



## LE MÈME SOLEIL

RAOUL COUTARD

### PRESSE ÉCRITE

**Libération, Grand Angle, nov. 2010**  
« Coutard l'Asiate »  
par Arnaud Vaulerin

À la faveur d'un récent déménagement, Raoul Coutard a exhumé de ses placards ses photos des années 50. Il va voir les « gens de Hachette » pour leur proposer d'en faire un livre. Celle qui le reçoit le renvoie en lui disant que ces images « ne pouvaient pas avoir cinquante ans car elles étaient bien trop nettes ». Coïncidence : le directeur du musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône, François Cheval tombe sur des clichés de Raoul Coutard alors qu'il prépare une exposition sur les images de l'Indochine en guerre : « quelque chose d'unique, une écriture particulière, dit-il. Dans les années 50, ils étaient très peu à travailler en couleur dans cette région et sous cette forme. » Il contacte Raoul Coutard pour son exposition et les éditions Le Bec en l'air. Elles viennent de publier, en marge de la manifestation, le livre qu'avait espéré Raoul Coutard.

**Le Temps, nov. 2010**  
« Tribus d'Indochine, un monde perdu »  
par Caroline Stevan

On pourrait penser que les photographies datent d'hier, si tant est que l'on vive encore comme cela quelque part. Les images prises par Raoul Coutard en Indochine de 1945 à 1954 – dévoilés aujourd'hui dans un livre et une exposition – sont d'une

étonnante modernité. L'effet couleur. Les peuplades des montagnes indochinoises en sont le cœur. Femmes aux tenues travaillées ou au seins nus, gosses au regard interrogateur, fiers pêcheurs. Quelques frêles habitations également, des cérémonies, des vues d'Angkor ou du fleuve Mékong. Le futur chef-opérateur de la Nouvelle Vague a voulu figer un monde avant qu'il ne disparaisse. Loin d'une mise en scène du bon sauvage, Coutard pose simplement son regard sur les gens, à la manière des ethnologues qu'il suivait en mission. De très beaux textes, rédigés par le photographe lui-même, accompagnent les clichés fulgurant dans le livre.

**Le Nouvel Observateur, janvier 2011**  
« Le Mème Soleil. Indochine 1945-1954 »  
par Sylvie Santini

Le capitaine imposant qui gouverne la grosse caméra au générique du *Mépris*, c'est Raoul Coutard, qui fut photographe de guerre avant de devenir le chef-opérateur légendaire de la Nouvelle Vague. Il a saisi en Indochine, dans des espaces de paix, de radieux témoignages de la civilisation originelle : des femmes et des enfants, des paysans, des forêts, des rivières, des maisons de bois et des offrandes aux génies locaux qui sont de grandes œuvres d'art. Il vient de rassembler le tout dans un livre dont la préface de François Cheval explique tout. Sauf l'inexplicable.

**Cahiers du Cinéma, février 2011**  
« Raoul Coutard, photographe »  
par Thierry Méranger

L'actualité rend justice à Raoul Coutard. Surprise : c'est le photographe qu'il a été plus que le chef-opérateur vénéré, qui est célébré à travers une exposition initiée par François Cheval, conservateur du musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône, et l'album *Le Mème Soleil. Indochine 1945-1954* publié aux éditions Le Bec en l'air. L'autre contre-pied vient du sujet même des clichés aujourd'hui dévoilés. Aux attendues photos de guerre d'un militaire baroudeur adepte de la prise sur le vif se substituent des portraits posés dont l'intérêt artistique et ethnographique, que la modestie du photographe ne revendique jamais, ne fait aucun doute. L'œuvre de Raoul Coutard présente ainsi à nos yeux d'Occidentaux un Nouveau Monde dont nous savons

aujourd'hui qu'il était voué à disparaître. Il est presque logique, dès lors, qu'avant la fin des années 50 le photographe, qui semble en avoir conscience, remise définitivement son Leica pour aider à l'accouchement de la Nouvelle Vague.

Le public connaît surtout le Raoul Coutard chef-opérateur de la Nouvelle Vague, mais c'est la photographie qui est à la base de votre carrière...

