

n° 92
Oct. 2000

AFC La Lettre

Un visage fortement éclairé,
une main levée comme pour
une incantation, des vieilles
femmes sur une place,
quelques mots banals,
toutes ces images viennent
s'attacher comme des poissons
brillants à mon filet, ou,
plus exactement, je suis pris
moi-même dans un filet
dont j'ignore - heureusement ! -
la texture.

*Ingmar Bergman,
Qu'est-ce que faire des films ?
Les Cahiers du cinéma
n° 61, juillet 1956.*

Noustenons à remercier

*Blandine Beauvy, du Forum des
Images, pour son aide précieuse
dans l'élaboration de
ce compte rendu.*

Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

activités AFC

► **Forum des Images : Table ronde**

Lumière sur les chefs opérateurs, série de projections et débats s'est déroulée au Forum des Images du 9 au 17 septembre 2000. Le 10 septembre, une table ronde, animée par Michel Ciment et N.T. Binh de Positif et organisée en partenariat avec l'AFC et Fujifilm, a réuni Caroline Champetier, Pierre Lhomme, William Lubtchansky et Eduardo Serra.

Les sujets abordés lors de ce débat, dont nous vous présentons de larges extraits, ont été regroupés par thèmes.

La filiation

Michel Ciment (Positif) :

Le travail de chef opérateur plus que celui du metteur en scène est lié à l'idée de filiation, d'école, comme les peintres de la renaissance qui travaillaient souvent de père en fils. Et je pense qu'il y a une sorte d'apprentissage et de découverte du métier avec un aîné dont on est l'assistant. J'aimerais que brièvement chacun de nos invités nous dise comment est née sa vocation et ce qu'il a tiré des maîtres avec lesquels il a travaillé.

Pierre Lhomme :

A la lumière de ce qu'ont fait *Positif* et la BiFi, chacun d'entre-nous s'est mis à réfléchir à sa vie et à sa carrière. Je me suis aperçu que si j'étais devenu chef opérateur, ce n'était pas parce que j'étais attiré par l'image, mais par le cinéma au sens le plus large. Les premières personnes qui m'ont profondément influencé dans mon adolescence ce sont des metteurs en scène et non des directeurs photo.

Après avoir erré d'une façon plus ou moins positive, je suis entré à Vaugirard. La seule certitude que j'avais était qu'il fallait savoir se servir d'un outil et l'outil du cinéma c'est la caméra. J'ai donc appris à me servir d'une caméra. Après, il y a la chance des rencontres. J'ai fait un stage sur un film dont le chef opérateur était Claude Renoir, le deuxième assistant Andréas Winding. Et puis j'ai fait une rencontre déterminante pendant Vaugirard : Ghislain Cloquet que j'ai toujours considéré comme un grand frère, et qui avait un grand souci pédagogique dans ses relations avec les jeunes.

Caroline Champetier :

Ma filiation, elle est émouvante pour moi et peut-être pour vous, parce qu'elle est à côté de moi. J'ai été formé par Willy (William Lubtchansky) pendant huit ans. Le chef opérateur arrive au moment de la nouvelle vague, au moment où ces deux postes de la lumière et du cadre n'en font qu'un pour aller plus vite et moins cher. C'est à ce moment-là que le terme de chef opérateur apparaît. Willy a toujours fait le cadre. C'est quelqu'un que j'ai regardé travailler longtemps, huit ans c'est long. J'ai compris lentement. Il travaillait avec certains outils. Ces outils-là ont marqué pour moi une façon de faire de la lumière. C'est un maître du clair-obscur, du contraste. C'est une ligne qu'il tient dans son travail. Ses outils qui étaient des projecteurs Fresnel ont évolué. Sont arrivés d'autres projecteurs comme les fluos. Ces outils-là ont un peu déplacé la filiation artistique que j'avais avec Willy.

En admirant tous les chefs opérateurs qui sont là présents, il y en a deux autres qui me marquent, c'est Almendros et c'est Nuytten à cause d'une sorte de soumission aux films qu'ils font.

Enfin, la raison pour laquelle je me suis lancée dans ce métier terrible pour une femme, c'est peut-être par provocation. Il n'y avait pas de femme, alors j'y suis allée et je m'en mords un peu les doigts, car s'il n'y avait pas de femmes, c'est qu'il y avait une raison. C'est vrai que c'est une vie de marin. On part longtemps, quand on revient, on a changé, les autres ont changé et c'est toujours assez étrange.

