

Toujours à l'affût.
Entretien avec Josée de Luca, maquilleuse¹

par **Émilie Charles et Aure Lebreton**



*Josée de Luca, cheffe maquilleuse qui dit être « entrée par effraction dans le cinéma », a travaillé avec des réalisateurs aussi divers qu'Yves Boisset, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Mocky, José Pinheiro, James Toback ou Nadine Trintignant et a connu des collaborations privilégiées avec Alain Delon et Bernadette Lafont. Elle a publié le livre *Souvenirs poudrés* (chez l'autrice, 2018). Nous l'avons interrogée sur sa carrière, y compris ses années de stages et d'assistantat riches en leçons de méthode, sur sa conception du métier et sur ses relations aussi bien avec les comédiennes et comédiens dont elle a la charge qu'avec les autres membres de l'équipe technique.*



Émilie Charles et Aure Lebreton : *Vous avez derrière vous une carrière longue de près de cinquante ans, pouvez-vous nous raconter votre parcours ?*

José de Luca : J'ai terminé ma carrière en 2010, j'avais été sollicitée pour un téléfilm avec un joli titre, *Amoureuse*, et une comédienne talentueuse, charmante, avec laquelle je me suis très bien entendue, ma dernière star, Julie Gayet.

Je suis fille d'épicier et je savais que je ne suivrais pas la voie de mes parents. Le maquillage m'intéressait, j'ai donc passé et obtenu mon diplôme d'esthéticienne, en Lorraine. Au bout d'un an de mariage, avec mon époux d'alors, nous sommes descendus sur la Côte, contre l'avis de nos familles. Un beau jour, je suis tombée sur un tournage et j'ai vu un maquilleur faire un raccord à une comédienne. À cet instant, j'ai su que c'était ce que j'avais envie

¹ Entretien réalisé par Émilie Charles et Aure Lebreton à Paris le 21 mars 2017 et par Aure Lebreton le 22 mai 2019.

de faire, et que j'allais me donner les moyens d'y parvenir. Mais le parcours a été compliqué et semé d'embûches. Entre le moment où j'ai vu ce maquilleur et le moment où je suis arrivée sur un plateau, deux ou trois années se sont écoulées.

Je faisais de la figuration aux studios de la Victorine², tout le monde me connaissait, je frappais à toutes les portes. Il y avait beaucoup de travail, comparé à aujourd'hui, mais c'était un monde très fermé. Une famille de maquilleurs, notamment, se transmettait son savoir-faire et ses postes de père en fils et n'acceptait pas qu'on laisse entrer dans le milieu des gens qui n'étaient personne. Mais je me suis battue et j'ai persévéré.

En 1963, ma première chance m'a été donnée par Robert Hossein, un comédien et un réalisateur d'une humanité exceptionnelle, sur *La Mort d'un tueur*. Puis ce fut Alain Delon, qui venait de terminer *La Tulipe noire* de Christian-Jaque à la Victorine. J'ai abordé Delon tremblante, sachant qu'il allait revenir tourner *Les Félines* (1964) avec René Clément. Il me promet de s'occuper de mon second stage pour que je sois à son côté. Et ce fut le cas. La cheffe maquilleuse, Aïda Carange, voulait également s'occuper de Jane Fonda et de Lola Albright, les deux partenaires de Delon. Ce dernier tenait à ce qu'on s'occupe uniquement de lui et il a exigé que ce soit moi, la stagiaire. Cela n'était pas dans les usages, mais évidemment j'ai accepté, et tout s'est très bien passé. Pour preuve, au dîner de fin de tournage, il m'a dit que je ferais *L'Insoumis* (1964), réalisé par Alain Cavalier. Après les extérieurs, nous avons tourné aux studios de Boulogne-Billancourt. Un jour, une délégation syndicale est venue interrompre le tournage sur le plateau. La raison : une stagiaire n'avait pas le droit de s'occuper d'un acteur ! Surtout que Delon était une star. Il m'a défendu et a fait sortir tout ce petit monde du plateau. À partir de ce moment-là, les chefs maquilleurs ont juré que je n'aurais jamais ma carte de chef délivrée par le CNC.

J'ai été ensuite assistante plus de douze ans, auprès de nombreuses cheffes maquilleuses (Odette Berroyer, Aïda Carrange, Maud Begon). J'ai pu apprendre des techniques différentes auprès de toutes mes supérieures qui m'offraient leur savoir-faire. J'ai pu construire ma propre méthode de travail en gardant ce qui me semblait bon, et en oubliant les techniques qui me semblaient moins convaincantes. Aujourd'hui, je trouve que certains maquilleurs arrivent sur les plateaux avec trop peu de savoir-faire. Autrefois, pour qu'une équipe de film puisse avoir l'argent du CNC, il fallait qu'elle compte dix personnes possédant une carte professionnelle sur une équipe de trente. J'ai mis plus de dix ans à obtenir la carte, j'ai dû attendre que cette fameuse famille arrête de travailler.

² Studios de cinéma emblématiques, créés en 1919 à Nice. Il s'agit d'un des principaux studios français, dans lesquels un très grand nombre de films ont été tournés.

J'ai pris ma revanche par deux fois. Une première fois quand, sur *Sept fois femme* (Vittorio De Sica, 1967), je fus l'assistante d'Alberto De Rossi : il y avait des centaines de figurants, et plus de cinquante maquilleurs. C'est moi qui distribuais les produits aux maquilleurs, et tous ceux qui m'avaient snobée à mes débuts, et qui m'avaient fermé des portes, me voyaient là en tant qu'assistante du plus grand maquilleur de l'époque. Ma seconde revanche, c'est vingt ans après, lorsque le CNC m'a demandé d'être la personne qui remettrait aux techniciens, pendant dix ans, cette carte professionnelle que j'avais si durement acquise.

EC et AL : *En dehors de la technique du maquillage, qu'est-il primordial de maîtriser pour travailler sur un plateau ?*

JdL : Ce qui est nécessaire en tout premier lieu, c'est de savoir lire un plan de travail. C'est ce que j'ai appris à faire en détail aux étudiants avec qui j'ai pu travailler. Il s'agit d'un outil primordial. Chaque jour il faut regarder par quel numéro de scène va commencer la journée du lendemain ainsi que tous ceux qui s'étirent ensuite, pour s'organiser au mieux et être prêt pour toute la journée. C'est De Rossi qui m'a appris ça. Par exemple, si Shirley MacLaine arrivait à 10 heures, Alberto arrivait à 8 heures dans la loge, mais il me disait que c'était à moi d'ouvrir la loge avant son arrivée, je devais donc m'y rendre encore plus tôt. J'ai gardé ce temps dévolu à la préparation tout au long de ma carrière. J'arrivais toujours une heure avant les comédiens si nous tournions dans un lieu où nous étions déjà installés, et deux heures avant si nous arrivions sur un nouveau lieu. Ce temps me permettait de tout préparer, de tout déballer, de rendre la loge maquillage et coiffure accueillante (parfois il s'agissait d'une loge réunissant tout le HMC), à bonne température, et de prendre le temps de me concentrer sur tout le travail que j'aurais à faire dans la journée, pour être parfaitement prête dès que les comédiens franchissaient la porte.

Un autre élément crucial, c'est de tenir à jour un cahier de raccords, dans lequel sont référencés pour chaque comédien et chaque scène les maquillages effectués, avec les références de produits, parfois assortis de petits croquis et de photos.

À la fin de *Sept fois femme*, j'ai dû remplacer De Rossi car le film avait pris plusieurs semaines de retard et il était engagé sur un autre film. En tant que son assistante, c'est moi qui assurais les raccords sur le plateau. Après son départ, je prenais rendez-vous chaque soir avec les monteurs. Je n'avais pas de photos raccords des scènes déjà tournées, mais eux me préparaient les séquences que j'avais besoin de vérifier pour les raccords de Shirley MacLaine du lendemain,

en me faisant des arrêts sur image. Je pouvais ainsi prendre des notes et faire les raccords les plus fidèles possibles.

De Rossi, lui, n'avait noté aucun raccord. Il ne voulait pas laisser de trace, ne voulait pas qu'on puisse le copier. C'était un très grand maquilleur. C'est lui par exemple qui avait fait le maquillage d'Elizabeth Taylor dans *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz ou encore le visage d'Audrey Hepburn. Heureusement, de mon côté, et un peu en cachette, je notais quelques raccords, j'observais précisément la façon dont il maquillait.

EC et AL : *Dans vos archives déposées à la Cinémathèque française, on trouve de nombreux exemplaires de ces fameux cahiers de raccords. Pouvez-vous nous expliquer plus en détail leur utilité ?*

JdL : Tenir un carnet avec une très grande attention peut sauver des journées de tournage. Il est primordial de tenir le carnet à jour, et de ne jamais l'emporter avec soi le soir. Il m'est arrivé une fois de me blesser après être rentrée chez moi, et je n'ai pas pu aller sur le tournage le lendemain car je devais me faire opérer. C'est la seule fois de ma vie que cela m'est arrivé. Grâce à ce carnet de raccords, ma remplaçante a pu faire le travail, en ne perdant qu'une heure sur le temps normalement imparti au HMC.

Il est aussi important, en tant que chef, de savoir établir et respecter un budget.

EC et AL : *On imagine beaucoup moins facilement les aspects administratifs qu'il est pourtant nécessaire d'accomplir quand on est chef de poste. Comment procédez-vous ?*

JdL : Je suis fille d'épicier. Voir mes parents faire les comptes, en étalant les factures sur la table pour trier celles qui avaient été payées et les autres, les entendre parler d'argent m'a vraiment permis de comprendre sa valeur. Et m'a, dans mon travail de cheffe maquilleuse, permis de savoir respecter un budget. Quand on est chef, on nous donne une certaine somme, comme un avoir, puis on estime ce dont on aura besoin par la suite. Il faut toujours garder une partie du budget, ne pas tout dépenser au début du tournage, pour faire face à des imprévus, des changements de dernière minute. J'ai eu cette réputation d'être scrupuleuse pour les budgets, les directeurs de production le savaient.