Absolument. Au départ, pour tout dire, je travaillais assez bien à l'école. J'étais toujours dans les premiers. J'avais envie d'être chimiste mais je me suis aussi demandé ce que je pourrais faire d'autre. Je suis rentré à l'École de chimie : en même temps j'ai aussi été accepté à l'école Estienne pour travailler dans l'imprimerie, et dans une école de dessin industriel. Mais j'ai dû laisser tomber les études parce que mes parents n'auraient pas pu les payer jusqu'au bout. C'était pendant la guerre à Paris : on m'a proposé de travailler comme photographe. La photographie m'intéressait beaucoup car mon père était lui-même un photographe amateur qui se débrouillait très bien. J'ai donc commencé à travailler dans un laboratoire où il y avait très peu de gens, où on faisait des tirages de photos d'amateurs. Tous les jours on nous amenait des centaines de bobines à développer. On les tirait, on faisait les enveloppes, on les rendait aux clients. Je faisais de la prise de vue à l'époque mais à titre personnel.

Faites-vous de la photo dès votre premier séjour en Indochine entre 1945 et 1948 ? J'en faisais quelques-unes, à titre personnel, quand j'avais la possibilité de les faire. Mais j'étais combattant à ce moment-là...

Ensuite j'ai été démobilisé et j'ai travaillé dans la photographie militaire à l'IGN en tant que civil. Puis j'en ai eu marre et je me suis réengagé, entre 1950 et 1954, en tant que photographe militaire. Il y avait un certain nombre de lieux que je voulais aller voir, les « blancs de la carte » où personne n'avait mis les pieds. Ça fait partie de ce qu'on appelle l'aventure. Par exemple, j'avais envie de voir Phongsaly. C'est une préfecture qui se trouve tout à fait dans le nord du Laos, près de la frontière chinoise. Trois paillotes et une barque en dur... On est plutôt déçu quand on y va. Ce qui m'intéressait, c'était de montrer ces gens qui vivaient au milieu du fracas de la bataille, qui en avaient pris l'habitude et qui essayaient de vivre comme ils le pouvaient. C'était rarissime à l'époque de faire de la photo en couleurs.



Quelles consignes les autorités militaires donnaient-elles aux photographes ?

Quand les militaires trouvaient intéressant que l'on parle d'une opération, elle était reconstituée. On prenait une journée et on partait avec des gens qui n'avaient pas forcément participé à l'opération. Nous étions trois photographes et nous n'avions qu'un seul Rolleiflex. Quand (le commandant en chef) de Lattre est arrivé, il a créé un service d'information. On a eu de l'argent, un appareil photo chacun et on a fini par être une douzaine. Les photos passaient toutes à la censure. Une opération pouvait durer entre une journée et un mois sans qu'on soit sûr de rencontrer quelque chose. Il y a une part d'inconnu. Si on ne s'intéresse qu'aux combats, il peut se passer sans qu'il y ait quoi que ce soit de photographiable. Il restait à se concentrer sur le comportement des militaires en opération. La seule consigne était qu'il fallait qu'ils soient beaux. Dans l'unité, les photographes faisaient ce qu'ils voulaient. Il y avait un photographe, un cinéaste et parfois un rédacteur. Au moment de l'opération, on arrivait en tant que civils. Les officiers ne pouvaient pas savoir qui on était, sinon ils nous auraient virés.

C'est à ce moment que vous devenez chef du service photo de la revue *Indochine Sud-Est asiatique* ?

Je ne sais pas comment ça s'est passé. Quand je suis arrivé au service photo, il y avait deux photographes. Un Vietnamien qui en tant que civil ne pouvait pas participer aux opérations, et un autre que de Lattre a viré à son arrivée. Je me suis retrouvé le plus ancien dans le grade le plus élevé et chef. Un certain nombre de journalistes gravitaient autour de nous et faisaient des papiers illustrés par mes photos, comme Brigitte Friang ou Jean Raynal. Ce dernier connaissait des responsables du journal *Radar*, qui n'avait que des photos ou des dessins et dont la devise était « Radar était là ». J'ai donc été correspondant de ce journal, et ensuite pour *Life* et pour *Paris Match*.

Toutes les photos qui apparaissent dans le livre sont prises au Leica. J'avais mon appareil personnel. Mais à l'époque, les imprimeurs ne voulaient pas entendre parler de photos 24 x 36 ? Je faisais donc spécialement des photos avec le Rolleiflex, en 6 x 6 pour les journaux. C'est pour cela que j'ai encore beaucoup de photos personnelles prises avec mes appareils. Je n'ai d'ailleurs pas les droits des photos publiées dans *Life* ou *Match*. Mais je n'en ai pas fait beaucoup : je ne gagnais pas de quoi vivre avec elles. Heureusement que j'étais militaire ! Entre parenthèses, on m'a traité de fasciste lorsque j'ai commencé à faire des films, parce que j'avais été militaire en Indochine. J'avais deux assistants qui étaient aussi des anciens d'Indochine, alors c'était « Coutard et ses paras ».