William Lubtchansky :

Comme Pierre, j'ai fait Vaugirard pour des raisons un peu troubles. J'ai eu

la chance d'être stagiaire avec Claude Renoir et Andréas Winding. Et quand Winding est devenu chef opérateur, il m'a demandé de travailler avec lui. Il m'a dit : « Quand tu auras fini ton service militaire, je te prends ». Je n'y croyais pas trop. Deux ans après je l'ai rappelé, il m'a dit : « Je t'attends ». Je suis resté huit ans assistant avec lui, j'ai tout appris avec lui, la manière dont le métier se pratiquait à cette époque, dont le pratiquaient Renoir, Matras, Alekan. C'est-à-dire des projecteurs Fresnel, de la diffusion, mais aussi des plats à barbe, des réflexions etc... J'ai eu parallèlement la chance d'être l'assistant de Willy Kurant qui venait de la nouvelle vague et qui ne travaillait pratiquement qu'en réflexion. J'ai donc eu la chance d'avoir à cette époque la maîtrise des deux systèmes.

Après en vieillissant, il m'arrive aussi de travailler avec des fluos, mais j'essaie de garder toujours le même résultat photographique. Sur un tournage, on arrive toujours à trouver une solution, mais il faut que cette solution vous plaise.

Eduardo Serra :

J'ai aussi fait Vaugirard. J'ai fait une longue carrière d'assistant. J'ai beaucoup appris de Jean-François Robin et Claude Agostini. Je peux revendiquer une filiation, mon papa, c'est Pierre Lhomme. Car il fait un travail toujours inventif qui m'apporte toujours quelque chose depuis Chris Marker jusqu'à *Cyrano*. Je me revendique comme son élève. Ce qu'il a traité comme personne d'autre, c'est un rapport au réel, à la lumière réelle, et en partant de cela, comment on peut arriver ailleurs.

L'emploi de la lumière naturelle au cinéma

Eduardo Serra :

Si on peut utiliser la lumière qui existe sans en rajouter, tant mieux. Le rapport à la lumière naturelle c'est, par exemple, si vous avez une pièce avec une fenêtre, il y a des opérateurs qui vont faire venir la lumière par l'extérieur à travers la fenêtre, d'autres qui vont mettre des projecteurs à l'intérieur pour simuler cet effet. Là est la différence. Ensuite si c'est la lumière du soleil ou des projecteurs, ce n'est pas déterminant.

William Lubtchansky :

J'ai connu de rares exceptions comme les Straub qui nous interdisent en extérieur de mettre la lumière d'appoint. Jean-Luc Godard vous met aussi dans des conditions dont il connaît le résultat et il vous empêche de rajouter de la lumière. Mais ce sont des cas limites. Le problème n'est pas de dire, on en met ou on n'en met pas. Le choix peut être de dire comme Eduardo : « Il y a ceux qui travaillent par les fenêtres, les autres par l'extérieur ». Mais est-ce une classification intéressante ? Le choix est-il en extérieur de rajouter de la lumière ou pas ? Cela dépend où l'on se trouve. C'est un faux débat.

N. T. Binh (Positif) :

Quand vous parliez de J.-L. G., il vous empêche d'éclairer en intérieur et pas seulement en extérieur.

William Lubtchansky :

De jour, si la lumière qui entre par la fenêtre est suffisante pour surexposer la pellicule et obtenir un résultat intéressant, il peut nous empêcher de rajouter de la lumière. Ou bien on est autorisé à allumer quelques lampes de chevet en lumière d'appoint. Ça dépend, j'ai fait des films avec Jean-Luc où l'on avait le droit, et d'autres non ! Globalement, on éclaire très peu.

Caroline Champetier :

Lumière ou pas, il y a toujours une interprétation qui est celle des objectifs et de la pellicule que l'on a choisis. On ne travaille pas sans support. Notre support, c'est un film à faire, c'est un scénario, ce sont des scènes et ces scènes se passent dans des décors. Généralement on ne les découvre pas le jour du tournage. Ce sont des choses auxquelles on a pensé, on a réfléchi et si on a pu en parler avec le metteur en scène, tant mieux. Ce n'est pas parce que la lumière est naturelle qu'on est dans le naturalisme, disons que le naturalisme est encore une autre vision du réel. Tout cela est à préciser de façon plus pointue, en se basant sur ce qui nous est donné comme le premier outil : le scénario. On pourrait dire que la vraie lumière, c'est celle de l'émotion du spectateur. C'est à cette lumière-là que nous travaillons tous.

Pierre Lhomme :

Dans notre métier, on compose avec la lumière naturelle, ça ne se discute pas. On peut faire du cinéma entièrement en lumière naturelle, on peut faire du cinéma entièrement dans le noir et l'on peut faire du cinéma entièrement en studio avec des projecteurs. Ce qui compte c'est le cinéma. Ce qui compte énormément ce n'est pas la fenêtre mais ce qu'il y a au-delà de la fenêtre. Notre métier consiste à se marier avec une lumière qui existe déjà. Le travail en studio qui nous fait partir du noir pour arriver à une image cinématographique est finalement rare. On est plutôt en fiançailles avec la lumière naturelle et, comme toutes les fiançailles, ça réussit plus ou moins bien.