Pour ce qui est du matériel, les pinceaux par exemple, je les achetais au fur et à mesure des tournages. Je préparais des pinceaux pour chaque comédien, qu'ils gardaient tout au long du tournage. Je les plaçais dans des pochettes à leurs noms, pour les petites retouches. Si j'utilisais un même pinceau pour

plusieurs comédiens lors du maquillage du matin, je le lavais entre chaque. Il m'est arrivé une fois de me faire voler du matériel, mais quand vous quittez le plateau le soir, vous n'êtes plus responsable de votre matériel, c'est donc la production qui a payé.

EC et AL : *Est-ce que vous aviez une organisation précise pour ranger votre loge, votre matériel et votre table de travail ?*

JdL : J'avais une organisation précise pour m'installer le plus rapidement et le plus efficacement possible. J'avais une malle et j'achetais des pochettes en plastique pour mettre les produits de maquillage propres à chaque comédien. Je les transportais ainsi facilement sur le plateau pour les retouches. Dans un panier à couverts je plaçais tous les fonds de teint, dans un autre panier toutes les poudres, tous les blushs. Ensuite j'installais une petite nappe, une serviette propre sur la table qui m'était impartie et je sortais les paniers. J'avais également de plus petits paniers dans lesquels je réservais les maquillages des comédiens, afin que tout soit simplifié.

EC et AL : *Aviez-vous l'habitude de travailler avec certains produits ou marques, plutôt que d'autres ?*

JdL : Je travaillais beaucoup avec les produits que Dior avait créés pour le cinéma, les produits Visiora. C'était le chef opérateur Edmond Richard et moi-même qui les avions mis au point en collaboration avec les chimistes de chez Dior. Edmond avait été sollicité par Dior pour concevoir une ligne de maquillage destinée au cinéma, et c'est moi qui donnais mon aval. Le lundi il m'apportait les produits, je les utilisais pendant une semaine et je lui faisais un compte rendu la semaine suivante. Je lui faisais part des problèmes de matière ou de couleurs, de tenue, etc. J'ai même proposé certaines couleurs, comme le doré.

Avec De Rossi, nous utilisions les produits Indio, des produits italiens, qu'on trouvait chez Bogard (un loueur de caméras). Shirley MacLaine ne portait que les produits de cette marque. Ils donnent un vrai fini au teint, mais il faut être très confirmé pour travailler ces produits. Il y avait du luminium dans les fonds de teint de cette marque, qui donnaient vraiment de l'éclat. Je les ai employés par la suite pour des maquillages particuliers, comme ceux de jours de fête ou de mariages.

EC et AL : *Quelles sont les spécificités des produits de maquillage de cinéma et de leur application ?*

JdL : Un maquillage de cinéma doit tenir au moins huit heures sous les lumières. De Rossi m'avait expliqué qu'il était impossible de poser un fond de teint en moins de vingt minutes, sinon le maquillage ne tiendra pas jusqu'au soir. Ensuite, on maquille plus ou moins les yeux, la bouche, en fonction des costumes, de la lumière, du personnage. Je posais le maquillage d'abord avec des pinceaux ou des éponges et avant le poudrage je travaillais du bout des doigts. Tout est une question de toucher, il est très difficile de l'expliquer avec des mots.

Une autre spécificité, c'est évidemment de devoir respecter la continuité du film, donc d'être toujours très sûre de ses raccords. Par exemple Delon, sur le tournage de *L'Insoumis*, avait une barbe qui devait pousser de jour en jour, je devais faire attention à la pousse, je raccordais tout aux ciseaux. Delon me faisait une entière confiance. C'est Maud Begon, chef maquilleuse responsable du film, qui m'avait appris en une fois seulement à faire ces raccords, car il n'existait pas, à l'époque, de tondeuse.

Concernant le passage de la pellicule au numérique, je ne me souviens pas en avoir souffert pour les maquillages. Tout est une question de savoir, de vécu et d'instinct, j'ai eu la chance que ce passage ne se soit pas fait à mes débuts. Il faut, quoi qu'il arrive, être toujours vigilant, observer sans cesse et se souvenir que rien n'est jamais acquis.

EC et AL : *Quel degré de liberté aviez-vous en tant que cheffe dans la création des maquillages ?*

JdL : Quand on commence le tournage, tout est normalement déjà décidé et établi. Une fois que les réalisateurs ont expliqué un peu ce qu'ils souhaitaient, nous sommes assez libres.

Par exemple, pour *La Femme fardée* (1990), le réalisateur José Pinheiro avait déterminé les couleurs en fonction des séquences. Il était venu chez moi un dimanche et nous avons travaillé la journée sur ces couleurs. Il avait apporté des échantillons des tissus des robes et nous réfléchissions en fonction de leurs couleurs. La difficulté majeure de ce tournage était que Laura Morante devait être maquillée tantôt très légèrement, tantôt de façon outrancière, pour illustrer le personnage du roman de Françoise Sagan. Les raccords étaient très compliqués, en particulier quand nous avons tourné en Grèce et une semaine plus tard à Zagreb, pour un même maquillage. Pour des maquillages basiques il

n'y a pas de problème, mais là, avec des couleurs forcées, c'était beaucoup plus ardu. Il fallait que je retrouve le même toucher, la même grâce.

Avec certaines actrices, ces questions de raccords peuvent être compliquées, elles peuvent vouloir changer de maquillage régulièrement, sans tenir compte des raccords. Par exemple, une comédienne à qui je devais faire un maquillage raccord avec une autre séquence déjà tournée m'a annoncé que ce matin-là, elle voulait être maquillée comme la reine d'Angleterre. Il m'a fallu parfois demander au réalisateur d'intervenir pour leur faire accepter qu'il était impossible de les maquiller autrement.

EC et AL : *Quels étaient vos rapports avec les comédiens ?*

JdL : Les comédiens et les comédiennes sont des gens à part et ce n'est absolument pas péjoratif. Ils ont quelque chose en plus ou en moins que nous, je ne sais comment le définir. À force de devoir changer de personnage à chaque tournage, ils ne sont plus vraiment eux-mêmes. Ce ne doit pas être évident de vivre plusieurs mois sans être soi mais quelqu'un d'autre. Certains aiment échapper à la réalité. Le monde des comédiens est un autre monde auquel nous devons nous adapter le temps où nous travaillons ensemble.

Comme je l'ai dit, nous devons être dans les loges très en amont. C'est bien souvent les régisseurs ou les assistants mise en scène qui vont chercher les comédiens le matin à leur domicile pour les emmener sur le plateau. Ils n'ont en général pas pris leur petit déjeuner, donc en arrivant ils s'arrêtent à la table régie pour grignoter. Et pour nous c'est un problème, car, s'ils doivent être à 7 h 30 au HMC, ils arriveront à cette heure-là sur le lieu de tournage, mais s'arrêteront à la table régie, et n'arriveront en loge que quinze minutes plus tard. Ensuite, si l'horaire du PÂT (prêt à tourner) n'est pas respecté, ce sera notre faute. J'avais trouvé une parade et demandais tout le temps à ce qu'un assistant ou stagiaire mise en scène soit présent en loge, pour noter l'heure à laquelle les comédiens arrivaient dans la loge. Au moindre retard, il pouvait expliquer ce qui s'était passé.

EC et AL : *Vous est-il arrivé d'avoir des problèmes avec certains d'entre eux ?*

JdL : Ma devise : bannir toute relation conflictuelle. À partir de là, tout va bien. Selon moi, il faut toujours garder la bonne distance avec les comédiens. À mes débuts avec Delon, par exemple, j'ai appris qu'il y avait des barrières à ne pas franchir. J'ai gardé ce principe tout au long de ma carrière.

J'ai eu un problème avec un comédien pour une question de respect des horaires. J'ai tourné en 1983 *Surexposé* de James Toback avec Harvey Keitel. Je travaillais avec un réveil posé sur la table parce que j'avais beaucoup de comédiens à maquiller. Chaque comédien avait sa caravane et un assistant allait les chercher au fur et à mesure. Un jour une comédienne est arrivée en retard et j'ai perdu vingt minutes. Je ne m'en suis pas rendu compte, je n'ai pas prévenu les comédiens qui suivaient, il y en avait un ou deux, j'ai essayé de me rattraper. Puis arrive Keitel, je lui explique que je suis désolée en lui désignant la montre, il me regarde puis il ressort sans rien dire. L'assistant lui explique alors qu'il viendra le prévenir quand je serai prête. Dix minutes plus tard, je lui dis d'aller le chercher. Keitel revient, je le maquille, tout se passe bien. Plus tard, je croise le directeur de production, qui me demande de passer à son bureau à la fin de la journée. Il m'explique alors que j'ai reçu un blâme parce que Keitel s'est plaint à la production américaine, et qu'au bout de trois blâmes on est licencié. Il m'a alors appris que lorsqu'un comédien se présente en loge en retard, il ne faut s'occuper de lui qu'en dernier. Il faut prendre les suivants d'abord, et c'est celui qui sera arrivé en retard qui sera ensuite en retard sur le plateau et pas un autre. J'ai retenu la leçon.

Il m'est arrivé par la suite que d'autres comédiennes se présentent en retard, je leur ai expliqué que je les maquillerai après tous les autres. Cette expérience a été très dure, mais j'ai appris quelque chose de primordial.