Comment avez-vous tourné votre premier film ?

La rencontre avec Pierre Schoendoerffer en Indochine a tout déclenché. Il était militaire, comme moi, au service d'information de l'armée, mais il faisait de la prise de vues cinéma. Nous nous étions dit que le premier à faire du cinéma appellerait l'autre. Quand il m'a envoyé un télégramme pour me proposer de faire *La Passe du Diable* en 1956, j'étais en train de faire un premier tournage en 16 mm – un reportage sur des montagnards dont certains plans allaient servir au *À chacun son paradis* de Luciano Emmer. À l'époque, on ne disait pas « directeur de la photographie » mais « chef-opérateur », et je n'avais aucune idée de ce que ça pouvait être. J'ai accepté et comme je n'avais rien de particulier à faire à Saïgon, je suis rentré à Paris. Il m'a été très difficile d'obtenir une dérogation du Centre du cinéma pour que je puisse tourner *La Passe du Diable* parce que j'étais inconnu dans la profession, n'ayant jamais été assistant, stagiaire ou quoi que ce soit. On ne peut pas imaginer débuts plus compliqués. Il y avait très peu de films en couleurs et le Cinémascope était rarissime pour un film français car la Fox avait le brevet. En plus, nous sommes partis six mois en Afghanistan, pendant lesquels je n'ai jamais pu voir les rushes. On travaillait avec une pellicule de 64 asa, quatre fois rien comme sensibilité, sans utiliser l'objectif 85. Georges de Beauregard, le producteur, avait aussi des problèmes d'argent. Heureusement, le patron de la Fox a dit que « c'était le plus beau film en Cinémascope qu'il ait vu ». Parmi les gens qui s'occupaient de la publicité de la Fox, il y avait un certain Jean-Luc Godard qui avait dit à Beauregard : « Ce film-là, c'est de la merde, vous ne ferez pas un rond avec. » Il avait raison en ce qui concerne les bénéfiques.

Comment a commencé la collaboration avec Godard ?

Schoendoerffer m'a proposé de faire *Ramuntcho*, puis *Pêcheur d'Islande* en 1958, j'ai accepté parce que c'était lui. J'avais déjà fait trois films pour Georges de Beauregard. Il a accepté le film de Jean-Luc et lui a dit : « Vous prendrez Coutard pour faire la photo. »

Godard avait envie de travailler avec un autre opérateur, mais il a accepté. J'avais déjà rencontré Godard, il avait participé au scénario de *Pêcheur d'Islande*. J'avais vu ses courts métrages : *Charlotte et son Jules* et *Une histoire d'eau*. Il voulait faire le film comme un reportage : caméra à la main, pas de son, pas de lumière. À l'époque d'ailleurs, les caméras n'avaient pas de son et le cinéflash, le matériel d'éclairage portable, n'existait pas. Quand il n'y avait plus de lumière, on arrêta de tourner. Le choix des lieux pouvait dépendre de l'éclairage. La balade en bagnole a été tournée dans la partie la plus éclairée des Champs-Élysées. Le bar La Coupole, où nous avons tourné la nuit sans éclairage a été choisi parce que c'était l'un des endroits les plus éclairés de Montparnasse.

D'où le recours, mythique, à la pellicule photo pour ces plans-là...

Mais ce qui était révolutionnaire dans *À bout de souffle*, ce n'était pas cette pellicule, c'était le fait de tourner dans la rue. Le challenge de Jean-Luc était de faire un film pas cher. Quand on regarde le devis d'un film, les salaires sont particulièrement coûteux. Si on n'éclaire pas, on supprime tout le poste électricité. Sans son direct, on supprime une partie des machinistes. On peut supprimer aussi une partie du maquillage. Puisque Jean-Luc voulait montrer qu'il pouvait faire quelque chose même en tournant la nuit, en extérieurs et sans éclairer, il fallait trouver une combine. D'où l'idée de prendre une pellicule la plus rapide possible, l'Ilford HPS, et de la développer avec une petite machine du labo réservé aux essais que j'ai équipée d'un révélateur à la paraphénylènediamine utilisé par les photographes. Ce révélateur permettait de doubler la sensibilité sans trop augmenter le grain, sans trop de voile dessus. On avait acheté tout le stock qu'il y avait à Paris de pellicules HPS 35 mm, avec des bobineaux qui faisaient entre quinze et soixante mètres. Quinze mètres, c'est trente secondes : juste le temps d'un gros plan si on enlève dix secondes aux deux bouts. Nous n'avons donc pas fait grand-chose avec ça, en deux soirs toute la pellicule a été bouffée ; ce sont effectivement les plans qui ont été tournés devant le restaurant La Coupole. À ce moment-là, d'ailleurs, on a dérogé à

