

24 images

24 iMAGES

Renato Berta

Réal La Rochelle

Number 137, June–July 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21404ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

La Rochelle, R. (2008). Renato Berta. *24 images*, (137), 34–39.

Entretien Renato Berta

propos recueillis par Réal LaRochelle

Renato Berta est directeur photo. Ou plutôt, comme il aime le préciser, responsable de l'image d'un film (cadre et lumière). Après plus de cent films tournés avec les meilleurs réalisateurs du cinéma moderne (Manoel de Oliveira, Straub et Huillet, Amos Gitai, Daniel Schmid, Alain Resnais, Louis Malle et plusieurs autres), il se dit mélancolique de constater la désaffectation généralisée face aux images, aux sons et à la musique, mais aussi que le cinéma se dirige de plus en plus vers la consommation privée plutôt que publique. La grande majorité des producteurs ne connaissent maintenant rien au cinéma, la pensée unique fait son chemin. Il se réalise beaucoup de films, mais peu de cinéma.

  poque étrange, soupire-t-il, lors de sa leçon de cinéma, donnée le 20 février 2008, dans le cadre des 26  s Rendez-vous du cinéma québécois, où il a longuement illustré son travail dans *Smoking/No Smoking* d'Alain Resnais. Quelques jours auparavant, il nous accordait cet entretien.

Les débuts

J'étais un   ne absolument terrifiant à l'  cole et, adolescent, j'ai choisi de suivre une formation en mécanique : je n'ai jamais supporté l'  cole classique. Si j'exerce aujourd'hui le métier de chef opérateur, c'est beaucoup grâce au festival de Locarno, qui se tient près de ma ville natale, Bellinzona. J'y ai suivi des cours qu'on y donnait pour les jeunes, et en particulier ceux de Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse, qui essayait de nous faire apprécier l'histoire du cinéma. On s'interrogeait de façon assez constructive sur l'importance des images et des sons dans nos sociétés, mais c'était aussi le début du « conflit » entre le cinéma et la télévision, le cinéma et la vidéo.

Il y a aussi eu les activités organisées par des professeurs de notre canton, le Tessin, dont le but était d'éduquer les jeunes aux images et aux sons. Ils ont donc favorisé la création de ciné-clubs, dans certaines écoles, et c'est ainsi que j'ai moi-même participé à celui de Bellinzona. Je me souviens que c'est avec *Rome, ville ouverte* de Rossellini que le ciné-club a vraiment démarré, et je peux vous dire que tous les élèves étaient clou  s à leur fauteuil et très silencieux devant ce film ! Comme j'étais très attaché au cinéma italien, nous avons présenté beaucoup de films n  or  alistes, mais aussi ceux de Visconti, de Fellini, etc. Il était possible de tenir au sujet de ces films un discours sur le contenu, mais aussi un discours formel : ils permettaient d'arriver à l'aspect formel en passant par le contenu.

Le Centro Sperimentale de Rome

En 1964, j'ai rencontré à Locarno le cinéaste Glauber Rocha, et c'est vraiment lui qui m'a décidé à tenter ma chance dans une   cole de cinéma. Ma langue maternelle étant l'italien, je me suis donc dirigé naturellement vers l'Italie et le Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, où j'ai fait mon entrée à 20 ans. Il faut rappeler que cette   cole faisait partie du complexe de Cinecittà, qui est une création de Mussolini. Or les professeurs étaient les mêmes depuis cette époque, et sans être des nuls, la plupart d'entre eux étaient d'un âge avancé. Ce qui surtout a été pour moi très important, c'est que la Cinémathèque de Rome étant installée sur les lieux mêmes de l'  cole, nous avions accès à un patrimoine extraordinaire, autant celui du cinéma italien que celui du cinéma mondial, notamment grâce à tous les films que la cinémathèque échangeait avec d'autres pays. En deux ans, j'ai fait la découverte de toute l'histoire du cinéma, de *L'arroseur arrosé* de Louis Lumiere jusqu'aux années 1950.

