

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 Félins* (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 Damage, 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 intéressant 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 humidifié 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 viviez-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 échangeions 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.