Mathieu Vadepied (chef opérateur, dans le public) :

Un film éclairé et cadré par un opérateur serait-il différent s'il était photographié par un autre ?

Pierre Lhomme :

C'est un grand mystère. Je me souviens que dans les années 60, il y avait un décor où l'on tournait beaucoup, le moulin d'Andé. *Jules et Jim* a été tourné là-bas ainsi qu'une partie du *Combat dans l'île*.

On ne reconnaissait pas les décors que l'on avait éclairés et cadrés, mis en scène par les uns ou les autres. Les images étaient profondément différentes. Il n'y a pas que l'opérateur en cause,, il y a le metteur en scène, le scénario, le bon Dieu, etc. qui fait qu'un lieu est en permanence en mutation, comme nos visages sous la lumière, comme un paysage au fil des années.

William Lubtchansky :

L'exercice de style qui consisterait à filmer une scène avec le même metteur en scène, les mêmes décors, les mêmes acteurs, éclairés par dix opérateurs différents donnerait un résultat intéressant.

Pierre-William Glenn :

L'exercice a été fait dans le cadre d'une " Carte Blanche " donnée à l'AFC (voir la Lettre 73 de janvier 99). Trois opérateurs éclairaient la même scène dans un même décor avec un découpage identique. Chacun avait à

interpréter cette scène sans savoir ce que faisait l'autre. Le résultat est un film de 40 minutes assez stupéfiant sur la façon dont la personnalité du chef opérateur prend en charge la signification de la lumière.

Le rapport metteur en scène/chef opérateur

William Lubtchansky :

Généralement, le metteur en scène qui nous appelle a déjà vu les films que l'on a éclairés, ce qui peut être une base de discussion. Ensuite on parle de films. La référence est le film plus que la peinture. Il y a une vingtaine d'années, je me souviens que Bernardo Bertolucci a rencontré une de mes amies et lui a dit : « Je prépare un film et ça sera tout vert. On cherche dans les musées, les peintres, on a trouvé une palette de verts ! » Le film est sorti, je l'ai vu, il est entièrement orange.

Je me souviens avoir fait un film avec Rivette qui s'appelait *Duelle*, un film en couleur, un peu comme pourrait être un film en noir et blanc. Après j'ai rencontré Jean-Marie Straub qui m'a dit : « On va faire un film en noir et blanc ». Mais quel noir et blanc ? Il y a mille façons d'interpréter le noir et blanc ! Il m'a répondu : « Ce n'est pas compliqué, tu fais comme *Duelle* mais en noir et blanc ». Ça m'a donné une bonne indication et après on n'a plus jamais parlé de lumière. Il m'a laissé une complète latitude. Nous parlons beaucoup avec les metteurs en scène avec lesquels nous travaillons, nous faisons des essais. Au début d'un tournage, on voit les rushes, on peut modifier le travail, on pense avoir compris. Puis si on n'a pas compris, on parle avec le metteur en scène. Les choses s'enchaînent assez facilement.

N. T. Bihn :

Mais quelle idée peut avoir Jean-Luc Godard en proposant un film à photographe à Renato Berta et à William Lubtchansky ?

William Lubtchansky :

C'était un exercice de style. Il devait y avoir trois opérateurs, Berta, Zsigmond et moi. Zsigmond était trop cher. On a fait le film à deux. Jean-Luc espérait une discussion sur l'image. Ça n'a pas fonctionné dans le sens où il le souhaitait.

Renato éclaire d'une façon plutôt douce, moi c'est le contraire. Quand lui éclairait un plan, je lui disais : « Tu ne penses pas que cela pourrait être un peu plus nerveux, un peu plus contrasté ? ». Et de son côté quand j'éclairais il me demandait d'ajouter un peu plus de douceur. Le résultat fut stérile. Chacun a mis de l'eau dans son vin pour faire plaisir à l'autre. Jean-Luc aurait peut-être aimé que Renato et moi ayons des relations un peu dures. Ça n'a pas été, à mon avis, une expérience intéressante sur le plan photographique, ni pour Renato, ni pour moi. C'était *Sauve qui peut (La vie)*, qui reste un film formidable.