EC et AL : *Certains comédiens ont dû marquer particulièrement votre vie ?*

JdL : J'ai rencontré des comédiens et comédiennes exceptionnels. Louis de Funès, comme Delon, ne supportait pas que ses habilleurs, maquilleurs ou coiffeurs soient assis sur des petites boîtes raccords et n'aient pas de fauteuils, il s'arrangeait pour que nous soyons installés le plus confortablement possible près de lui. Delon m'a offert sa confiance alors que je n'étais que stagiaire, et m'a laissée devenir sa maquilleuse personnelle, je n'oublierai jamais cela, c'était une chance incroyable. André Dussollier, que j'ai rencontré la première fois sur *Mon ami le traître* (1988) de José Giovanni, se souciait aussi beaucoup de nos conditions de travail, de notre confort, même en ce qui concernait notre hébergement.

J'ai aussi rencontré Jeremy Irons. En apprenant que j'allais m'occuper de lui, j'avais beau avoir vingt-cinq ans de carrière, je n'ai pas dormi de la nuit. Mais quand il est arrivé, il était d'une simplicité folle. Je lui ai demandé quels étaient ses desiderata. Il m'a répondu que nous allions faire comme sur le croquis qui était prévu. Je lui ai fait une moustache, il m'a dit qu'il me faisait entièrement confiance. Ce fut un bonheur de travailler avec ce monsieur.

Avec Bernadette Lafont aussi tout était merveilleux. Son coiffeur était Michel Demonteix, et entre lui et moi, c'était à celui qui en mettrait le plus. Il lui mettait des postiches, elle était géniale parce qu'elle était d'accord pour tout. Elle nous disait : « Allez-y, déguisez-moi. » Elle adorait. C'était un bonheur de travailler avec elle.

Claudia Cardinale, sur *L'Été prochain* de Nadine Trintignant en 1985, acceptait de venir la première, très tôt, se faire maquiller. Elle préférait le calme du matin à l'ambiance agitée quand tout le monde était déjà présent. Alors même que j'essayais d'établir un roulement avec Fanny Ardant, Marie Trintignant, Jean-Louis Trintignant, Philippe Noiret et les autres...

EC et AL : *Travailler avec autant de comédiens nécessite aussi de se renouveler sans cesse.*

JdL : André Domage, chef opérateur dont les traits de caractère principaux étaient le talent et la discrétion et que j'avais rencontré une première fois sur *Sept fois femme* puis sur *Le Hasard et la Violence* de Philippe Labro en 1973, m'avait conseillé de me nourrir dans les musées, le Louvre en particulier, de prendre des documents, des cartes postales, d'en faire des dossiers. Par exemple, il y a toute une époque où on ne voyait pas les sourcils des femmes, elles avaient le teint très pâle, sans rimmel, je faisais des photos d'œuvres de cette époque, notamment de l'école anglaise, quand j'allais au Louvre.

J'allais aussi chez les bouquinistes, j'achetais beaucoup d'ouvrages sur les années 1940 et 1950. Pour *Mon ami le traître*, je voyais Valérie Kaprisky un peu comme Lauren Bacall, j'étais arrivée en préparation avec un bouquin de l'époque, et la costumière me l'avait emprunté. Nous avons travaillé ensemble très en amont du tournage.

Quand Robert Hossein m'avait demandé de collaborer à sa mise en scène théâtrale du *Jules César* de Shakespeare en 1985, il voulait que je m'inspire de Néfertiti pour le maquillage de Claudine Coster qui interprétait Calpurnia. Le vrai buste de Néfertiti étant à Berlin, j'avais donc écrit là-bas pour leur demander de m'envoyer des documents, ce qu'ils avaient fait très aimablement. Un jour j'avais aussi acheté un livre sur Salvador Dalí, et je m'en étais servi quand un réalisateur voulait que je fasse quelque chose d'un peu irréel avec des femmes dans un institut de beauté (*Weep no more, my lady* de Michel Andrieu, 1992). Dalí m'avait donné des idées avec ses dessins de femmes-fleurs. J'avais dit à l'accessoiriste que tel jour il devait m'apporter des roses de couleurs diverses. J'avais aussi acheté des masques de beauté qui restent un peu mou, qui ne craquellent pas. J'avais donc étalé les masques sur le visage des figurantes et collé par-dessus les pétales de roses de différentes couleurs. C'était splendide. Le réalisateur était fou de joie, il était venu m'embrasser. Ce

genre d'idées ne se trouvent pas toutes seules, il faut s'inspirer sans cesse, il faut se nourrir d'images. Il faut cogiter tout le temps. Je regardais aussi les gens dans le métro, en notant les éléments que je trouvais intéressants ou inspirants.

Pour le tournage du téléfilm *Un ennemi du peuple ou Le Bonheur que nous vous proposons* (1978), avec Roger Planchon, le réalisateur Bernard Sobel voulait un rendu historiquement fidèle. Je suis donc allée à la BNF, afin de consulter des ouvrages sur l'Ancien Régime, notamment sur la manière dont le peuple se nourrissait. La plupart ne mangeaient que des pommes de terre, ce qui procure une couleur de teint particulière. J'avais donc fabriqué, avec plusieurs couleurs de fond de teint, une teinte un peu verdâtre. Après la diffusion j'avais été félicitée pour cet effort de véracité dans la reconstitution historique.

Sur le tournage du *Mahâbhârata* de Peter Brook, je maquillais un comédien, Robert Langdon Lloyd, qui jouait un sage nommé Vyasa qui traversait le temps. Il fallait idéaliser le personnage tout en donnant l'impression qu'il avait traversé le désert. Après beaucoup d'essais, chaque fois proposés à Brook et au chef opérateur William Lubtchansky, j'ai fini par comprendre ce qu'il fallait faire. Je posais un fond de teint halé, l'astuce était qu'à chaque moment où je passais l'éponge, je demandais au comédien de froncer le front et les joues si bien qu'on obtenait l'effet de rides. Mais cela ne suffisait pas. L'idée aurait pu être ensuite d'apposer de la poussière, mais j'ai opté pour de la cendre de bois. On posait la cendre sur une assiette en carton que le comédien tenait, et tout doucement, après avoir humecté le visage, avec le séchoir je vaporisais la cendre. Le résultat était magnifique. Cela se faisait en plusieurs étapes, en fonction du moment où il en était dans son périple. C'est la coiffeuse du film qui m'avait fourni la cendre, laquelle était faite avec la combustion de bois noble (du poirier) dans sa cheminée, sinon les cendres auraient été noires et nous n'aurions pas obtenu l'effet escompté. Ce film a marqué une étape dans ma carrière. C'était mon plus gros budget, que j'ai réussi à respecter au centime près, cela s'est propagé dans le milieu des producteurs. Il y avait une centaine de figurants, notamment des guerriers qui devaient avoir l'air enduit de glaise. Je ne trouvais pas assez de maquilleurs, il en fallait au moins dix, donc j'avais recruté mon fils et quelques-uns de ses amis. Ils devaient, à partir d'un mélange de différentes couleurs d'argile, recouvrir le corps des figurants afin de leur donner cet aspect glaiseux. Pour les autres comédiens, j'avais parfois une ou deux assistantes.

EC et AL : *Choisissez-vous vos assistants ?*

JdL : Quand je donnais mes cours à l'école de maquillage ITM, je demandais à mes élèves de m'écrire un petit texte où ils m'expliquaient pourquoi ils

voulaient faire ce métier, comment ils le percevaient. Cela me permettait d'avoir une petite idée de leur personnalité. Ensuite j'en emmenais quelques-uns une journée sur le tournage de la série télévisée *Les Cordier, juge et flic*. Ils ne pouvaient pas maquiller, mais ils avaient l'occasion d'observer. Je faisais alors attention à leur comportement sur le plateau avec les techniciens et les comédiens. Guillaume Bellu, qui a été mon assistant pendant dix ans, m'avait beaucoup intriguée grâce à son petit texte à l'ITM. Il me racontait qu'afin de pouvoir payer l'école de maquillage, il avait dû souscrire un emprunt. Il travaillait le matin dans une boutique avant de venir en cours, puis le soir dans des cafés en tant que serveur pour le rembourser. Il avait une manière de s'exprimer qui laissait ressortir sa passion. J'ai aussi eu comme assistante Marie-Claire Bouchez, pendant cinq ans. Là aussi c'est sa détermination qui m'a marquée. Quand elle est sortie de l'école, je lui avais demandé de m'appeler toutes les deux semaines, au cas où m'arriverait un projet sur lequel je pourrais l'amener. Elle a tenu bon pendant presque un an, à me téléphoner régulièrement. Après nos années de collaboration, je lui ai laissé la place de cheffe maquilleuse sur des projets auxquels je ne pouvais participer. Pour moi, mes élèves étaient vraiment dignes d'intérêt. Je leur apprenais aussi à lire un plan de travail, à faire un dépouillement. C'est primordial. Il faut prendre en compte le nombre de personnages qu'il y aura chaque jour, comment les séquences seront imbriquées. Il faut également noter si un personnage fait un effort physique qui nécessitera un ajout de transpiration, ou prendre en compte le moment de la journée où se déroule l'action. On ne maquille pas de la même façon un personnage qui sort du lit que le même personnage en plein après-midi.

EC et AL : *Quels sont vos interlocuteurs principaux avant et durant le tournage d'un film ?*

JdL : Tout d'abord, cela peut être le chef opérateur, le réalisateur ou la production qui font appel à vous. Pour moi, c'était souvent les chefs opérateurs ou les productions qui me contactaient car ils me connaissaient, et j'avais l'habitude de travailler avec eux. Ils savaient que j'étais toujours sur le plateau à l'heure, toujours à l'affût, toujours prête pour faire une retouche. Je prévenais systématiquement un assistant mise en scène si je devais m'absenter quelques minutes du plateau, en lui disant où j'allais et où me trouver si besoin.

La rencontre avec la production, si nous n'avions pas déjà travaillé ensemble, restait un des moments les plus fastidieux mais était nécessaire, il fallait parler du salaire, des heures de travail... Il fallait savoir se défendre, quand nous n'avions pas la chance de travailler avec Delon ou Louis de Funès,

qui prenaient en main notre salaire en notre faveur. Lorsque la production organise la rencontre avec le réalisateur et les autres techniciens, il ne faut jamais accepter si on n'a pas pu lire le scénario en amont. Il est très difficile de pouvoir apporter sa vision, sa personnalité, en découvrant le scénario au dernier moment.