notre principe d'économie sur le personnel: il y avait en permanence deux assistants qui chargeaient les magasins pour en préparer d'avance cinq ou six, ce qui permettait d'avoir toujours au moins le choix entre une grande chute ou une petite de quinze mètres. Vous avez réutilisé l'Ilford HPS après *À bout de souffle*?

Oui, dans *Alphaville* (1965). Quand on a fait *À bout de souffle*, on avait encore la possibilité d'être un peu amateur. Les labos n'ont pas été gênés de laisser faire des essais avec trois cents ou quatre cents mètres de pellicule. Par contre, quand on a tourné *Alphaville*, il y avait des milliers de mètres à développer et ça ne les a plus intéressés. Il y avait d'autres soucis avec la pellicule photo. La HPS provoquait des décharges électriques. La pellicule photo ressemble à la pellicule cinéma mais n'a pas les mêmes perforations. On ne peut pas la charger dans une caméra classique mais uniquement dans une Caméflex. Nous avons eu les mêmes problèmes en utilisant une autre pellicule très rapide, l'Agfa Record en 1960, pour *Le Petit Soldat*, qui a été développée dans un révélateur classique. Les bobines faisaient trois cents mètres mais elles ne fonctionnaient aussi qu'avec les Caméflex. *La Passe du Diable* avait été tourné avec cette caméra.

Comment se déroulait le tournage d'*À bout de souffle* au quotidien ?

La feuille de service disait qu'on se retrouvait le lendemain à telle heure à tel endroit. Pour tourner... la suite, puisqu'on avait pas de scénario. Pour Jean Seberg, le tournage a été un coup de matraque. Il n'y avait pas eu d'essais pour les comédiens. Elle était sous contrat avec la Fox, qui l'avait louée à Iberia Films, la boîte de Beauregard. Elle passait des cent personnes qui entouraient Preminger sur *Sainte Jeanne*, aux sept ou huit mecs de l'équipe de *À bout de souffle*. Elle était perturbée. Elle avait de gros problèmes avec Jean-Luc, qui voulait un jeu assez plat alors qu'elle voulait toujours en faire des kilos! Georges de Beauregard a été en transe à plusieurs reprises. Plusieurs fois, on s'est arrêté parce que Jean-Luc n'avait pas envie de tourner. La première fois, il m'a demandé de téléphoner à tout le monde pour prévenir qu'on ne tournait pas. Beauregard s'est mis à écumer. Il est sorti pour aller boire un café à La Belle Ferronnière et il est tombé sur Jean-Luc. Ils se sont battus! Mais Jean-Luc n'est pas revenu travailler pour autant, puisqu'il n'avait rien écrit! Pour tourner avec Jean-Luc, il ne fallait pas être à cheval sur les horaires. Il changeait souvent d'avis. Il nous a fait le coup quand on a tourné *Une femme est une femme*, un 24 décembre. Il a organi-

sé un pot pendant lequel il nous a demandé si ça nous dérangeait de revenir travailler le lendemain: «Ben non, Jean-Luc...» Et lui de répondre: «Alors, rendez-vous à 8 heures!» Tout le monde est arrivé le lendemain en tirant une tête épouvantable. Et on a attendu toute une demi-journée sans rien faire parce qu'Anna Karina ne voulait plus tourner. Après le déjeuner, elle a consenti à tourner deux ou trois plans. Pour une journée avec Jean-Luc, on pouvait travailler trois heures ou dix heures. Quant aux lieux, Jean-Luc a toujours eu besoin de tourner dans des espaces exigus. Si on tourne à la campagne et qu'il y a un poteau, il va se coller contre lui, rien que pour nous emmerder!

Imaginez-vous alors l'intérêt qu'allait susciter le film ?