Renato Berta (dans le public) :

Il n'y avait pas que cet aspect. Jean-Luc aime bien gérer la psychologie entre les gens. Pour lui, nous étions deux coqs dans le poulailler. Ce qui n'était pas le cas. En fait, on se partageait le travail. Rappelle toi quand tu avais des problèmes, tu me disais : « Barre toi sur la barricade, moi je n'en peux plus ». Je trouvais ce partage du travail intéressant. Je suis un peu moins d'accord avec toi lorsque tu parles du résultat photographique, je trouve *Sauve qui peut* intéressant du point de vue photographique. En tout cas j'ai appris beaucoup de choses.

L'influence de la peinture

Michel Ciment :

Dans *Les directeurs de la photographie* de Peter Ettedgui aux éditions de la Compagnie du Livre, on peut lire un entretien avec Eduardo Serra qui parle de l'influence de la peinture.

Eduardo Serra :

Il y a toujours un problème de communication avec les metteurs en scène. Ils ont rarement un langage technique et certains s'en moquent. On essaie de trouver un langage commun et ce n'est pas évident. Un producteur m'avait dit : « Je veux un film bleu et chaud ». Après beaucoup de recherches, on a fini par savoir ce qu'il avait en tête, c'était la Californie...

L'imaginaire de chacun se réfère à quelque chose de différent. Les références peuvent être picturales, photographiques, filmiques ou

provenant de bandes dessinées. Cela dépend du film.

Je reviens à l'intérêt que j'ai pour la peinture. A partir de la Renaissance, où les peintres commencent à se référer à la réalité, jusqu'au moment où cette réalité est abandonnée, il y a là trois siècles de travail sur la lumière. C'est une réflexion sur la lumière naturelle, sur l'interaction de la lumière avec un visage, un décor, sur ce qu'il y a derrière la fenêtre comme le disait merveilleusement Pierre.

Du début de la Renaissance, où la lumière est, disons du côté de la caméra, jusqu'à Rembrandt, où elle a fait le tour pour se placer derrière, on trouve un formidable catalogue de rapports visage/lumière qui peut servir de référence ou non.

Et si on fait un film d'époque, on peut imaginer se référer à autre chose pour ne pas faire " classique ", ne pas faire " peinture ". On fait une lumière très simple. Et l'on retrouve la peinture classique où il y a une source unique, sans ombres portées ! La peinture m'a beaucoup apporté et m'apporte encore beaucoup.

Caroline Champetier :

Ce que dit Eduardo est juste, on pourrait poursuivre en parlant du Caravage ou de Vermeer. Chacun a son chemin. Nous sommes dans des contraintes absolues qui sont en même temps de miracles, c'est-à-dire les visages des acteurs et des actrices.

C'est drôle que l'on ne parle pas de cela, c'est pourtant quelque chose qui à la fois nous porte et parfois nous torture. Nous avons à rendre compte de ce qu'est le visage de quelqu'un et au-delà de ce visage ce qu'est la beauté de la personne. Je m'interroge sur cette idée de " star " comme ont pu l'être Marlène ou d'autres. Je crois que la beauté de la femme, ou la beauté au cinéma est quelque chose qui fait que le regard n'est pas arrêté et peut aller au fond de la personne. On est quand même là pour filmer des êtres et ces êtres-là, il faut les découvrir. Je dois aussi, comme Eduardo, rendre hommage à Pierre Lhomme. Je trouve que c'est quelque chose qu'il a creusé magnifiquement tout au long de ses films. Le mystère de la photogénie est pour moi une grande donnée de notre travail.

Pierre Lhomme :

Revenons sur cette histoire de la peinture et du cinéma, ou du regard. Souvent on parle avec des metteurs en scène aveugles, alors que nous avons, en principe, les yeux grand ouverts. Il faut alors trouver les mots.

Je suis, moi aussi, ébloui par le regard des peintres qui sont nos grands-parents. Ils avaient le goût de la lumière, un amour des visages... Les metteurs en scène, aussi bons soient-ils, sont plongés dans leur texte, regardent à peine les acteurs, alors que nous les regardons sans cesse. Notre relation affective avec les acteurs est liée à cela : on les dévore des yeux, on essaie, de scène en scène, de les faire briller le plus possible, de l'intérieur.

Parler lumière avec un metteur en scène est très difficile. Souvent il ne sait pas quoi vous demander. C'est à travers les repérages et la lecture du scénario, de bavardages et de films que l'on voit ensemble, que l'on finit par percevoir ce qu'il entend par chaud-froid, beau-laid... Dans un scénario, les indications sur la lumière sont très brèves : " C'est un matin blafard ", mais qu'est-ce qu'un matin blafard ? Je voudrais savoir s'il est 4 heures ou 9 heures du matin, si on est en janvier ou juin, si on a plus ou moins dormi. Enfin nous avons une relation particulière avec cette lumière naturelle qu'est le soleil. Avez-vous jamais vu les peintres mettre leurs modèles en plein soleil ? On ne peut pas peindre au soleil puisqu'il bouge tout le temps. Et nous, lorsque nous tournons avec le soleil, nous sommes confrontés à un vrai casse-tête ! Nous devons masquer le soleil ou le remplacer par de la lumière diffuse, ou faire, comme les Américains dans le temps, un soleil fixe avec des arcs. Il faut faire un pacte avec le soleil, s'en débarrasser comme on peut et le remplacer par une lumière moins dangereuse.