Après la rencontre avec le réalisateur, vient celle du premier assistant. Il a un rôle fondamental, c'est l'interlocuteur le plus important après le chef opérateur. C'est lui qui établit le plan de travail. Il m'est arrivé quelquefois de devoir demander des changements dans ce fameux plan de travail. Je me souviens bien que, sur l'un des *Cordier, juge et flic*, nous devions tourner une première scène le matin avec une comédienne très peu maquillée, pour la transformer ensuite en créature de rêve lourdement fardée. Pour ce changement nous ne disposions que d'un quart d'heure, alors que le temps nécessaire au HMC était d'au moins trois quarts d'heure. J'ai expliqué qu'il serait beaucoup plus simple d'inverser l'ordre de tournage des deux scènes. Il en allait de même pour la coiffure et les costumes.

Il faut aussi discuter avec le chef opérateur, connaître ses desiderata. Certains aiment les visages brillants quand d'autres préfèrent les visages très mats, jusqu'à demander de poudrer le creux des oreilles. Nous échangeons aussi avec les chefs décorateurs, car la couleur des décors peut influencer sur les teintes du maquillage. Un salon dans des tons verts peut tout d'un coup donner un teint blafard, tandis qu'une chambre rose poudrée assure un teint toujours joli. Il faut donc adapter les tons du maquillage. Si le film se tourne en studio, il est utile de visiter les décors, ou de comprendre l'ambiance que souhaite donner le chef décorateur, de tout noter.

La rencontre avec les chefs de poste du costume et de la coiffure est capitale. Il faut comprendre les couleurs et les matières choisies par le chef costumier et s'adapter. Pour un film d'époque, par exemple, on remarquera d'abord la manière dont sont coiffés et habillés les personnages, il faut rester humble et être à l'écoute. Nous sommes une équipe, le HMC.

Lors du tournage, la collaboration avec la scripte est de première importance aussi. Certaines scriptes passent tous les matins à la loge pour faire le point sur les raccords. Cela permet une double vérification. J'avais beau être certaine de mes raccords, nous sommes tous faillibles. Si, pour un raccord, il manquait une photo avec le numéro de la séquence inscrit dessus, je demandais à la scripte, et s'il y avait désaccord, je la laissais toujours, avec le réalisateur, avoir le dernier mot. Ce n'est là que mon point de vue, mais je le recommande.

Il me semble qu'il n'y a pas de bon film sans bonne entente. Un tournage, c'est quelque chose de très fort. Quand on arrive sur un plateau, il faut se dire qu'on protège le film. Nous ne sommes qu'un maillon de la chaîne, il faut

parfois savoir mettre de côté sa propre opinion si cela peut préserver l'ambiance.

EC et AL : *Comment vivez-vous les périodes où vous n'étiez pas en tournage ?*

JdL : J'étais malheureuse quand je ne tournais pas, tout me manquait. Les premiers temps, j'en profitais pour mettre à jour ce que je n'avais pas pu faire pendant le tournage, mais très vite, je me trouvais bien triste sans la complicité d'une équipe autour de moi. Malgré cela, il est difficile de garder des amitiés. On travaille beaucoup, les équipes changent, nous n'avions pas le temps de poursuivre des amitiés naissantes une fois le tournage terminé. Il faut être capable de passer à autre chose. Il y a tout de même des exceptions, avec Bernadette Lafont ou Claudia Cardinale par exemple, nous nous appelions en dehors des tournages. Pour ce qui est de garder contact avec les techniciens, cela se faisait souvent par la force des choses. Je restais en relation avec des chefs opérateurs, nous échangeons nos numéros s'ils voulaient nous recommander pour d'autres tournages, mais tout restait professionnel. Nous n'avions pas le temps de nous attacher, il faut pouvoir rester disponible pour les autres. Bien qu'à l'époque nous gagnions plutôt bien notre vie, il pouvait nous arriver de ne pas travailler pendant plusieurs mois. Ma famille m'a permis de garder les pieds sur terre. C'est un métier privilégié dans un univers particulier, on peut être très enviés. Heureusement que j'avais mes enfants, dont je devais m'occuper, que je devais nourrir et élever seule et pour qui j'ai toujours économisé.

EC et AL : *Vous avez réalisé un court métrage, Alex et Marie, sur le coiffeur de cinéma Alex Archambault, en 35 mm noir et blanc, qui est aujourd'hui patrimonisé. Qu'est-ce qui vous a donné envie de passer à la réalisation ?*

JdL : Je voulais parler d'un métier dont on ne parle justement jamais : le coiffeur ! J'avais beaucoup travaillé avec Alex Archambault, qui était entre autres le coiffeur de Jane Fonda sur *Les Félines*. Il était plus âgé que moi, il me parlait de tout ce qu'il avait fait, il avait eu une carrière extraordinaire et j'aimais tant quand il me parlait, ça me faisait rêver. Et chaque fois que j'allais au festival de Cannes, je le voyais. J'y allais chaque année, j'ai toujours des places par le syndicat dont je fais encore partie. Même si je ne travaille plus, je suis toujours syndiquée et je donne de l'argent tous les mois. Je trouve ça normal, c'est une façon de les aider, ils m'ont souvent sortie d'affaire, et cela me permet également de rester dans la mouvance de leurs actions.

Un jour, à Cannes, je retrouve Alex avec son épouse Monique Archambault, qui était maquilleuse. Je les présente à l'amie avec qui j'étais venue. Les gens derrière nous nous entendaient parler. Tout d'un coup, un couple me demande : « Qui est ce monsieur dont vous parlez ? » Je leur explique que ce monsieur, c'est celui qui a fait la coiffure de Simone Signoret dans *Casque d'Or*. Ils m'ont répondu : « Mais c'est une star ! » L'idée a germé dans ma tête, je me suis dit que je devais filmer Alex.

Ce film n'a pas été facile à faire. Pendant deux ans, Alex ne comprenait pas qu'on veuille le filmer. J'ai beaucoup insisté. Mais quand nous avons commencé à tourner, quand il a exécuté à nouveau des décennies plus tard la fameuse coiffure de Simone Signoret, il était à l'aise. En revanche, quand je l'ai interviewé sur la plage du Carlton à 6 heures du matin afin qu'il n'y ait personne (nous étions en plein festival), il était tétanisé et avait beaucoup de mal à répondre à mes questions. Autre difficulté, comment trouver une équipe disponible et en laquelle j'aurais pleinement confiance ? Au moment du festival, nous étions entre deux films de Jean-Pierre Mocky. J'ai montré le scénario et parlé de mon projet à l'équipe et ils m'ont répondu : « Nous, on le fait, on ne te demande rien. » Mais je les ai tous emmenés à Cannes et ils n'ont rien déboursé. Nous étions installés dans un gîte que j'avais loué. Ce film m'a coûté un tour du monde, mais je ne le regrette pas. Quand je partirai, je ne laisserai pas d'argent à mes enfants, mais je leur laisserai une œuvre.

EC et AL : *Vos archives, comprenant des scénarios annotés, des carnets de croquis, des photographies, des plans de travail et autres documents, sont aujourd'hui disponibles à la Cinémathèque française. Qu'est-ce qui vous a donné envie de les déposer ?*

JdL : La première fois que je suis arrivée sur un plateau, j'ai su que là serait ma vie, et par instinct, j'ai gardé tous les documents. Pour moi, tout avait de l'importance. C'est ma rencontre avec Régis Robert, chef du service des Archives et de l'Espace chercheur, qui m'a décidée à déposer tous mes documents à la Cinémathèque française, il a su me convaincre. J'ai donné mes archives par cartons entiers, les archivistes se sont occupées de tout classer et trier, ils ont fait un travail remarquable.

J'ai ce besoin de transmettre. Mes archives sont mes souvenirs. Bien que mon parcours m'ait comblée et rendue heureuse, communiquer au public, aux étudiants, répondre à leurs questions me donne un sentiment de plénitude que rien actuellement ne peut remplacer.

*Le comédien doit pouvoir oublier sa coiffure.
Entretien avec Michel Demonteix, coiffeur¹*

par **Émilie Charles et Aure Lebreton**



Michel Demonteix, chef coiffeur, a commencé très jeune sa carrière à la télévision avant d'arriver au cinéma. Proche de Bernadette Lafont, il fut son coiffeur personnel pendant de longues années. Il travaille aujourd'hui pour des films et téléfilms aussi bien d'époque que contemporains. Nous l'avons interrogé sur ses débuts, son apprentissage « sur le tas » des spécificités de la coiffure de cinéma, ses relations avec les autres membres de l'équipe technique. Féru d'histoire et de mode, il nous a confié l'origine de ses sources d'inspiration, sa façon de préparer chacun de ses tournages et son intérêt pour une reconstitution fidèle à l'histoire par la coiffure, le maquillage et le costume.



Émilie Charles et Aure Lebreton : *Comment êtes-vous arrivé à la coiffure de cinéma ?*

Michel Demonteix : Quand j'étais encore étudiant, que je regardais à la télévision *Casque d'Or* avec Simone Signoret ou *Gilda* avec Rita Hayworth, quand je pensais à Lauren Bacall et autres stars américaines, je comprenais qu'il y avait des professionnels derrière toutes ces coiffures superbes, je trouvais cela formidable. À l'école de coiffure, dans la salle à côté de la nôtre se préparaient les concours du meilleur ouvrier de France, où il fallait réaliser des coiffures d'époque avec les outils des siècles en question. Pour cela, les candidats s'entraînaient un an durant. Cela me plaisait beaucoup, je les regardais faire. J'allais aussi au musée des Beaux-Arts, j'aimais la peinture, l'histoire, je dévorais la mode, j'essayais d'imaginer comment se faisait chaque coiffure que je voyais

¹ Entretien réalisé par Émilie Charles et Aure Lebreton le 14 janvier 2018 et par Aure Lebreton le 8 mars 2020.

dans les films. Même si je n'avais pas une technique encore au point, j'avais l'œil, des idées et je comprenais les volumes. Je savais que je voulais être coiffeur pour le cinéma sans en savoir plus que cela sur les procédés et sur les parcours habituels pour y parvenir.

