Il fait des sortes de collages, des maquettes, il colle, il gratte, il coupe au cutter, il fait des dessins, il repeint. Cela explique que visuellement ses films sont très forts, depuis toujours. C'est aussi quelqu'un de l'outil. Il achetait ses propres caméras, il les avait toujours avec lui. Il est au courant de toutes les parties techniques. À l'époque où j'étais assistant opérateur, je l'ai vu mixer le son lui-même pendant la durée de la projection d'un prémontage d'un film pour son producteur. Quand on voit ça, on se dit : « Grand, grand artiste ! » Je m'entendais d'ailleurs avec lui beaucoup plus par son côté artistique que par son côté intellectuel.

C'est un regret, je n'ose plus raccrocher les wagons. Psychologiquement, c'est dur avec Godard, surtout pour les acteurs. Il dit les choses frontalement, surtout quand ça ne lui plaît pas. Si on le reçoit comme une attaque personnelle, ça devient un cauchemar. On a l'impression qu'il veut notre mort ou qu'il nous parle mal parce qu'il ne nous supporte pas. Pour les comédiens à l'affût d'éloges, c'est terrible. Se forcer à ne pas se sentir humilié peut produire quelque chose de valable. Si on parvient à se dire que c'est du travail, que ça lui déplaît vraiment et qu'il faut trouver une autre façon de faire, c'est pénible, mais au moins ça permet de travailler, de parler à son équipe, de faire des essais.

V. Vialade Marin : Surtout qu'au fond c'est ça, le travail !

J. Hirsch : J'en suis convaincu. Pour lui il n'y a que ça, le travail. Il est continuellement dans son atelier en train de tripoter des choses, des images à lui, des images qui ne sont pas à lui, à refaire des montages. Chaque fois que j'allais chez lui, il avait quelque chose à me montrer, un nouveau truc. J'ai fait de nombreuses recherches de caméras pour lui, il me demandait de lui dire ce que je pensais des caméras qui sortaient sur le marché, des petites, des grosses. Il a toujours été très intéressé par la technologie et la vidéo. Je considère que son plus grand travail, celui qui restera dans cent cinquante ans, ce n'est pas du tout *À bout de souffle*, c'est son *Histoire(s) du cinéma*, la plus belle chose qu'il ait faite, tout seul dans son petit coin, avec beaucoup d'images qui ne lui appartiennent pas, qu'il a retravaillées, retrafiquées à la main dans son petit atelier. C'est la chose la plus personnelle, incopiable, et la plus artiste, la plus intéressante de toute son œuvre.

D. Castanet : C'est un artisan.

J. Hirsch : Oui, un artisan et pas vraiment un artiste parce qu'il sublime l'outil. À l'époque de la vidéo, je me souviens que c'était un cauchemar.

La vidéo, c'était vraiment l'anti-vie, c'était la mort ! Ça n'était que de l'électronique, que de l'électricité. C'est encore un peu le cas mais moins. Ces caméras ne faisaient pas la différence entre un parpaing et la peau d'une femme ! Aucune différence de couleur, de dessin et de matière, rien. Le gazon égale le parpaing égale la peau ! Ça me rendait malade et lui pas du tout. Immédiatement, il a essayé d'en faire quelque chose. Déjà il possédait beaucoup de caméras vidéo, il n'arrêtait pas de les utiliser et de se faire enseigner par de purs techniciens vidéo. Il avait chez lui toute une régie vidéo dont il savait parfaitement se servir, et c'était le seul. Un mur entier de machines ! Il faisait des copies pour pouvoir passer à la machine suivante pour faire ses films. *Histoire(s) du cinéma* est une merveille. Beaucoup d'artistes contemporains intègrent la vidéo dans leurs travaux, et on en trouve beaucoup dans des installations dans les musées d'art moderne. Très souvent ils utilisent des images qui existent et souvent de grands cinéastes.

La mise en espace de l'exposition du palais de Tokyo ¹⁰ est magnifique. Mais cette exposition est surtout réussie parce que les images sont celles de très grands cinéastes, même s'il y en a quelques-uns qui manquent. Parmi eux, certains utilisent des images qui ne sont pas les leurs, comme Pelechian avec des images d'archives sur de grandes manifestations en Espagne pendant la guerre. Pelechian est un cinéaste qui m'a beaucoup inspiré aussi. Il y a du Pasolini où on voit des images de Médée. L'idée de l'artiste qui a conçu l'exposition est belle et intelligente. Parfois, voir un extrait est encore plus fort que de voir le film entier, on se rend vraiment compte de la puissance des images. Dans cette exposition c'est flagrant. Et entendre le son, même désordonné, parce qu'on entend le son des films mais pas au moment où on les regarde, produit quelque chose de très fort. Et puis la multitude des images, toutes très puissantes, tous ces films, russes, nordiques, ces films documentaires, c'est incroyable ! Tous ces formats différents...

D. Marin : *Cela donne une impression extraordinaire parce qu'on se demande d'où on peut voir le monde et l'histoire du monde sinon par fragments, de cette façon. Et ce sont des cinéastes qui l'ont capté et compris. Vous comprenez pourquoi nous sommes là ici avec vous !*

10. « Nouvelles histoires de fantômes », palais de Tokyo, du 14 février 2014 au 7 septembre 2014, installation conçue par Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger d'après le légendaire *Atlas Mnémosyne* de l'historien de l'art du début du xx^e siècle Aby Warburg. Au sujet de ce dernier, voir Marie-José Latour, « Ce qui nous regarde dans la tragédie de l'image », *L'en-je lacanien*, n° 19, *L'esp d'un laps*, Toulouse, érès, décembre 2012.