On ne se doutait pas du tout de ce que ça allait donner après montage. Quand on tournait un plan moyen, par exemple, je demandais à la scripte Suzon Faye où il fallait mettre la caméra pour le raccord avec le plan précédent. Elle me disait de placer la caméra à tel endroit et alors Jean-Luc disait: «On va se mettre de l'autre côté.» Mais tout n'était pas non plus décidé au dernier. L'espèce de triporteur dans laquelle les postiers livraient les colis et dans laquelle j'ai tourné certains plans avait été prévue à l'avance. Comme les travellings classiques emmerdaient Jean-Luc, il cherchait à travailler autrement. C'est-à-dire ne pas travailler comme les autres.

Avec Truffaut, les méthodes étaient différentes, et vous n'utilisiez pas de pellicule photo avec lui...

On ne peut pas comparer Godard et Truffaut. Ils avaient en commun de venir des *Cahiers du Cinéma* mais ils ne travaillaient pas de la même manière. C'est au moment où on voit tous les décors avant de commencer le film qu'il faut décider de ce que va être la photographie. Sur un film, on a entre 300 et 800 plans et il faut donner l'impression que tout a été tourné en une seule fois. Jean-Luc n'avait pas ce problème-là dans la mesure où on tournait dans l'ordre parce qu'il n'y avait pas de scénario. Disparaît donc le problème des raccords qu'on va faire pour donner l'impression d'unité globale du film. Même *Le Mépris* (1963) a été tourné dans un ordre relatif.

Truffaut m'a demandé de faire *Tirez sur le pianiste* pendant la projection de rushes d'*À bout de souffle* (1960). Il n'y avait rien de paroxystique chez François. Même en rogne, il ne se fâchait pas. Jean-Luc ne s'intéressait pas trop à l'image, dès l'instant où sa mécanique fonctionnait. François, lui, donnait des explications sur les types

## RADIO

📻 **France Culture,**  
**La Grande Table, nov. 2010**  
« Images d'Indochine »  
Raoul Coutard aux côtés  
de Jacques Perrin et Éric Deroo.

📻 **France Inter,**  
**Partir avec..., mai 2011**  
« Le Coup de cœur »  
Cette semaine, un ouvrage  
du reporter-photographe  
Raoul Coutard durant la guerre  
d'Indochine. Raoul Coutard  
à l'occasion de participer  
à des expéditions ethnologiques  
au cœur de régions reculées  
du Laos, Cambodge et Vietnam.  
Cent photographies rendent  
compte du quotidien de ces  
peuples oubliés.

d'images qu'il voulait. Ce qui l'emmerdait, c'était le système. Avoir une grosse caméra, les micros au bout des perches. Il était content des plans tournés à la main qui permettaient d'aller vite, mais ça le contrariait au moment des rushes de voir tout cela sans le son.

*Jules et Jim* (1962) a été tourné plus tard presque totalement au Caméflex, pratiquement en muet donc, sauf la séquence où Jeanne Moreau chante et une autre où on parle d'Apollinaire qui ont été tournées avec une caméra « blimpée », c'est-à-dire enveloppée pour avoir un son direct. En fait, on a fait un son témoin parce que Truffaut avait besoin de savoir ce qui avait été effectivement dit, mais en même temps il ne voulait pas qu'il y ait trop de monde sur le plateau. L'essentiel de *Tirez sur le pianiste* a été tourné en son direct mais quand il y avait des séquences compliquées, comme celle dans la neige, on a utilisé le Caméflex. Les grosses caméras comme le Parvo Color pesaient quatre-vingt-dix kilos. Il fallait deux personnes pour la poser sur le pied. Et le pied faisait une centaine de kilos...

Pourquoi dites-vous que votre carrière de chef-opérateur n'a rien à voir avec votre expérience de photographe?

La photo que j'ai faite pour le cinéma était complètement différente, la comparaison me dérange. Quand on fait de la photographie, même en tant que professionnel, il y a toujours une part d'amateurisme. Dans

les labos photo, on pouvait demander de développer de telle ou telle façon, alors qu'au cinéma, il y a des normes industrielles. Il est difficile de bricoler l'image. Par ailleurs, il y a une différence importante entre photo et cinéma dans la façon d'appréhender l'image. Le spectateur peut regarder la photo autant qu'il veut. Au cinéma, il y a un temps donné par le metteur en scène, avec un avant et un après. Et l'image n'est pas toute seule. Elle est un support : il y a de la musique, du texte, une mise en scène, des acteurs.