J'ai eu la chance, par l'intermédiaire d'amis de mes parents, de pouvoir rencontrer Jean Bonhour, créateur de costumes à la SFP (Société française de production). Grâce à ses contacts, j'ai pu passer des tests pour devenir coiffeur « occasionnel » à la SFP. La responsable qui s'occupait de nous faire passer les épreuves m'a expliqué que les coiffeurs titulaires de la SFP étaient spécialisés dans l'époque, et qu'ils étaient heureux de pouvoir recruter des personnes maîtrisant la coiffure moderne, car pour la télévision ils avaient aussi besoin de gens sachant faire des coiffures rapides, dans l'air du temps, que ce soit pour des émissions de variété ou pour le journal par exemple. D'autant que c'était le retour, pour les hommes, de la coupe à la tondeuse. Or j'avais un brevet mixte, un CAP mixte, et je sortais de mon service militaire où j'avais fait des coupes à la tondeuse toute l'année.

EC et AL : *C'est comme cela que vous avez commencé à travailler ?*

MD : La SFP avait un système de fonctionnement particulier, il fallait appeler tous les vendredis pour savoir si nous allions travailler la semaine suivante. L'attente a duré longtemps, je n'ai rien eu pendant plusieurs mois. Entre-temps, toujours grâce à Jean Bonhour, j'ai pu participer à un tournage en tant que figurant pendant deux mois sur une série d'époque Louis XIII, *Les Colonnes du ciel* (Gabriel Axel, 1985), j'étais heureux de pouvoir étudier le travail de chacun des techniciens. Ce tournage m'a énormément plu. Puis l'équipe est partie en Franche-Comté pour la suite des prises de vues. Je n'avais plus rien. Je suis retourné à Paris, et là, j'ai reçu un coup de fil du planning de la SFP. Un tournage était en cours en Franche-Comté et nous étions sept ou huit à partir en renfort. J'allais donc retourner, cette fois en tant que coiffeur, sur le tournage que je venais de quitter comme figurant ! Nous avons d'abord eu quelques jours de tournage à Paris pour un autre téléfilm, *Le Dialogue des carmélites* (Pierre Cardinal, 1984). C'était des journées énormes, à plus de cinq cents figurants. Puis, très vite, je me suis retrouvé sur un téléfilm années 1940, *Falaises de la liberté* (Jacques Manier, 1984), pratiquement tout seul.

À l'époque, la plupart des gens de cinéma ne venaient jamais à la télévision ou ils n'avaient tout simplement pas le temps. Les deux secteurs étaient très cloisonnés, mais certains travaillaient pour les deux. Nous pouvions nous créer de nouveaux contacts en rencontrant ces personnes dont on disait qu'elles

« venaient de l'extérieur ». C'est ainsi que j'ai pu faire mon premier gros renfort, époque 1910, sur *Fort Saganne* (1984) d'Alain Corneau.

J'ai ensuite travaillé sur un téléfilm de Nina Companeez, *Deux Amies d'enfance* (1983). Là, j'ai rencontré la cheffe maquilleuse Josée De Luca. Je voyais tous les jours cette dame très élégante qui semblait connaître parfaitement son métier, mais nous parlions peu. Un matin, nous tournions dans un cabaret sur les Champs-Élysées, il était 5 heures et la cheffe coiffeuse du film, Christine van Bustel, a fait un malaise alors qu'elle était en train de s'occuper des comédiennes. Les coiffures, sophistiquées, étaient en raccord direct de la veille. Une des actrices, Ludmila Mikaël, que je n'avais jamais coiffée, mais qui m'avait vu sur un précédent tournage aux Buttes-Chaumont, a lancé : « Je connais Michel, il m'a déjà coiffée, et il va s'occuper de nous, ne vous inquiétez pas. » Et Ludmila m'a glissé discrètement : « Tu vas y arriver. » La scripte est arrivée avec les Polaroid raccords, j'avais vu faire ces coiffures, mais je n'avais pas les talents de ma cheffe, qui coiffait divinement. Les comédiennes, Aurore Clément, Véronique Delbourg Ludmila Mikaël et Micki Sebastian, toutes très sympathiques et rassurantes, ont été très patientes, car j'étais beaucoup plus lent. La cheffe coiffeuse a pu reprendre connaissance vers midi, et m'a donné quelques indications. La cheffe costume est venue m'aider pour les chapeaux. Nina Companeez est passée en loge nous demander si nous pourrions être sur le plateau à midi trente. Nous y étions. Le PÂT (prêt à tourner) était initialement prévu à midi, nous n'avions que trente minutes de retard. Je n'en revenais pas moi-même ! Parfois, dans l'urgence, on arrive à faire des choses bien. Christine a fait quelques petits ajustements sur le plateau. L'assistant réalisateur, le régisseur et le directeur de production sont venus me remercier. Et Josée de Luca est venue me voir dans l'après-midi pour me dire : « Jeune homme, vous n'avez jamais fait de long métrage, je serai votre marraine de cinéma ! Vous vous êtes défendu comme un chef. » Nous avons alors commencé à travailler ensemble.

Entre-temps, le régisseur général du film de Nina Companeez est devenu directeur de production et a préparé une grosse série pour la télévision en six épisodes d'une heure trente, *Allô ? Béatrice !* de Jacques Besnard (1984), avec Nicole Courcel dans le rôle principal. La comédienne m'a demandé d'aller voir Alexandre de Paris², très grand coiffeur de l'époque, qui avait l'habitude de s'occuper de ses cheveux. C'était un tournage de trois mois, dont un en Italie, avec André Dussollier et Anne Consigny qui sortait du Conservatoire... Nicole Courcel était très exigeante, mais elle m'a beaucoup appris.

² Alexandre de Paris était un célèbre maître coiffeur. Il a travaillé pour des grands couturiers et de nombreuses célébrités de cinéma.

Je suis sorti de ce tournage épuisé et j'étais sur le point de partir en vacances quand Josée de Luca m'a dit qu'elle préparait un gros tournage, un film de Nadine Trintignant, *L'Été prochain* (1985), avec un gros plateau, qu'elle m'avait recommandé à la production et qu'elle voulait absolument que je fasse ce film avec elle ! Le tournage avait lieu un mois plus tard, mais je devais aller, l'après-midi même, rencontrer Fanny Ardant et Nadine Trintignant. J'arrive donc chez Fanny, dans un état de fatigue extrême. C'est elle qui m'ouvre et elle me parle en italien : « *Arrivate di Roma, siete fortunati !* » et tout s'enchaîne. J'avais 24 ans et j'étais chef coiffeur.

EC et AL : *C'est très jeune !*

MD : Absolument, et j'ai parfois regretté de ne pas avoir été plus souvent l'assistant de grands chefs coiffeurs. Tout s'est passé si vite, j'ai appris sur le tas, parfois à mes dépens. C'est aussi pour ça que j'adorais faire des renforts, avec des coiffeurs dont je trouvais le niveau supérieur au mien. J'ai tout appris de cette façon, en observant, en essayant, en faisant.

Alors que j'avais 26 ans, la chef maquilleuse Christiane Sauvage, avec qui je venais de travailler, m'a invité à dîner chez elle en même temps qu'Alex Archambault, immense chef coiffeur, Monique Archambault, sa femme, cheffe maquilleuse, et Rosine Delamare, une très grande créatrice de costumes. J'ai pu alors dire toute mon admiration à Alex, qui est à l'origine de la coiffure, que j'aimais tant, de Simone Signoret dans *Casque d'Or*. J'ai aussi pu lui exposer à quel point il était difficile de les contacter, eux les grands chefs, quand nous étions jeunes débutants, dans ce milieu très hermétique.

Pour autant, toutes ces difficultés testent notre motivation, notre caractère et notre résistance. C'est un métier qui nécessite d'être mobile, souple, en bonne santé. Nous tournons en horaires décalés, parfois de nuit, nous n'avons pas forcément de visibilité sur ce que nous ferons deux mois plus tard, nous passons des castings de coiffeur, tout cela apprend l'humilité et met notre force mentale à l'épreuve.

EC et AL : *C'est un rythme de vie très particulier.*

MD : Il faut avant tout savoir gérer sa fatigue. Nous pouvons être à 39 heures, bien souvent à 48 heures et en dépassement à 51 ou 52 heures. La récupération est très difficile. Le plus éreintant, c'est lorsque l'on tourne « en remontée ». Le lundi on tourne de nuit, puis on se décale jusqu'à être en mixte le mercredi et en jour le vendredi. On se retrouve à se coucher à l'heure à laquelle on avait

commencé à tourner le lundi. Je préfère les tournages où l'on travaille une semaine en nuit puis une semaine en jour, nous avons alors le week-end pour nous adapter. Nous tournons également de plus en plus loin de Paris, sans être à l'hôtel, avec des trajets quotidiens extrêmement longs. Quand nous partons deux ou trois mois sur un film d'époque, nous savons que nous n'aurons aucune vie à côté.

Quand j'ai commencé à travailler, en studio, on faisait le plus souvent des journées de midi à 19 h 30. Les chefs opérateurs n'aimaient pas filmer les comédiens le matin, car le visage, au réveil, est gonflé. À midi, le visage semble plus reposé. Les gros plans se faisaient à ce moment-là, les autres plans en fin de journée. Ils connaissaient parfaitement aussi le meilleur profil des comédiens, ce genre de détails. Maintenant, nous avons des PÂT (prêt à tourner) à 8 heures du matin, dehors, dans le froid, les visages des comédiens sont figés, la peau marbrée, l'élocution est perturbée...