Rossellini, Pasolini, Visconti et les autres

Durant les années où je me suis trouvé à Rome, entre 1965 et 1968, il y avait énormément de ferveur dans l'air.   a bougeait partout, c'était l'époque des grandes manifestations en Italie, entre autres des manifestations d'étudiants, et cette ferveur s'est aussi fait sentir dans notre   cole. Une des premières revendications que nous avons formulées a été celle d'avoir un contact avec les réalisateurs

Cinéma nationaux et cinéma suisse

Les cinémas nationaux sont nés en réaction contre le cinéma établi, contre les monopoles. Lorsque j'ai commencé à tourner avec Tanner, Reusser, Soutter, le cinéma en Suisse n'était absolument pas structuré. Les métiers du cinéma, comme celui de chef opérateur, n'existaient même pas sur la liste des métiers qu'on pouvait exercer en Suisse. On travaillait complètement hors structures. Nous avons donc eu la chance d'initier quelque chose, que nous souhaitons le plus cohérent possible. Mais avec le temps, on se rend compte que ce que nous en sommes venus à fabriquer n'est plus différent de ce que les autres pays fabriquent eux-mêmes, et, en ce sens, on peut dire, comme l'a déjà souligné Tanner, que le cinéma suisse a aujourd'hui disparu. Plutôt que de produire quelque chose qui nous serait spécifique, en laissant exister une structure un peu « anarchique », nous avons fait l'erreur de tout structurer. Et, du coup, le cinéma suisse a commencé à ressembler au cinéma français, mais en moins bien !



Charles mort ou vif (1969) d'Alain Tanner

La famille du cinéma

À cause du succès des films suisses qui sortaient sur les écrans parisiens, je me suis retrouvé à travailler en France. Mais je peux dire que tous les cinéastes avec lesquels j'ai travaillé appartiennent à la même famille, quoiqu'ils soient de nations diverses. J'ai quand même fait des films très différents les uns des autres et, même si je ne les aime pas tous, les cinéastes avec lesquels j'ai travaillé ont quelque chose en commun : un certain rapport au cinéma. Ce sont ceux qui, en général, me ressemblaient davantage. Mon parcours ne relève pourtant pas de choix réfléchis. C'est seulement après coup qu'on réalise que quelque chose de cohérent se dessine. C'est essentiellement en grande partie le hasard des rencontres qui a déterminé ce parcours. Le cinéma, c'est quand même avant tout des rencontres ! On peut se rendre dans un festival présenter un film sur lequel on a travaillé et, en sortant de la projection, le cinéaste dont on accompagne le film discute avec un autre réalisateur. Il nous présente, on fait connaissance, et voilà, ce peut être le début d'une nouvelle collaboration. Les choses s'enchaînent

ainsi. Louis Malle, par exemple, m'a approché pour *Au revoir les enfants* parce qu'il avait vu *Rendez-vous* de Téchiné. Lorsque je me suis rendu la première fois à sa maison de production, il était en train d'écouter les *Moments musicaux* de Schubert – qu'on entend d'ailleurs au générique de début du film –, on a terminé de les écouter ensemble. J'étais très gêné, parce que je n'étais pas venu pour parler de Schubert ! La conversation s'est ensuite poursuivie sur le film. Je savais qu'il avait rencontré d'autres directeurs photo, alors pourquoi m'a-t-il choisi plutôt qu'un autre ? On ne peut pas savoir ce genre de choses. Chaque cinéaste a un univers, un système de pensée à l'intérieur duquel il crée, et il faut pouvoir s'insérer dans cet univers.

C'est vrai par ailleurs que j'ai toujours défendu un certain cinéma. Lorsque j'étais à l'école à Rome, une revue avait été lancée qui s'appelait *Cinéma et film*, sous-entendant par là que dans toute la quantité de films qui voient le jour, on trouve très peu de cinéma. Et je partage encore aujourd'hui ce point de vue. Je considère que 90 % des images que l'on fabrique n'ont rien à voir avec le cinéma. J'ai fait très peu de ce que les Américains appellent de l'*entertainment* et je trouve très honnête de leur part de nommer aussi franchement ce qu'ils font, sans prétendre faire du cinéma. Il y a tellement d'Européens qui n'en ont jamais fait et se considèrent comme de grands artistes. Pour faire de bons films, il ne s'agit pas que d'avoir de bonnes intentions, et la plus grande difficulté au cinéma est que le résultat puisse correspondre aux intentions. Il faut savoir se mouiller, monter sur les barricades. Et moi, je peux le dire, j'y suis monté et peut-être un peu trop souvent, parce que je me suis mis ainsi beaucoup de gens à dos... Mais bon, j'assume !