Caroline Champetier :

Les peintres dont on parle ne travaillaient pas montre en main. Nous travaillons sous une pression constante du temps. Cette évaluation que l'on fait à l'œil, au moment où l'on tourne, à la minute où l'on tourne, fait partie aussi de la véritable excitation de notre travail.

De l'argentique au numérique, quels changements dans le travail du chef opérateur ?

Eduardo Serra :

L'essentiel est de ne pas perdre de vue, dans l'ivresse de la nouvelle technologie, que nous sommes là pour raconter une histoire.

L'apport du numérique changera radicalement les choses pour l'étalonnage et la postproduction. Dans l'immédiat, au quotidien du tournage, on peut traiter ce qu'on appelle les effets spéciaux invisibles, dans l'avenir, le numérique pourrait permettre de régler certains problèmes d'éclairage. Mais il ne faut pas oublier que l'on doit faire le même métier qu'aujourd'hui avec des outils modifiés, c'est-à-dire, rendre visible une image et maintenir une vision cohérente.

William Lubtchansky :

Cette histoire du numérique est un gouffre tellement énorme que je ne sais pas par quel bout le prendre. Pour moi, il y a un côté retoucheur d'images. C'est tout à fait un autre métier qui s'ouvre là. Je ne sais pas si c'est mieux ou moins bien, mais c'est différent. Quant aux projections numériques, on évitera peut-être le problème de l'état lamentable de certaines copies.

Pierre-William Glenn :

Penser que l'évolution va faire disparaître la qualité du discours qui est tenu ici, la réflexion sur l'image et sur le cinéma, penser que, comme certains metteurs en scène le croient, ils vont pouvoir faire des films tout seuls sans éclairer, est une bêtise.

Les films tournés en HD récemment ont demandé trois fois plus de lumière qu'en 35 mm. Pour l'étalonnage numérique et la postproduction, l'évolution est une évidence, mais en ce qui concerne ces caméras qui n'en sont qu'au quart de la définition du 35 mm pour un coût cinq fois plus élevé, le discours doit rester au niveau de la création et non à celui d'une escroquerie économique.

Eduardo Serra :

Effectivement, croire que l'on peut tourner sans lumière est une escroquerie. En revanche, les petites caméras DV permettent de faire des

choses passionnantes et différentes.

Les rapports avec les acteurs et les actrices : ont-ils peur du rendu ?

Caroline Champetier :

Moi, je suis une femme et je suis quand même arrivée sur les plateaux où j'entendais : « Oh ! là, là !, Comment allons-nous faire ? Elle a dormi dans une valise ! ». Moi aussi je riais, et puis avec le temps je ris moins, car il m'arrive aussi de dormir dans une valise et je suis très émue par l'idée que la femme peut rester belle longtemps. C'est aujourd'hui, avec les ciels (Caroline soulignait qu'elle ne supportait plus de ne pas voir les détails des ciels, ndr), une de mes obsessions. Je viens de faire un film avec Jeanne Moreau, je l'ai vraiment trouvée magnifique tous les jours et étrangement, je crois que c'est parce que je suis une femme. L'émotion que j'avais provenait du fait que je pouvais projeter quelque chose qui m'est intimement personnel sur cette actrice.

Il faut reconnaître aux hommes qu'ils sont différents de nous, ils arrivent à rester beaux longtemps, mais beaux de cette beauté qui fait que Clint Eastwood, dont on a l'impression qu'il a pris des coups toute sa vie, est magnifique. Il y a là une vraie séparation qui opère, je me sens prise au piège de ce combat, j'aime à le tenir. Mais je sais que je ne suis pas la seule, je sais qu'il y a des opérateurs que cela intéresse moins que d'autres et c'est bien. Cela veut dire que nous sommes différents.