EC et AL : *Pour revenir à vos débuts, votre rencontre avec Bernadette Lafont a-t-elle marqué un tournant dans votre carrière ?*

MD : Un ou deux ans après le tournage du film de Nadine Trintignant, Bernadette Lafont est devenue blonde pour *Inspecteur Lavardin* de Claude Chabrol (1986). Elle est partie en tournage avec Josée de Luca dans le nord de la France, et la production souhaitait économiser un peu en prenant un coiffeur de salon local pour s'occuper de Bernadette. Le coiffeur venait tous les matins mais ne restait pas la journée. Bernadette avait le cuir chevelu très sensible, elle était tout de même passée du brun au blond platine. Elle a alors dit à Josée que pour son prochain film elle voulait un coiffeur jeune, moderne, qui ne fasse pas mal, pour s'occuper de ses cheveux décolorés. Josée a pensé à moi. De plus, il se trouvait que Claudia Cardinale, que j'avais rencontrée sur le film de Nadine Trintignant, était très amie avec un coiffeur, Jacques Moisant, dont le salon se trouvait rue de Seine. Si j'ai pu m'occuper de Claudia Cardinale, c'est parce que j'étais allé dans le salon de Jacques Moisant pour faire des essais coiffure. C'est lui qui lui a dit, après m'avoir vu travailler, que je pourrais m'occuper d'elle et des autres comédiennes. Bernadette se faisait aussi coiffer chez Jacques.

Pendant l'été 1986, nous avons tourné *La Divine Sieste de papa* d'Alain Nahoum, tiré d'une histoire du même nom de Maryse Wolinski et diffusé à la télévision le soir de Noël. Il y avait plusieurs perruques pour Bernadette, c'était très intéressant et agréable à faire. Josée de Luca était au maquillage.

Se sont enchaînées trente années de collaboration. Bernadette me faisait venir sur les tournages quand elle avait un rôle suffisamment important lui

permettant de recommander un chef coiffeur et un chef maquilleur. Elle n'était absolument pas opposée à ce que nous coiffions les autres comédiens en plus d'elle. Je m'occupais aussi de ses coiffures pour le théâtre, pour des émissions télévisées, pour des soirées où elle était invitée, pour le festival de Cannes... J'ai eu une chance incroyable de la rencontrer, de devenir son ami. Grâce à elle, j'ai voyagé, j'ai rencontré d'excellents metteurs en scène de théâtre comme de cinéma.

Elle adorait se transformer physiquement pour chaque rôle, elle était tout le temps en train de réfléchir à de nouveaux personnages, à chercher une nouvelle coiffure, une nouvelle couleur de cheveux, un nouveau maquillage... Le HMC était extrêmement important pour elle. Elle se connaissait très bien, comme beaucoup d'actrices, mais était sans complaisance à son propre sujet. Elle n'hésitait pas à forcer un trait, même peu flatteur si le rôle l'exigeait, comme dans *Paulette* (Jérôme Enrico, 2012) où elle commençait le film en ayant ôté tout son glamour afin de pouvoir faire évoluer le personnage au fur et à mesure de l'intrigue. Beaucoup d'actrices préfèrent rester proches de leur image publique. Bernadette avait une image « média », mais, pour le cinéma et le théâtre, elle aimait être au plus près des personnages. Elle était fascinée par le théâtre japonais, le théâtre Nô, où les hommes interprètent également des femmes, mais aussi par les représentations de transformistes. Elle était dans la tradition des acteurs des années 1940 ou 1950, qui changeaient d'apparence, alors qu'elle venait de la Nouvelle Vague. Elle jouait aussi beaucoup au théâtre, où les changements physiques peuvent être plus forts, avec un trait forcé, ce que permet la scène. C'était une femme formidable, unique, et une actrice rare. J'ai eu une chance incroyable.

EC et AL : *Avez-vous fait d'autres rencontres marquantes comme celle-ci ?*

MD : J'ai beaucoup aimé travailler avec Michel Boujenah, d'abord lorsqu'il était comédien et qu'il m'a demandé d'être sur plusieurs tournages, puis lors de son premier film comme réalisateur, *Père et Fils* (2003). Avec Stéphane Audran également, qui était amie avec Bernadette Lafont, une femme et actrice d'une grande élégance. Ce sont de beaux souvenirs. J'ai aussi beaucoup aimé collaborer avec Zabou Breitman, Agnès Jaoui, Marie-Anne Chazel ou Charles Berling. Je n'ai fait qu'un seul film avec Jacqueline Bisset, mais elle m'a vraiment marqué.

J'ai aussi toujours beaucoup de plaisir à retrouver Béatrice Dalle ou Isabelle Gélinas sur des tournages.

Cela dit, même si nous pouvons travailler souvent avec les mêmes techniciens ou les mêmes comédiens, ils peuvent sembler différents d'une fois

sur l'autre. Parce que le film n'est pas le même, le rôle n'est pas le même, leur vie en dehors n'est pas la même. Il faut aussi savoir faire preuve de psychologie.

EC et AL : *Était-ce souvent les comédiennes, comme Bernadette Lafont, qui faisaient appel à vous pour les tournages ?*

MD : En tant que coiffeur, nous sommes appelés tantôt par le réalisateur, tantôt par la production ou les comédiens. Certains comédiens ont les noms de leur équipe HMC sur leur contrat, ils peuvent aussi avoir des assistantes, des coachs, des habilleuses personnelles, parfois même des doublures lumière, bien que cela se fasse de moins en moins en France.

Le réseau aussi est important, certains collègues peuvent nous proposer un projet auquel eux ne peuvent pas participer, et *vice versa*.

EC et AL : *Comment anticipez-vous les périodes de préparation des films ?*

MD : Il peut nous arriver de savoir longtemps en amont qu'un tournage aura lieu si nous connaissons l'équipe ou le réalisateur. Autrement, en général, nous sommes informés un mois et demi ou deux mois avant.

Aujourd'hui, les contrats des comédiens sont négociés le plus tard possible, donc nous sommes amenés à faire des préparations dans le mois qui précède le tournage. C'est très peu. Tant que le contrat avec le comédien n'est pas signé, même s'il est fortement pressenti, tant que son numéro de téléphone n'apparaît pas sur la liste artistique, nous ne pouvons faire aucun essai. Un essai costume vaut contrat. Quand on a leur numéro sur les listes artistiques, cela veut dire que le contrat a été signé. S'il n'y a pas le numéro, on ne peut rien faire. Pour des histoires de négociations, tout est fait le plus tard possible, jusqu'à la dernière limite. Pour un film d'époque, il faut que tout soit signé au moins un mois avant.

Parfois, tous les essais ne sont pas faits avant le début du tournage. Il peut donc m'arriver de lancer un plateau le matin puis de partir faire des essais en laissant des renforts s'occuper du plateau.

Il m'est aussi arrivé qu'un comédien rentre le vendredi d'un tournage à l'étranger, que l'on fasse les essais le samedi pour le début du tournage le lundi. Il faut alors, en une journée, aller chez le coloriste, chez le perruquier, prendre des mesures...

EC et AL : *Quand vous êtes appelé comme chef coiffeur sur un film, quelles sont vos premières étapes de travail ?*

MD : La première étape, c'est bien sûr la lecture du scénario. Ensuite nous faisons des devis. En général, le producteur a déjà établi un budget de base, que nous adaptons. Il m'est arrivé de refuser de participer à un film parce que le budget ne me semblait pas assez important. C'est sur moi que seraient retombées les critiques si le résultat n'avait pas été à la hauteur. Si on m'appelle parce qu'on aime mon travail, je dois avoir les moyens de bien le faire.

Il faut tenir un livre de factures, rassembler les notes de frais, et tout cela avant même de toucher à un peigne. On décide du nombre d'assistants, de renforts. On fait les feuilles d'heures pour chaque membre de l'équipe, on négocie leurs contrats, les heures supplémentaires, les heures de préparation, etc. Il y a tout un travail de bureau. Sur de nombreux films, il est de plus en plus difficile d'avoir des stagiaires. La production préférera prendre des renforts, au coup par coup, des gens qualifiés, plutôt qu'un stagiaire peu confirmé, qui sera là tout le long du tournage. On peut aussi avoir un assistant, mais cela fait longtemps que je n'en n'ai pas eu. Parfois ce sont des collègues qui viennent nous aider comme assistants, parce que cela les intéresse.

En même temps que nous définissons le budget, qui ne devra pas être dépassé, se prépare toute la recherche esthétique et/ou historique, qui peut se révéler tout aussi intéressante que le tournage lui-même. Il faut qu'au moment du tournage tout soit prêt et défini, scène par scène, pour chaque comédien. Les comédiens, essai après essai, ont une idée précise de ce à quoi ils ressembleront, et peuvent alors se fondre dans leur rôle. Le réalisateur les a vus, a approuvé.

Le comédien doit pouvoir oublier sa coiffure, son maquillage et son costume. Il faut qu'il sorte de la loge en n'y pensant plus. S'il est gêné, si quelque chose ne lui plaît pas, c'est très compliqué pour lui. Pour un film d'époque par exemple, si les comédiennes portent un corset, il leur faudra s'y habituer. Si en plus la perruque est trop lourde, si elles ont mal aux pieds, si elles ont l'impression que leur chignon va tomber, ça sera d'autant plus difficile pour elles.