Les réalisateurs avec lesquels vous avez travaillé connaissaient-ils votre travail de photographe?

Non. Je n'en ai jamais parlé. Quand je tournais, je n'avais pas le temps de faire de photos. Je n'ai d'ailleurs pratiquement pas de photos des tournages. Jean-Luc savait que j'avais été militaire mais il n'en avait rien à faire de ce que j'avais fait ou pas.

Quelle pellicule utilisiez-vous pour vos photos?

Kodachrome. J'y étais attaché. Mes Kodachrome sont encore en très bon état. J'ai aussi un certain nombre d'Ektachrome, mais qui se conservent moins bien. Dans les Kodachrome, il n'y a plus un seul grain d'argent. Ce ne sont que des colorants.

Dans les Ekta, il y a encore de l'argent qui fait que la pellicule se dégrade petit à petit. Il y en a quelques-uns dans l'album.

Avez-vous envie de montrer une autre partie de votre œuvre photographique?

Si l'occasion se présentait, j'aurais envie de montrer d'autres choses. Avec le livre et l'exposition, on a surtout sélectionné des portraits en couleurs, rares pour l'époque. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont ces photos de pagodes où tout est noir et où quelques éléments seulement apparaissent. Je serais plus, à titre personnel, du côté de la peinture hollandaise qu'italienne. Du côté du contraste, plus que de la couleur. Mais il faudra que quelqu'un me le demande.



**Télérama, déc. 2010**

« Grands crus »

Avant d'être le chef-opérateur virtuose de la Nouvelle Vague, Raoul Coutard photographiait superbement en couleurs, sur la guerre, les peuples du Laos, du Cambodge et du Vietnam.

**Studio Ciné Live, février 2011**

« Le Même Soleil. Indochine 1945-1954 »

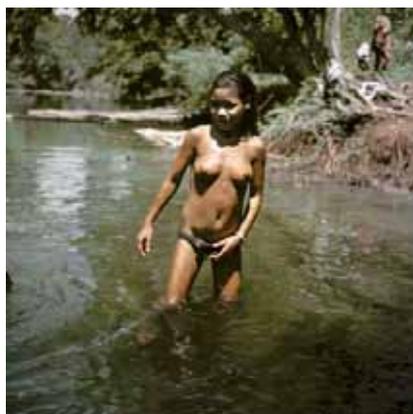
par Xavier Leherpeur

Au cours des années 50, Raoul Coutard, qui deviendra le chef-opérateur des grands noms de la Nouvelle Vague (Demy Godard, Truffaut ou Schoendoerffer), parcourt l'Indochine comme photographe. Outre la réussite éditoriale ainsi que la beauté brute et saisissante des photos couleurs (une rareté pour l'époque), c'est le témoignage culturel, humaniste et ethnologique qu'il porte sur ces populations du Laos, Cambodge ou Vietnam qui fait la valeur de ce magnifique ouvrage.

**Livres Hebdo, Photo, oct. 2010**

« Raoul Coutard en Indochine »

Raoul Coutard n'est pas seulement le chef-opérateur emblématique de la Nouvelle Vague, il est aussi un photographe qui a suivi la guerre d'Indochine et accompagné, en marge des zones de combat, des ethnologues à la découverte des peuples d'Asie. Ses images sont dévoilées le 4 novembre dans un livre de photos, *Le Même Soleil* (Le Bec en l'air), accompagnant une exposition au musée Nicéphore-Niépce, à Chalon-sur-Saône.



**Page, déc. 2010**

« Envie d'ailleurs... »

Les photographies de la péninsule indochinoise de Raoul Coutard sont un autre témoignage culturel et ethnographique. Plus connu comme le chef-opérateur des cinéastes de la Nouvelle Vague, Raoul Coutard se retrouve en 1945 en Indochine, envoyé par le Corps expéditionnaire français d'Extrême-Orient. Ce « voyage » lui fait découvrir une région aux nombreuses populations qu'il va s'attacher à photographier en marge des premières opérations militaires contre l'insurrection qui gronde. Ce livre, *Le Même Soleil*, publié parallèlement à une exposition au musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône, est un indispensable document sur les peuples du Laos, du Cambodge et du Vietnam d'avant la guerre d'Indochine.