Pierre Lhomme :

Je suis très content d'entendre cela. C'est absolument fondamental. Très souvent, les actrices et les acteurs sont maltraités par les metteurs en scène et les opérateurs. Les acteurs sont au premier plan. Ils vont au casse-pipe tous les jours devant la caméra. On doit être attentif à leur fragilité. Ce que dit Caroline est juste, il y a des jours où ils dorment et d'autres non, des jours où ils sont heureux et d'autres malheureux. On le voit tout de suite. J'aimerais faire un film avec Jeanne Moreau. Il ne faut pas la négliger, ne pas la maltraiter. Je me souviens d'un film dont je suis sorti très déconcerté par la façon dont Jeanne Moreau avait été massacrée. Et, à l'époque, elle

devait avoir une cinquantaine d'années. Je me souviens aussi d'avoir éclairé Simone Signoret à un moment où elle allait tellement mal, qu'on ne voyait plus ses yeux quand elle arrivait le matin. Et, j'avais l'impression d'être le seul à m'en rendre compte, le seul à en être malheureux. Alors j'avais avec elle une relation très intime, très fraternelle. J'ai tout fait pour que l'on voie ses yeux, je ne pensais qu'à cela. Comment allais-je réussir à lui ouvrir les yeux, à persuader le metteur en scène de mettre la caméra à une place plutôt qu'à une autre ?

Ce n'était pas facile, le metteur en scène était Melville, c'était un monsieur, j'étais un jeune homme et en plus, ce monsieur n'aimait pas Simone Signoret.

Caroline Champetier :

Un acteur doit être beau ou avoir une certaine beauté, non pas pour la plastique, non pas pour envoyer une image de lui qui fera qu'il vous imposera sur son prochain film, mais parce que le mystère du personnage est là et qu'il faut y accéder. L'acteur, c'est le corps, mais c'est aussi la frontière du personnage. Il faut y accéder et l'on n'y accède pas avec quelque chose qui gêne le regard. Même en travaillant dans le naturalisme, même en respectant les effets du réel qui font qu'un personnage peut être marqué ou fatigué, il faut accéder à autre chose. Cela passe par le regard des acteurs et par cet écran du visage que l'on doit transpercer et dépasser pour arriver à l'âme de l'acteur.

Le plaisir du métier

Pierre Lhomme :

Il y a toujours des rencontres. Tous les metteurs en scène ne sont pas aveugles. Ceux qui voient clair nous aident à aimer ce métier.

Caroline Champetier :

Il y a des aveuglements passionnants. S'ils ne voient pas, les metteurs en scène rêvent leurs films. Je ne partage pas cette idée de metteurs en scène aveugles, ils voient autre chose et c'est la raison pour laquelle nous sommes là. Ce métier est passionnant, car il se partage. Nous travaillons ensemble et chacun rêve le film, il faut que le rêve soit commun.

Petit rappel :
Sculpteurs de Lumières,
exposition consacrée à
Renato Berta,
Caroline Champetier,
Eric Gautier
et Pierre Lhomme
se tient à la BiFi,
jusqu'au 14 janvier 2001
(100, rue du faubourg Saint-
Antoine, Paris 12ème, du lundi
au vendredi, de 10h à 19h).
Voir Lettre 91.

Noir et blanc ou couleur

William Lubtchansky :

Les problèmes ne sont pas les mêmes, les techniques ne sont pas tout à fait les mêmes. En noir et blanc, on peut agir, au laboratoire, sur le contraste. C'est techniquement plus simple que la couleur, on n'a pas ces problèmes de colorimétrie. J'aime bien travailler en noir et blanc et du point de vue artistique, mon travail sur la couleur se rapproche du noir et blanc.

Eduardo Serra :

La France exceptée, les laboratoires n'offrent pas la possibilité de temps de développement variable. Les pellicules noir et blanc n'ont pas évolué. Les émulsions lumière du jour sont peu sensibles, leur grain est élevé.

Caroline Champetier :

Il y a une photogénie inhérente au noir et blanc... Tourner en couleur est plus difficile, comme la peinture à l'huile, à cause de ces fichus problèmes de colorimétrie.

Pierre Lhomme :

Le noir et blanc apporte une distance. En couleur, il faut se donner du mal pour ne pas être que naturaliste...

Enfin, les copies en noir et blanc permettent de retrouver le film que l'on fait, les copies couleur sont plus fragiles et parfois immontrables.

*Pierre Aïn
fait dorénavant partie de
l'agence First One*

.....

► **Subata Mitra par Marc Salomon**

Comme chacun sait, l'Inde est le plus gros producteur de films du monde. Les productions se répartissent sur toute l'étendue de l'immense territoire (Bombay, Calcutta, Madras, l'état du Kerala...). Ainsi, les opérateurs indiens ont-ils pris l'habitude de correspondre régulièrement par e-mail afin d'échanger des informations, demander des conseils, proposer des thèmes de réflexion... Sollicité par Joseph Sunny, membre de l'ISC (Indian Society of Cinematographers) et initiateur de ces dialogues, Subrata Mitra a accepté récemment de répondre à certaines questions. Nous reproduisons ci-dessous une partie de ses propos.