EC et AL : *Est-ce que cela ne leur permet pas aussi de rentrer de plain-pied dans l'époque ?*

MD : Oui, toutes le disent, avec un corset, elles se tiennent tout à fait différemment. Avec en plus des talons et un chapeau par exemple, elles sentent qu'elles ont la bonne posture. Elles pensent, au départ, ne jamais tenir deux

mois avec un corset. Cela les aide à être dans le rôle, dans l'époque. Certaines angoissent et se sentent oppressées, il faut lacer, délacer les corsets au fur et à mesure de la journée. Elles doivent apprendre à ne pas trop boire, à ne pas trop manger et uniquement par petites fractions. Puis elles s'y habituent au fur et à mesure et en arrivent presque à le regretter si elles doivent tourner des scènes sans le porter, en vêtement de nuit par exemple. Il me semble que c'est une erreur quand certaines ne veulent pas jouer le jeu des costumes d'époque, en refusant corset et autres artifices.

Les comédiens doivent aussi apprendre à rester au fauteuil³, pendant plus d'une heure sans bouger si c'est nécessaire. Il faut faire attention à ne pas se gratter le visage ou les cheveux, faire attention à ce qu'on mange, penser à boire avec une paille, etc.

Selon moi, les « vraies comédiennes », une fois le maquillage, la coiffure et les costumes réalisés, s'approprient tout l'artifice et en font quelque chose de personnel. Le costume est pesant, mais elles savent se déplacer avec, s'en servir, elles arrivent à jouer avec leurs cheveux, et un maquillage même un peu lourd passe parfaitement, tandis qu'un dixième de tout cela sur une autre serait une catastrophe.

EC et AL : *On imagine que ce temps de préparation est aussi un moment de concentration, d'intimité pour les comédiens ?*

MD : Les conditions de préparation en loge sont très variables d'un tournage à l'autre. Pour bien travailler, il faut compter une heure minimum au HMC pour des films contemporains, davantage pour des films d'époque. Concernant les loges, il arrive que nous en changions tous les jours ou presque. Il faut s'adapter au contexte, aux conditions : en car-loge, dans des bâtiments en dur, sous des barnums⁴. Les loges peuvent être plus ou moins spacieuses, plus ou moins lumineuses, plus ou moins bien éclairées comme elles peuvent être très fermées ou, au contraire, peu intimes. Nous pouvons aussi partager la loge HMC avec celle de la production. Même si les gens de la production arrivent plus tard, l'intimité, ce moment de concentration, de tranquillité, est mis à mal. Autrefois, un assistant mise en scène ne serait pas entré dans une loge sans frapper, comme cela peut se produire aujourd'hui. Les loges étaient un sanctuaire. Certains comédiens n'aiment pas qu'on les voie le matin, à 6 heures, quand ils ne sont pas très réveillés. C'est bien normal, d'autant qu'aujourd'hui

³ Rester installé dans un fauteuil d'une loge HMC pendant la durée de la préparation par les maquilleurs et coiffeurs.

⁴ Grande tente que l'on installe rapidement en extérieur.

la moindre photo peut se propager très vite. Quand certains aiment la tranquillité, d'autres préfèrent que ce soit animé. Je n'apprécie pas spécialement qu'on mette de la musique, j'aime pouvoir être pleinement concentré. Mais le plus important, c'est de disposer d'une table suffisamment grande, de bons miroirs électriques, de la place pour entreposer le matériel.

L'état d'esprit des comédiens en loge est très variable. Certains en profitent pour peaufiner leur texte, pour faire des répétitions entre eux, d'un siège à l'autre, pour « faire des italiennes ». D'autres arrivent sur le tournage très préparés, connaissant tout leur texte depuis le premier jour. Ils peuvent plaisanter, discuter. Et quand certains se concentrent en riant, d'autres intériorisent beaucoup. Tous ont une façon d'agir différente, mais quand ils sortent de la loge, ils sont dans leur personnage, l'apparence est là. Ils voient aussi leurs partenaires transformés et les perçoivent différemment, ils n'ont plus qu'à jouer.

EC et AL : *Comment préparez-vous un film d'époque ?*

MD : Pour préparer un film d'époque, j'ai ma propre documentation, et avec Internet aujourd'hui c'est formidable. Je vais aussi dans les bibliothèques, dans les musées. Quand on rencontre le créateur de costumes, lui aussi apporte une grosse documentation. C'est un travail en collaboration. Il faut également se renseigner sur ce que souhaite le metteur en scène. Le film sera-t-il vraiment imprégné de l'époque, ou bien celle-ci sera-t-elle « adaptée », en exerçant seulement une influence sur un style qui s'en écarte ? Tout dépend du milieu social des personnages : sont-ils riches, pauvres, sommes-nous en temps de guerre, en temps de paix ? De même, les comédiens ont leur mot à dire. Certains adorent se transformer, d'autres préfèrent garder leur image, leur couleur de cheveux, etc. Il faut parfois négocier pour que le rendu ne fasse pas trop moderne. Malgré tout, nous sommes parfois obligés de renoncer : quand les comédiens ne veulent vraiment pas, nous nous plions à leurs exigences. Ça peut aussi être compliqué si un comédien tourne deux films en même temps, ou s'il joue au théâtre le soir. On ne peut alors modifier trop son apparence.

On fait fabriquer des perruques ou non, on fait changer la couleur de cheveux ou non, on laisse pousser des barbes ou on met des fausses barbes. Plus la préparation se fait en amont, mieux c'est. Si le tournage a lieu en septembre et que le comédien a passé le mois d'août au soleil, qu'il arrive très bronzé, avec les cheveux éclaircis, alors que le film se passe au XVII^e siècle, ça ne va pas.

EC et AL : *Et un film à sujet contemporain ?*

MD : Pour un film contemporain, ce sont majoritairement nos idées. Nous pouvons avoir des lignes directrices, un réalisateur peut nous orienter en disant qu'il aime telle bande dessinée, ou nous conseiller d'aller voir tel film. Il m'arrive de prendre en photo des gens dans la rue, je m'inspire aussi de publicités, de magazines, de vidéos, ou c'est parfois juste une idée qui vient d'on ne sait trop où. Parfois les comédiens ont une piste pour leur personnage, nous pouvons la travailler ensemble, l'améliorer, nous faisons des propositions. Il arrive également que tout le monde soit d'accord pour une coiffure, et finalement, au rendu, on se rend compte que ça ne colle pas. Les essais servent aussi à ça. Il faut essayer pour se tromper.

EC et AL : *Vous êtes également coiffeur perruquier, à quelles occasions utilisez-vous les perruques ?*

MD : Un coiffeur perruquier adapte, coiffe, retouche, entretient les perruques, mais il ne les fabrique pas. Elles sont majoritairement utilisées pour des films d'époque, et parfois aussi pour le contemporain. Par exemple, s'il faut changer la couleur, si le personnage se fait couper les cheveux à l'image, ou si on marque le passage du temps par un changement de coupe de cheveux. En préparation, si l'on réfléchit à changer totalement la couleur de cheveux du comédien, on peut faire des essais avec des perruques. Cela nous permet de voir si le rendu sera satisfaisant ou non. On utilise beaucoup de rajouts, d'extensions, de demi-tête, pour donner de la longueur, pour donner du volume si les cheveux sont fins. On ajoute de petites bandes de cheveux, de fausses franges, des postiches pour donner de l'épaisseur.

Certaines comédiennes tournent toujours en perruque et le public l'ignore. Ça peut être un gain de temps. Ou simplement, si leur qualité du cheveu n'est pas adaptée, l'utilisation de perruques évite de l'abîmer encore davantage, ce qui se passerait s'il était travaillé tous les jours. Les Américains font beaucoup ça. Nicole Kidman, même si elle a de très beaux cheveux naturels, tourne toujours en perruque. Mais il faut pouvoir accepter la perruque, ça peut être inconfortable. Si le personnage doit aller sous la douche par exemple, ou se baigner, il faut alors plusieurs perruques, il faut prendre le temps de la sécher. Tout cela augmente le budget.

EC et AL : *Qui s'occupe de fabriquer et de vous procurer les perruques ?*

MD : J'ai des fournisseurs avec lesquels j'aime bien travailler, même si à Paris beaucoup ont fermé. Aujourd'hui, les perruquiers sont souvent des gens qui se sont formés en atelier mais qui ouvrent leur structure seuls, en faisant à la pièce, à l'américaine. C'est très bien fait, mais ils n'ont aucun stock, alors que les grosses structures ont déjà un très large choix. J'ai deux adresses à Paris de structures qui ont du stock, ce qui est idéal si on a beaucoup de figurants. On peut également prendre une perruque déjà faite et la transformer. Il existe de gros loueurs à Londres et en Italie, où une véritable tradition de perruquiers s'est instaurée depuis l'époque des studios de Cinecittà. En Belgique, il y a des perruquières qui travaillent très bien. Maintenant, avec l'Eurostar ou le Thalys, il est bien plus facile et moins coûteux de faire venir des perruquiers anglais ou belges en France pour les prises de mesures et essayages. Les perruquiers assistent aux essayages et peuvent aussi venir pendant le tournage pour résoudre un problème. Dans le prix de la perruque sont comptés les frais de déplacement. Ils fabriquent, mais font aussi des tarifs première location, c'est-à-dire qu'à la fin du film, on rend les perruques. Ils peuvent les garder en stock ou les modifier pour quelqu'un d'autre.

Lors des tournages, le soir, nous remettons les perruques en plis, puis nous les rangeons dans des boîtes. Si l'on change de lieu de tournage, elles passent la nuit dans des cantines, dans des camions, il y a de l'humidité. Le matin, nous devons alors les sortir à l'avance pour leur redonner un petit coup de peigne. Il y a beaucoup de manutention, il faut aussi les nettoyer régulièrement.

EC et AL : *Quelle est votre relation avec les maquilleurs et habilleurs au sein de l'équipe HMC ?*

MD : Nous travaillons ensemble car nous sommes dans le même espace ou juste à côté. Les personnes du maquillage et du costume arrivent en même temps que nous le matin. Nous devons calculer notre temps de préparation ensemble. Par exemple, nous enfilons la base de costume sur une comédienne qui passera ensuite se faire boucler les cheveux, puis ira au maquillage, pour retourner au costume finir de s'habiller, puis elle reviendra chez moi pour mettre le chapeau, et enfin elle pourra mettre ses gants, ses bijoux, lacer ses chaussures, etc. Nous devons absolument tenir compte des autres, ce qui nécessite une grande complicité.