Travail et amitiés

Avec certains cinéastes, ce n'est plus un engagement film par film qui s'établit, mais plutôt une relation d'amitié, de respect, une envie d'être ensemble. En même temps, ce peut être très dangereux car il y a toujours le risque que les choses finissent par s'installer de façon trop définie entre eux et moi, favorisant une espèce d'inertie – qui n'est pas seulement négative non plus, dans la mesure où on profite aussi d'une grande estime réciproque. Mais chaque film doit être considéré comme un objet différent. Quand on en fait plusieurs avec le même réalisateur, il se passe un peu comme dans une relation de couple : on en vient à ne plus avoir à parler de certaines choses. Lorsqu'on connaît tout de la façon de travailler d'un réalisateur, il faut faire très attention à ne pas devenir répétitif. Les tournages des films de Manoel de Oliveira et ceux d'Amos Gitai se sont longtemps succédé de manière à ce que, sortant d'un tournage avec l'un, j'en commençais un nouveau avec l'autre. Mais comme je ne faisais pas non plus tous leurs films, chaque fois qu'on se retrouvait, ça devenait excitant. Et en plus, je peux vous assurer que ces deux univers n'ont rien à voir l'un avec l'autre !

D'un réalisateur à l'autre, les mots ne veulent pas dire la même chose et, à chaque fois que l'on commence à travailler avec un cinéaste qu'on ne connaît pas, il s'agit toujours de saisir le sens que celui-ci donne aux mots. Or, durant cette période où l'on découvre ce que le metteur en scène a dans la tête, où l'on doit comprendre ce qu'il dit, on entre dans un processus créatif qui permet aux images d'éclore plus naturellement, presque plus facilement, sans accouchement douloureux.



Renato Berta en compagnie de Manoel de Oliveira sur le tournage du *Principe d'incertitude* (2001)

et les gens de la profession, parce qu'il n'y en avait jusque-là pratiquement pas. C'est ensuite que nous avons pu rencontrer Fellini, Visconti et d'autres cinéastes. Pasolini aussi, avec qui nous avons passé quelques jours inoubliables et denses. Nous avions analysé avec lui *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford, à la table de montage. Mais étant donné toute l'agitation ambiante, la plupart des étudiants se préoccupaient davantage de la politique, et ceux qui profitaient de la présence des cinéastes étaient relativement peu nombreux. Du coup, nous avions un rapport très privilégié avec eux. Nous n'étions même pas une dizaine autour de la table de montage avec Pasolini ! Tous les autres étaient dans les rues en train de manifester. Pour moi, les réunions politiques, c'était très bien, mais je préférais profiter de la présence de Pasolini...

Rossellini est arrivé au Centro Sperimentale dans ces années-là. Le *commissario speciale* y changeait selon le parti politique qui gouvernait le pays et n'avait pas grand-chose à voir avec le cinéma. Jusqu'au moment où des gens sérieux ont réalisé qu'il y avait quand même un grand cinéaste qui représentait la démocratie chrétienne, Roberto Rossellini, et quoi que l'on ait pu penser du parti auquel il appartenait, qu'à l'époque tous détestaient, lui, il était pourtant vraiment à l'avant-garde. Dès que Rossellini est arrivé à l'école, d'énormes changements ont effectivement eu lieu. Il s'est battu entre autres pour faire accepter que chaque élève puisse tourner un long métrage. Il y croyait très fermement. Je terminais à ce moment mes études, mais comme je suis resté quelque temps à graviter autour de l'école, j'ai pu

travailler sur ce qui est pratiquement le premier long métrage qu'on y a tourné. Il s'agit de *In punto di morte*, réalisé par Mario Garriba, gagnant du Léopard d'or au festival de Locarno en 1971.

Premiers films

Aussitôt sorti de l'école, à 23 ans, j'ai tout de suite été, coup sur coup, chef opérateur sur trois films : *In punto di morte*, *Vive la mort* de Francis Reusser et *Charles mort ou vif* d'Alain Tanner. En plus, ce sont trois films qui ont marqué leur époque. Dès ce moment-là, j'ai continué à enchaîner les films, jusqu'à tourner cinq long métrages certaines années ! J'étais un peu inconscient à l'époque. Je me suis retrouvé emporté par ce mouvement. Je n'ai jamais été assistant opérateur, sauf sur *Othon* de Straub et Huillet. Ce film a été tourné dans des ruines romaines, sur le Palatin, avec des acteurs de différentes origines, récitant un texte de Corneille avec leurs propres accents à couper au couteau. C'était une période où ça explosait dans tous les sens, il n'y avait pas de raison pour qu'il ne se passe pas la même chose au cinéma, et j'ai eu la chance de faire partie de cette vague absolument incroyable. Je me souviens qu'au moment où nous tournions *Othon* à Rome, Godard, lui, y tournait *Lutte en Italie*, et souvent le soir, on se retrouvait tous ensemble au Cinéma Studio de Rome, où de grands débats sur le cinéma avaient lieu. C'était quand même une époque où les cinéastes s'échangeaient encore des idées, avant que s'installe l'individualisme forcené d'aujourd'hui. Il est devenu tellement difficile d'amener les cinéastes à se parler !