En ce qui concerne votre question à propos de *Charulata* (Satyajit Ray, 1964),

je peux seulement dire que je n'ai rien fait de particulier afin d'« obtenir cette magnifique gamme de tonalités » comme vous dites. Je crois que le mérite en revient à la superbe négative que j'ai utilisée : la Double X de Kodak, que j'ai toujours exposée à 250 ASA. Depuis son introduction sur le marché, je l'ai régulièrement utilisée sans ressentir le besoin d'une autre pellicule. C'était le meilleur compromis entre sensibilité et granulation. J'ai envie de dire ici que parfois, nous autres opérateurs, nous nous comportons égoïstement et oublions de partager le crédit avec tous ces scientifiques et techniciens qui ont travaillé des années à concevoir d'excellents objectifs, caméras et pellicules pour nous permettre de restituer tous nos efforts. Ils ont rendu notre travail tellement simple ! Nous sommes censés être ceux qui travaillent concrètement derrière la caméra. Mais quand nous commençons à nous comporter comme des stars, je crois que nous devrions parfois penser à tous ces gens qui travaillent inlassablement pour nous en amont.

J'ai utilisé la Tri X Kodak sur mon second film *Aparajito* en 1956 lorsque j'ai commencé à employer la lumière indirecte dans la scène de la cour. Il avait été décidé de construire le décor en studio contre mon gré, à cause des risques de mousson. J'ai fait de mon mieux pour convaincre le réalisateur et le décorateur que la lumière de studio avec ses ombres multiples ne serait guère convaincante pour faire croire aux spectateurs que les prises avaient été faites réellement à Bénarès, particulièrement pour les scènes de jour et les raccords avec les plans tournés effectivement dans les ruelles de Bénarès. Finalement mes efforts à employer la lumière indirecte furent récompensés et je dois cette réussite à la sensibilité de la pellicule. N'oubliez pas qu'à l'époque nous ne disposions ni de HMI, ni de lampes halogènes. Je n'avais que ces vieux projecteurs de studio à réflecteur et pour pouvoir tourner à f 2,8 avec 40 FC, j'ai dû allumer tellement de projecteurs que les dirigeants du studio se plaignaient sans cesse. Pratiquement tout le monde pensait que j'étais devenu fou et, moi-même,

cela me rendait fou de devoir utiliser autant de lumière simplement pour être honnête et crédible.

Après *Aparajito*, j'étais " accroc " à la lumière indirecte particulièrement pour les scènes d'intérieur quand aucune lumière directe du soleil n'est censée entrer par les fenêtres. Je dois avouer que j'ai créé cet éclairage indirect de façon très rudimentaire à l'aide de panneaux réflecteurs (de l'oxyde de zinc étalé avec une brosse à chaussures) posés sur des chevalets d'écoliers et un amas de projecteurs devant chacun de ces panneaux. Tout l'espace était occupé par mon attirail et les membres de l'équipe devaient suivre les scènes à travers cette jungle d'accessoires.

Je mentionne l'exemple d'*Aparajito* car il a un rapport avec *Charulata*. Avant de tourner *Charulata*, le réalisateur me demanda de ne pas avoir recours à la lumière indirecte car il voulait suffisamment d'espace afin de pouvoir effectuer de nombreux mouvements de caméra. Il me fallait donc renoncer à tout mon attirail sur pied et revenir à la lumière directe à partir des passerelles. Je me trouvais de nouveau impuissant comme à l'époque des scènes de cour dans *Aparajito*. Comme le disait Sven Nykvist, je pouvais m'attendre à " un essaim d'ombres dédoublées ". Je me souviens d'une discussion un jour avec lui où il me fit remarquer que « ce que l'on redoute existe aussi dans le travail des meilleurs opérateurs hollywoodiens ». Je n'étais ni satisfait ni convaincu et, bien entendu, je me souciais peu des opérateurs hollywoodiens. Je voulais rester honnête, crédible et discret. Ce nouveau défi me força à innover. J'avais différentes idées en tête et la première fut la bonne : de grossières boîtes à lumière en bois. J'étais à la fois étonné et très heureux de la qualité de la lumière ainsi produite. Elle avait la même subtile et délicate qualité que la lumière indirecte tout en occupant moins d'espace au sol. J'étais heureux que la lumière dans les scènes d'intérieur jour ne vienne pas du haut mais à hauteur d'œil, simulant l'effet d'une fenêtre.

*On pourra lire aussi
les propos de Subrata Mitra
dans Les directeurs de la
photo de Peter Ettedgui
(opus cité).*

► Pierre Lhomme et le cinématographe par Isabelle Scala

Quatre nuits d'un rêveur de Robert Bresson, photographié par Pierre Lhomme a été projeté le 15 septembre dernier, au Forum des Images, dans le cadre d'un hommage rendu au chef opérateur.