Nous sommes très proches des comédiens. Chacun d'entre nous peut faire remonter à un autre le moindre souci entendu de la bouche d'un comédien. Par exemple, l'un se confie sur une perruque qui le démange tandis qu'un autre

nous dira que son costume le serre trop, ou qu'il n'aime pas la couleur de son rouge à lèvres, etc. Si nous nous entendons bien, nous pouvons nous dire ces choses et ainsi tout mettre en œuvre pour satisfaire les comédiens et garantir une bonne ambiance générale.

Nous sommes aussi très liés au créateur de costumes durant la période de préparation, mais une fois le tournage lancé, nous fonctionnons vraiment en trio avec l'habilleur (qui est presque toujours une habilleuse) et le maquilleur. Sur les gros films, il y a bien souvent un créateur de costumes, un costumier et des habilleuses sur le tournage. Les créateurs font la navette entre le tournage, les essayages, les fournisseurs. Certains ne sont pas en contrat jusqu'à la fin du film. Ils ont un forfait et ne sont pas payés tout le temps. Ils viennent sur le plateau s'il y a un nouveau costume ou un nouveau comédien afin de tout faire valider. Ils ne peuvent pas laisser la responsabilité au costumier ou à l'habilleuse de montrer un nouveau costume qui n'aurait pas été validé. Les habilleuses ont un métier très difficile et peu de reconnaissance. Leur tarification est vraiment injuste. Elles doivent, en plus du travail d'habillage et de raccord des comédiens, laver, sécher, rapporter des costumes chez elles pour faire tourner des machines la nuit, que tout soit ensuite repassé, mis impeccablement sur cintre, dégraisser les vêtements, patiner, puis nettoyer... Pour *Un long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet (2004), par exemple, où nous avons plusieurs semaines de tournage dans les tranchées, deux barnums entiers étaient remplis de sècheuses. Les costumes des poilus étaient passés au Kärcher le soir puis suspendus sur des tringles avec d'énormes ventilateurs d'air chaud qui tournaient toute la nuit.

EC et AL : *Et avec les autres techniciens ?*

MD : Notre relation avec les personnes qui s'occupent du casting figuration est très importante. Nous devons leur dire, par exemple, que nous voulons des figurants avec telle longueur de cheveux, sans mèche, sans racine, les garçons avec telle longueur de barbe... Elles nous envoient des photos puis nous rencontrons les figurants. Il m'est arrivé, bien que rarement, de tourner avec des responsables de casting peu professionnels, qui ont fait venir des figurants qui ne convenaient pas. On se retrouve alors avec beaucoup plus de travail, à devoir faire des coupes, à mettre des postiches ou perruques à des gens qui ne devaient pas en avoir, pour un résultat souvent peu convaincant.

Le chef opérateur est aussi important pour nous, mais moins que pour la maquilleuse. Tout de même, nous devons discuter avec lui des couleurs de cheveux par exemple. Si nous savons que les scènes seront tournées dans un

intérieur très sombre, nous essaierons d'amener de la lumière dans les cheveux. Nous avons ces mêmes discussions avec le chef décorateur.

La scripte est précieuse pour les raccords, la continuité, même si nous gérons nos raccords seuls. Mais elle est là pour des rappels, des confirmations. En général, elle nous fait confiance, elle doit veiller à tant d'autres choses. Mais elle peut nous aider si nous ne sommes pas « à la face⁵ » par exemple. Nous connaissons les raccords dans les grandes lignes, nous savons que tel extérieur est raccord avec la scène en intérieur de tel jour. Mais parfois, si nous avons dû retourner à la loge en vitesse, ou faire des retouches dans le noir sur le plateau, nous pouvons ne pas nous apercevoir qu'une mèche est tombée de l'autre côté du visage du comédien. La scripte nous dit alors de faire attention, que, par exemple, dans le contrechamp de la troisième prise, la mèche était de tel côté. Elle peut ainsi proposer de refaire une scène avec la mèche d'un côté, puis de l'autre, pour qu'il y ait le choix au moment du montage.

Le régisseur est aussi essentiel pour nous. C'est lui qui nous installe, dans des pièces lumineuses, propres, pas trop loin du plateau avec tous les branchements faits, les tables posées, nos affaires placées et nos renforts installés dans un local pour les figurants. C'est un maillon indispensable.

Avec le son, c'est plus rare, mais parfois il y a impossibilité de percher et de mettre un micro HF. En conséquence, l'ingénieur du son nous demande s'il peut mettre les micros dans les cheveux. Le plus souvent, ce genre d'ajustement est prévu à l'avance. Sinon, si l'ingénieur du son découvre le problème au dernier moment, avec une perruque c'est assez facile de placer le micro, mais avec des cheveux naturels, sur une coiffure déjà faite, c'est très compliqué. Parfois c'est impossible, mais on fait tout pour aider au mieux. L'ingénieur du son est davantage en lien avec l'équipe costume, pour des questions de matière, pour cacher les micros dans les costumes sans les déformer ou les abîmer.

EC et AL : *Aujourd'hui, sur un tournage, êtes-vous systématiquement chef coiffeur ou vous arrive-t-il d'occuper d'autres postes ?*

MD : Il m'arrive d'être co-chef avec un collègue, mais aussi renfort, ou encore de superviser l'équipe coiffure qui s'occupe de la figuration. Dans ce cas, il faut se consacrer aux cascadeurs, doublures, silhouettes, figuration, c'est presque un service à part dans le service coiffure.

Il faut aussi savoir que, à la coiffure, nous n'avons jamais eu de carte professionnelle, à la différence des chefs maquilleurs par exemple. Pourtant,

⁵ Sur le plateau, derrière la caméra, face aux acteurs.

nous nous sommes battus pour obtenir cette carte et être ainsi considérés comme cadres. Les chefs maquilleurs ou les créateurs de costumes sont cadres, nous ne le sommes pas. Cela change peu de chose côté salaire, c'est pour les retraites que la différence se fait sentir. Si ma mémoire est bonne, tout cela date d'une convention collective des années 1950. Dans ces années-là, il n'y avait pas de chefs coiffeurs sur les plateaux. Les comédiennes et comédiens passaient chez leur coiffeur de salon le matin, et c'était les chefs maquilleurs qui faisaient les retouches et petits ajustements dans la journée. C'était aussi une autre époque, où les films se tournaient beaucoup en studio, avec des horaires fixes, de midi à 19 h 30, le déjeuner était à 11 heures, et les comédiennes passaient chez le coiffeur avant. Les coiffures étaient beaucoup plus apprêtées, elles ne bougeaient pas trop.

Alex Archambault m'a raconté que Simone Signoret, dont il s'occupait, passait le soir au salon les matins. Elle a fini par lui dire qu'elle en avait assez que ce soit le maquilleur qui s'occupe des retouches et lui a demandé de venir avec elle sur les plateaux. Il était alors employé au service maquillage. C'est ensuite resté dans cette configuration-là, où nous dépendions du maquillage. Nous étions aussi sous la tutelle du créateur de costumes, à cause des chapeaux. Il y avait donc deux postes au-dessus de nous. Puis tout a grossi, et nous sommes devenus un service indépendant, mais nous sommes tout de même restés techniciens non-cadres. Nous n'avons jamais réussi à faire modifier ce statut, bien que nous ayons essayé plusieurs fois avec l'aide des syndicats.

Avec des collègues nous voulions aussi monter une école pour former des coiffeurs et perruquiers de cinéma que nous aurions gérée, mais cela n'a pas pu se faire. Lorsqu'un de nos plus grands perruquiers a hélas fermé, des collègues ont monté tout un dossier pour proposer à l'État de reprendre l'atelier en gardant le personnel et son savoir-faire, mais le projet n'a pas pu voir le jour. Il existe aujourd'hui un bac professionnel « perruquier posticheur » au lycée Élisabeth-Lemoinne à Paris. Je conseille toujours aux jeunes d'aller prendre des cours chez les perruquiers, cela fait une corde de plus à notre arc.

EC et AL : *Vous venez tout juste de déposer vos archives à la Cinémathèque française.*

MD : Oui, j'ai donné des scénarios, des feuilles de service, des dossiers de préparation... J'ai aussi confié des perruques, celles de Bernadette Lafont et d'autres. J'ai seulement demandé qu'elles soient conservées en l'état, stockées dans de bonnes conditions, avec pour chacune d'elles le titre du film et le nom de la comédienne qui la portait. Mais surtout, que si un jour elles devaient être amenées à servir, lors d'une exposition par exemple, que ce soit moi et moi

seul qui les coiffe et les touche. Tant que j'en suis capable, évidemment ! Bernadette m'avait aussi confié un postiche qu'elle portait dans *Une belle fille comme moi* (1972) de François Truffaut. Je suis rassuré de savoir tout ça là-bas, que ça fasse partie du patrimoine du cinéma.

EC et AL : *Vous êtes actuellement entre deux tournages. Y a-t-il des genres de films, où des réalisateurs, des comédiens, avec qui vous aimeriez travailler ?*

MD : J'ai toujours autant envie de faire des films, de raconter de belles histoires, de réunir une équipe de coiffeurs avec qui je me plais à travailler. Il m'arrive de me dire que j'aurais aimé participer à tel film, ou m'occuper de telle comédienne, mais on ne peut pas tout faire, c'est beaucoup de chance et de hasard, il faut être là au bon moment et tout cela ne tient pas à grand-chose. Et puis j'aime voir le travail des autres, me dire : « Oh, elle est bien coiffée ! » Rien n'est jamais acquis, j'apprends des collègues de mon âge comme de gens qui démarrent. Quand on n'apprend plus rien, il faut arrêter, je crois.