Exceptionnel Manoel de Oliveira

(100 ans cette année et toujours un film par an !)

Lorsque je me suis retrouvé pour la première fois devant Manoel de Oliveira – et ç'a été un peu la même chose avec Alain Resnais –, je me suis demandé, moi qui arrivais avec mes grosses godasses, si j'allais réussir à m'entendre avec lui. Oliveira et Resnais sont quand même des cinéastes ayant une filmographie imposante derrière eux. Durant les premiers jours de tournage de *Party*, premier film que j'ai tourné avec Oliveira, j'étais littéralement terrorisé ! Terrorisé aussi par le fait que Manoel se méfiait de moi. Il contrôlait absolument tout ! Pendant qu'on installait l'éclairage, déjà il se méfiait. Il faut dire que pour lui, l'éclairage est une étape primordiale de la fabrication d'un film, qui appartient profondément au processus créatif et, à cette étape, le temps ne compte pas. On prend le temps qu'il faut pour créer l'éclairage qu'il faut, un point, c'est tout. Un principe qui n'est pas universel, croyez-moi ! Trop de cinéastes considèrent que le fait d'éclairer est une perte de temps. Manoel, je l'avais sans arrêt sur le dos les premiers jours, il ne me lâchait pas. Il s'asseyait à distance et à cause de ses lunettes très épaisses, je me croyais tranquille, mais il voyait tout ! À tout moment, il me disait : « Mais là, c'est un peu trop clair ». – Oui, oui, je n'ai pas fini. – Ah, oui d'accord, je vous laisse », puis cinq minutes après, il se levait encore. Il ne quittait jamais le plateau pendant qu'on éclairait. La confiance n'est venue qu'après le visionnage des premiers rushes. Par contre, une fois la confiance établie, il se consacrait davantage au travail avec les comédiens, au travail sur le scénario. Bien que ses films apparaissent toujours très structurés, il improvise aussi pas mal de choses, notamment lorsqu'il n'est pas satisfait de certains passages du scénario.

Je pourrais aussi vous parler de la « mauvaise foi » dont est aussi capable Oliveira (cela dit avec le plus grand respect à son égard et beaucoup d'amour). Il lui est arrivé de venir regarder un éclairage et, voyant très bien que j'étais prêt, alors que lui était en train de réécrire des dialogues ou d'écrire d'autres scènes, il a tourné la bague du zoom d'un coup de la main et, paf ! il a élargi le cadre, laissant apparaître dans le champ tous les projecteurs que j'avais installés.

*Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle

Puis, il a dit : « Maintenant, le cadre, c'est ça », et il s'est remis devant l'ordinateur pour reprendre le scénario. [Rires]

Amos Gitai

J'avais rencontré Amos Gitai au début des années 1980, mais pour toutes sortes de raisons, nous n'avions pas réussi à travailler ensemble à cette époque. Et puis, en 1995, il m'a proposé de tourner *Devarim* en Israël avec lui. Moi, Israël, je m'étais juré que jamais je n'y mettrais les pieds, parce que je réprouvais la politique de ce pays. Finalement, j'y suis allé grâce à Amos, qui m'a ainsi offert la chance non seulement de découvrir ce pays – avec toutes ses contradictions, ses côtés positifs autant que négatifs –, mais aussi de connaître des gens que, sans lui, je n'aurais jamais rencontrés. Je suis allé plusieurs fois en Palestine, dans les territoires occupés, mais le fait de me rendre en Israël – on a parcouru Israël du nord au sud – m'a permis de vivre une expérience humaine importante, qui a apporté beaucoup de nuances à mon point de vue sur le Moyen-Orient. Pour moi, le cinéma, ce n'est pas qu'une expérience de tournage, c'est aussi une expérience humaine, d'autant plus lorsque l'on tourne dans des pays qu'on ne connaît pas.