**Paris Match, déc. 2010**

« Raoul Coutard et Willy Rizzo refont l'Indo »

par Sylvie Santini

Raoul Coutard a 21 ans lors de son premier départ. On est en 1945, la guerre vient à peine de se terminer. Il s'engage en fait pour en découdre avec les Japonais : « Envie de faire quelque chose pour la France... » Hiroshima pulvérise la question, ce sera Saïgon. Les souvenirs « asiates » de Coutard sont truculents, son parler dru. Dans les années 50, voilà le sergent Coutard bombardé du chef du service photo de la revue des armées *Indochine Sud-Est asiatique* : « En fait j'étais chef de mes fesses, il n'y avait personne d'autre. Et les opérations militaires étaient reconstituées pour la photo. Une seule instruction : « Que les militaires soient beaux ! ». La guerre doit être jolie, Raoul Coutard s'en contrefiche et préfère promener son Leica parmi les minorités ethniques. Il ne prend pas parti, photographie, loin du conflit, la vie quotidienne d'un peuple au temps de l'innocence. Ce sont ces images exhumées, pépites pour ethnologues, que rassemble un livre édité à l'occasion de l'exposition. Et *Paris Match* ? « J'avais publié des photos dans *Radar*, un journal qui a coulé. Après j'ai été correspondant de *Life*, puis de *Match*. En fait, cela consistait le plus souvent à trouver des piaules aux envoyés spéciaux.

**Sud-Ouest, juin 2011**

« Raoul Coutard, homme d'images »

par Véronique Fourcade

Le chef-opérateur de la Nouvelle Vague fut aussi photoreporter. Il ressort ses clichés. Raoul Coutard voulait être chimiste. Il a fini alchimiste. Alchimiste de l'image, créateur du style Nouvelle Vague, grand manitou des techniques de prise de vue hors normes inaugurées avec Jean-Luc Godard pour le tournage d' *À bout de souffle*.

« On a fait avec les moyens du bord car c'était un film sans budget. Comme on n'avait pas d'argent, pour les prises de nuit, on a fait avec une pellicule qui permettait de se contenter de l'éclairage public, sans avoir besoin de projecteurs... Tout était comme ça. Après, beaucoup ont cru qu'on pouvait faire un chef-d'œuvre avec trois fois rien. Ils oubliaient qu'il y avait le talent de Godard. »

Raoul Coutard vit aujourd'hui au Boucau. Il a rassemblé dans sa confortable maison les souvenirs d'une carrière longue d'une centaine de films, dont 62 longs métrages auprès des plus grands noms du septième art : Godard, Truffaut, Costa-Gavras...

Lami de Shoendoerffer

Pierre Shoendoerffer tient une place à part. « Lui, c'était un ami. On était photographes de guerre ensemble et on avait passé un pacte au Vietnam : le premier qui ferait un film appellerait l'autre à ses côtés. Un jour, j'étais à Saïgon, j'ai reçu un télégramme de lui. Je l'ai rejoint pour tourner *La Passe du Diable* en Afghanistan. » Il pointe au mur une photo du tombeau d'Ali à Mazâr-e Gharîf. « À l'époque, c'était le début de la couleur en photo. »

Les clichés de cette époque, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, ont été choisis parmi les 15 000 négatifs que conserve Raoul Coutard. Le musée Nicéphore-Niépce à Chalon-sur-Saône et les éditions Le Bec en l'air en ont fait un livre, *Le Même Soleil*. La librairie Elkar, à Bayonne, va exposer 30 tirages grands formats du 11 juin au 24 juillet. Le 18 juin, à 17 h 30, Raoul Coutard viendra y parler d'images : de la première, celle imprimée sur le mouchoir de Sainte Véronique, aux dernières, dues à la révolution numérique.

Entre-temps, il sera questionné sur la révolution de la Nouvelle Vague à laquelle il a fortement contribué en usant derrière la caméra des manières de travailler avec son Leica lorsqu'il était correspondant de guerre au Vietnam.