J. Hirsch : Alors, pour le coup, je suis une petite partie de... J'entre dans cette pensée mais je n'en suis pas à l'origine. Je ne suis pas sûr que des gens comme Pasolini soient très conscients du travail qu'ils font, même s'il y a une sorte de maîtrise intellectuelle. Il y a d'autres cinéastes à qui ça échappe sans doute davantage, des cinéastes très intuitifs portés par une sensibilité. Pialat, par exemple, ce n'est pas une construction intellectuelle. Il fait des films en prenant le contrepied des choses qu'il déteste de façon épidermique.

D. Marin : À propos de faire partie d'un ensemble pour un projet de création, je crois que vous en avez fait la démonstration, puisque vous inscrivez votre travail de cette façon. Le cinéma fonctionne-t-il comme ça ?

J. Hirsch : Certains arrivent à faire du cinéma sans que ça fonctionne de cette façon, il s'agit juste d'appliquer des choses décidées à l'avance. Certains cinéastes sont capables de dire : « On ne construit pas cette partie du décor parce que je sais qu'on ne filmera pas au-delà de ce mur. » C'est impossible de demander une chose pareille à André Téchiné. De même avec Benoît Jacquot et Pascale Ferran. Pascale Ferran veut toujours un peu plus de décor que ce dont elle a besoin. Sinon ça manque. Encore une fois, ce n'est pas un caprice. Pour *Lady Chatterley*, elle a mis un soin incroyable aux décors alors que nous tournions en extérieur. La cabane du garde-forestier a été construite dans le lieu où, selon Pascale Ferran, il fallait qu'elle soit. Tous les jours, il fallait porter le matériel sur trois cents mètres dans la « jungle » pour arriver à la cabane parce qu'il n'y avait pas de route et parce que c'était là qu'elle devait être, au milieu de nulle part ! Physiquement c'était dur. Son dernier film s'est fait en grande partie en studio. On s'est bien entendu sur l'idée que ça ressemble le moins possible à un studio. Moi aussi ça m'aidait !

D. Marin : Je suis très curieux : dans *Lady Chatterley*, dans la scène de la poursuite où les personnages sont nus, comment la caméra a-t-elle pu les suivre ? Avez-vous utilisé des rails ?

J. Hirsch : Oui, sur des rails avec une partie à l'épaule. Le grand travelling s'étend sur soixante mètres. Je me souviens bien, c'était dans les ronces, parce que le petit chemin par lequel ils courent, c'était celui que Pascale Ferran voulait et pas un autre. On est sous l'eau, comme les comédiens. C'est bien, d'une certaine manière, de ne pas être abrité. (*S'adressant à Didier Castanet.*) La scène que vous avez vu tourner à Tanger, les

chantiers, etc., c'était apocalyptique, dans la boue ! C'était censé se passer sous la pluie et donc les pompiers arrosaient partout, tout le temps, et j'étais à l'épaule une grosse partie du temps. J'aime plutôt ça, je ne sais pas combien de temps je vais tenir avec ma caméra à l'épaule.

V. *Vialade Marin* : *Y a-t-il ou non des liens avec le montage ?*

J. Hirsch : Il n'y en a pas vraiment dans le sens où je n'ai aucune indication à donner du style : « Ah non ! il ne faut pas prendre ce plan-là », ou « il y a une prise meilleure », etc. Mais assez souvent je vais au montage pour ne pas oublier le film parce que, pendant que le montage se fait, je travaille déjà sur un autre film. J'interviens à une autre étape à laquelle j'attache beaucoup d'importance, j'y pense dès le tournage, il s'agit des finitions. Cette dernière étape a lieu quatre ou cinq mois, voire six ou sept mois après le tournage. Donc quand je peux, j'assiste au montage pour arriver aux finitions en ayant le film bien présent en tête, avec les intentions que j'avais dès le tournage.

D. Castanet : *Il est possible que vous ayez deux films à Cannes cette année.*

J. Hirsch : J'aimerais beaucoup. En fait, il y en aurait trois, sauf que Benoît Jacquot n'a pas envie d'y aller. Mais je sens que la production, elle, a envie. Il y en a au moins deux qui mériteraient d'y aller, mais il n'y a pas beaucoup de place parce qu'il n'y a que trois ou quatre films français en compétition. Ce serait vraiment un miracle ¹¹ qu'il y en ait deux que j'ai éclairés ! (*Rires.*)

11. Celui de Pascale Ferran, *Bird People*, a été sélectionné dans la catégorie « Un certain regard » au festival de Cannes 2014, ainsi qu'au festival international du film de Toronto 2014 dans la section « Contemporary World Cinema ». Celui d'André Téchiné, *L'homme qu'on aimait trop*, a été présenté hors compétition au festival de Cannes 2014. Le miracle a eu lieu et ne s'est pas tout à fait arrêté en si bon chemin. Celui de Benoît Jacquot, *Trois cœurs*, a été présenté à la Mostra de Venise 2014.