Je dois aussi dire qu'Amos est un réalisateur qui compte beaucoup sur la contribution du chef opérateur et qui sait installer un rapport de réciprocité. En tout cas, avec moi, il cherchait sans cesse à connaître mon avis, et pas seulement sur l'organisation du plan. Il me demandait d'intervenir sur certains aspects de la réalisation qui allaient bien au-delà de ma fonction : mais où se situe la frontière entre le travail du réalisateur et celui de l'opérateur ? Si je pense aux films que j'ai tournés avec lui, *Devarim* mais aussi *Yom Yom*, *Kadosh*, on peut vraiment dire que nous avons plongé ensemble dans leur sujet. Au départ, nous avions un scénario, mais sans forme définitive, et nous nous sommes approchés ensemble de cette matière en la nourrissant petit à petit, et il y a eu dans

*Kadosh* (1999) d'Amos Gitai



Voyage au début du monde (1997) de Manoel de Oliveira

ce processus des moments de grâce et de complicité formidables. Du coup, je peux prendre avec lui des risques avec l'image, les prises de vue, que je ne peux pas me permettre avec tout le monde. Il est arrivé que l'on commence à tourner des plans que nous n'avions même pas répétés, mais je savais très bien que si je faisais une erreur, il n'allait pas me la reprocher. Il y a souvent eu entre nous des discussions, et même des « disputes » franches et directes, comme j'en ai rarement eues avec d'autres. Il faut dire que le fait qu'Amos soit producteur de ses films élimine les discussions triangulaires entre le metteur en scène, le producteur et l'opérateur. Les choses sur le tournage se déroulent de façon simple, sans que nous ayons sans cesse à user de psychologie et de stratégie.

Daniel Schmid, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

Daniel est le réalisateur dont j'ai tourné pratiquement tous les films : on a grandi ensemble ! Le premier film *Heute Nacht oder nie (Ce soir ou jamais)* a été tourné en neuf nuits dans l'hôtel qui appartenait à sa famille, avec un financement qui nous a uniquement permis d'acheter la pellicule. Le sujet à l'anecdote très évocatrice était très simple, et toute notre énergie était dirigée vers la création d'une ambiance, vers la forme, ce qui nous a valu à l'époque des critiques opposées : on aimait ou on détestait ce film passionnément. Il a été primé au Festival de Venise, et a énormément marqué son époque en tant que représentant d'un genre de cinéma fauché mais riche d'idées, interprété par des comédiens prêts à tout et exigeants. Ils venaient de l'école Fassbinder, avec lequel Daniel avait des rapports privilégiés et créatifs, mais aussi conflictuels et destructeurs. Mon rapport avec Daniel fut à peu près de cette nature, mais je lui dois beaucoup et en particulier de m'avoir permis d'approcher la culture allemande, qui m'était totalement étrangère, m'en étant tenu à distance à cause de l'histoire récente de l'Allemagne.

Grâce aussi à Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, j'ai un peu travaillé en Allemagne. Jean-Marie, parce qu'il était à cette époque un insoumis de la guerre d'Algérie, vivait en Allemagne avec Danièle (puis, par la suite, en Italie) sans passeport ni permis de

séjour. Étant donné leur situation, ils ne pouvaient que tourner des films de « résistants », des films pas toujours faciles, qui font appel à l'intelligence du spectateur.

Une question qui m'est régulièrement posée au sujet des films de Straub-Huillet concerne le manque de dynamisme de la caméra et le supposé ennui qu'on doit éprouver au tournage. Or je peux vous assurer que les films les plus ennuyeux que j'ai tournés sont les films à gros budget, où toute invention et tout risque sont le plus souvent écartés au nom de l'efficacité cinématographique dominante, qui est en fait une fausse efficacité engendrant de la paresse, de l'inertie et ce conservatisme qui remplit nos écrans.

J'ai tourné plusieurs films en extérieurs avec Jean-Marie et Danièle. Les plans sont définis par un découpage très strict, mais la vraie liberté des prises de vue nous est offerte par tous ces éléments, souvent incontrôlés, qui arrivent pendant que la caméra tourne : une petite hésitation d'un comédien, le soleil qui se couvre, un lézard qui passe dans le champ, ou un coup de vent qui fait bouger les feuilles des arbres d'une façon que seulement ce type de cinéma peut nous faire découvrir.