Les reportages au fin fond du Laos ou du Cambodge, dans les pas des ethnologues

de l'école française d'Extrême-Orient, qui lui ont appris à être léger, mobile, à s'affranchir des lourdeurs, à être inventifs. « Avec Godard, on a commencé à faire des prises de vue à l'épaule. Moi, évidemment, j'étais au point : c'est ce que je faisais déjà avec mon appareil photo. »

En photographie, il a aussi retenu ce qu'il appelle une phrase-guide : « Il ne faut jamais dire : je ne peux pas. » Il tient ce théorème de Ernst Haas lors d'un reportage dans une fumerie d'opium à peine éclairée de quelques maigres flammes. « Dans le décor, si quelque chose se détache du noir, alors on peut toujours faire une photo. »

Raoul Coutard a manipulé des Leica et Rolleiflex faute de tubes à essai. « Dans le milieu du cinéma, il est de bon ton de dire qu'on travaillait mal à l'école. Moi, contrairement à cela, je travaillais très bien. J'ai été reçu à l'école de chimie mais je n'ai pas pu financer ces études. »

Il n'est pas du genre à regretter : « J'ai aussi Cocteau dans mes phrases-guides : la vie est un couloir avec plein de portes. Il faut toutes les ouvrir et rentrer. J'ai toujours tenté de pousser les portes. Jean-Luc (NDLR. Godard) fait la même chose. Lui, il ajoute que chaque fois qu'il veut entrer, il y a un con qui lui dit : non, pas celle-là... »

**Eurasie, nov. 2010**

« Le Même Soleil. Indochine 1945-1954, de Raoul Coutard »

par Emmanuel Deslouis

Ce bel ouvrage nous fait voyager dans le temps et dans l'espace : un saut de plus de 50 ans en arrière en Asie du sud-est dans les territoires colonisés par les Français, l'Indochine. Grâce au regard de Raoul Coutard, alors jeune homme tout juste engagé dans le corps expéditionnaire. De reporter militaire, il se glisse doucement dans la peau d'un contemplatif. Surtout lorsqu'il accompagne des ethnologues dans les montagnes et qu'il découvre la diversité des minorités ethniques. Ce qui frappe d'emblée à la vision de ses clichés en couleurs, c'est d'abord sa fascination pour cet ailleurs. Mais de l'autre côté de l'objectif, c'est le regard des Pnongs, Hmongs, Chams et autres peuples de la région, qui semble sans a priori. Comme le note François Cheval, directeur du musée Nicéphore-Niépce où sont exposées les photos de Coutard, dans la préface du livre « ces clichés offrent une vision originale de communautés libres, satisfaites, conformes à l'idée

d'un Eden disparu, les derniers échos du paradis ». Prenons une page au hasard : une jeune laotienne, cigarette bien plantée entre ses lèvres, fixe franchement l'objectif, une touffe de riz à la main ; des adolescentes Pnongs au bain dans une rivière, vêtues d'une étoffe noire ; un paysan cambodgien, tout sourire au cœur d'une rizière, la tête ceinte d'un krala. Chaque nouveau cliché provoque un émerveillement. Et que le conflit vietnamien, puis laotien, et la tragédie khmer rouge semble lointains. Un chaos à venir qui va tout laminer, les corps et les cœurs, et les clichés de Raoul Coutard sont là pour nous rappeler ce temps d'avant, quand les regards n'étaient ni apeurés, ni méfiants, ni hostiles. C'est ce qui rend son travail inestimable.

**Enfants du Mékong, janvier-février 2011**

« Le Même Soleil. Indochine 1945-1954 »

Ils sont légion, ceux que l'on aura appelé les « Asiates », souvent méprisés par l'opinion occidentale, traités d'idéalistes, d'impérialistes... Raoul Coutard, connu pour ses fonctions de directeur de la photographie et de réalisateur, est de ceux-là, qui « fit l'Indo » en tant que reporter-photographe pour *Paris Match*, *Life* ou *Radar*. *Le Même Soleil* rassemble des photographies inédites et – une chose rare pour l'époque – en couleurs, prises par Raoul Coutard à l'occasion de différents séjours auprès de minorités ethniques indochinoises. Un regard subtil et précieux sur ces populations qui n'ont jamais cessé d'être écartées de la « grande histoire » de l'Indochine.

## PRESSE PHOTO

**Réponses Photo, avril 2011**

« Coutard en Indochine »

par JCB

Pour ceux qui l'ignorent, rappelons que Raoul Coutard fut le grand chef-opérateur de la Nouvelle Vague française. Il accompagna Godard et Truffaut (et bien d'autres...) dans leur quête de réalisme en maîtrisant les lumières naturelles. Dans ce joli petit livre, Coutard reste fidèle à ce « naturalisme » et nous propose une sélection de photos prises il y a cinquante ans, lors de la guerre d'Indochine. Un vrai parfum d'ethnologie se dégage de cet album sincère et généreux. (Note : 4/5)