L'intérêt d'une collaboration avec des gens comme Straub et Huillet se situe avant tout pour moi dans le « faire », dans l'action quotidienne. On retrouve vraiment une très grande cohérence dans le système de fabrication de leurs films, une cohérence entre les intentions et la manière afin d'arriver au résultat qu'on voit à



Ces rencontres avec eux (2006) de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub

l'écran. Et cela passe toujours par une pensée, par la réflexion, mais aussi par un côté très pragmatique, chose que pas tous les cinéastes arrivent à développer. Ce sont des films qui coûtent très peu cher, mais qui sont en même temps très « luxueux » grâce, par exemple, au temps dont on dispose pour le tournage. Avec eux, ce n'est jamais la course, et cela permet de faire un nombre de prises considérable, bien au-dessus de la moyenne. Nous sommes peu nombreux dans l'équipe, seulement les gens qu'il faut, Jean-Marie et Danièle sont très respectueux, et tout le monde est relativement bien payé, ce qui est tout de même rare !

Robert Guédiguian

Notre collaboration avait plutôt bien commencé, mais s'est très mal terminée. *Marie-Jo et ses deux amours* et *Le promeneur du*

Champ-de-Mars sont deux films que j'assume et revendique, malgré des passages plus sombres dans notre relation. Je devais tourner *Voyage en Arménie*, mais je n'en ai finalement fait qu'une partie. Robert Guédiguian n'était pas très intéressé à tourner ce film : en général il n'aime pas beaucoup s'interroger, douter, chercher, réfléchir à la manière de filmer. Bref, je me demande si le travail le rend vraiment heureux ! Mais il faut dire aussi qu'il s'est beaucoup battu à une époque où les idées avaient encore une conséquence sur la vie des gens, à l'époque où l'argent n'était pas encore plus fort que les idées.

Je sais que ce sont des choses qu'il ne faudrait pas dire, surtout dans le milieu du cinéma, très conservateur, replié sur lui-même, et finalement assez réactionnaire. Mais on est bien obligé de constater que certains cinéastes ont perdu cette authenticité qu'ils avaient encore il y a quelques années, et ils seront les premières victimes d'un système dont ils se font complices. Petit à petit, ils perdront leur place : les lions et les guépards vont être remplacés par des chacals et des hyènes.

Alain Resnais

Alain a toujours défendu l'importance de beaucoup répéter avec les comédiens. Par exemple, avant d'entreprendre le tournage de *Smoking/No Smoking* – qui fut mon premier tournage avec ce grand réalisateur, ce qui fait que j'étais un peu timoré –, nous avons répété quatre semaines avec les comédiens, dans les décors terminés, sans les échelles du peintre dans les jambes et l'arsenal habituel du cinéma. En travaillant sur une séquence, Alain prenait certaines positions en rapport avec les comédiens, que je ne comprenais pas très bien. Je demande à la scripte, Sylvette Beaudrot, si ces positions correspondaient aux positions de la caméra : « Oui, oui, sûrement », elle m'a répondu. Je trouvais étrange qu'à la fin d'une séquence, on se retrouve à filmer dans un coin du décor que je ne trouvais pas très intéressant. Et Sylvette me dit : « Mais, vous savez, vous pouvez le dire à Alain ». Pour éviter de filmer dans le coin, il fallait se mettre de l'autre côté de l'axe, ce qui impliquait de faire tout le contraire des positions qu'Alain avait prises. Je n'osais pas le lui dire ! Finalement j'ai pris mon courage à deux mains et je lui ai fait part de ma proposition. Comme c'était la fin du film, je trouvais vraiment important de terminer sur quelque chose de plus ouvert, qui offrait une perspective de l'ensemble du décor, plutôt que de finir sur un mur. Il n'a rien dit, a demandé une autre répétition aux comédiens, et il a vérifié ma proposition de position de caméra, pour retrouver, à la fin de la séquence, ce que je lui avais suggéré. J'étais



Pas sur la bouche (2003) d'Alain Resnais

dans un coin, à regarder un peu en biais ce qui se passait, et Alain est venu vers moi, très grand et très digne comme toujours, et, de façon très respectueuse, m'a annoncé : « Je crois que votre proposition est plus intéressante : on va faire comme vous dites ». À partir de ce moment-là, une confiance s'est installée entre nous, et une belle complicité est née. Il est même allé jusqu'à dire dans une interview écrite : « Si ça n'avait été que pour moi, j'aurais signé le film : Alain Resnais et Renato Berta » !

Mais je pense que peu importe d'où viennent les idées : l'importance c'est qu'un réalisateur prépare, favorise, nourrisse et entretienne le terrain propice à la naissance, à la maturation de ses idées. Je pense toujours qu'un film se fait à plusieurs, et que l'intérêt que je porte à ce métier consiste à comprendre et à apprécier le métier de l'autre. 



Inquiétude (1998)
de Manoel de Oliveira