Après la projection d'une copie, dont Renato Berta soulignait la qualité (brillance, équilibre négatif-positif), Pierre Lhomme a entamé la discussion en rappelant combien la rencontre avec Bresson pouvait être importante pour un opérateur et le rendre heureux. En effet, les certitudes de Bresson (concernant non pas tant ses désirs que les choses qu'il ne voulait pas) et son regard de peintre impliquaient dépouillement et neutralité. Il voulait éliminer tout ce qui pouvait gêner son propos.

Le découpage révélait la fluidité d'un plan à l'autre. Bresson ne mettait pas l'œil à la caméra et tenait à retrouver en projection ce qu'il avait vu à côté de la caméra. Il fallait éviter les chocs, choc que Robert Bresson eût pendant les rushes, à la vision desquels, il bondit sur son siège en demandant : « Pierre, qu'avez-vous fait ? ». Pierre avait fait un mouvement d'appareil montrant un changement de perspective sur l'Hôtel des Monnaies situé en arrière plan. La prise fut retournée.

Quatre nuits d'un rêveur est le deuxième film en couleur de Bresson, le premier étant *Une femme douce*. Cette exigence de la production fut une source d'angoisse pour le cinéaste. Il fallait que la couleur soit la moins remarquable possible. En revanche, le peu de profondeur de champ des séquences de nuit sur le Pont-Neuf n'était pas un problème puisque l'intérêt était focalisé sur un personnage. Les personnages chez Bresson sont des modèles et non des comédiens professionnels qui ont, eux, des motivations qui pourraient se superposer aux siennes.

« L'utilisation exclusive du 50 mm (nous en avons choisi trois pour le film : un Cooke, un Canon T1,4 et un Nikkor T1,2) était pour moi une contrainte, mais fut une source d'inspiration formidable », précisa Pierre Lhomme. « Nous déterminions la place de la caméra à partir d'un scénario très précis mais simple et d'un dialogue établi entre lui et l'opérateur... Les solutions que l'on trouvait étaient toujours intéressantes. Peu de metteurs en scène

*Quand je me trouve
devant un interprète,
plus sa puissance
d'expression augmente,
plus la mienne diminue.
Or, ce qui m'importe
c'est de m'exprimer et non
pas que lui s'exprime.
Robert Bresson,
Les Cahiers du Cinéma,
supplément du N°543
de février 2000.*

ont le regard de Bresson. »

Quatre nuits d'un rêveur fut pour moi une redécouverte. Impressionnée, non seulement par la rigueur et la fluidité que révèle le film, mais aussi par l'humour de Robert Bresson (voir la scène de la projection privée ou celle du discours sur la peinture), l'érotisme qui se dégage de la manière dont il filme le corps d'Isabelle Weingarten ou encore sa capacité à restituer le temps présent (ici le début des années 70), ce film a clos ma semaine cinématographique (je ne vous raconte pas ma vie, mais je suis allée au cinéma tous les jours, quel bonheur !) commencée avec la projection de *Kippour* dont la force et la cohérence m'ont tout autant marquée.

humour

festivals

.....

► **La Fille sur le pont** de Patrice Leconte, photographié par Jean-Marie Dreujou, a été sélectionné au Festival MadridImagen qui a lieu du 30 septembre au 7 octobre 2000 à Madrid.

► **Le festival du cinéma français** se déroulera à Lisbonne du 12 au 15 octobre 2000. Plusieurs films photographiés par des membres de l'AFC y seront projetés : *Une affaire de goût* de Bernard Rapp, photographié par Gérard de Battista, *La Fidélité* d'Andrzej Zulawski, photographié par Patrick Blossier, *Sade* de Benoît Jacquot, photographié par Benoît Delhomme et *La Parenthèse enchantée* de Michel Spinosa, photographié par Antoine Roch.

► **Au 2^{ème} Festival du cinéma au féminin d'Arcachon**, *Capitaine d'avril* de Maria de Medeiros, photographié par Michel Abramowicz, a reçu la Vague d'or du prix du public.

► **Nicola Pecorini**, directeur de la photographie italien, s'est vu décerner le prix de la Meilleure photographie lors de la 48^{ème} édition du Festival de Saint-Sébastien pour les images du film *Harrison's flowers* d'Elie Chouraqui.

.....

Charlie Van Damme
a quitté, depuis l'été, ses
fonctions de co-directeur
du département image
de La femis.

► Nominations au Festival de Cannes.

Sur proposition de Gilles Jacob, Véronique Cayla vient d'être nommée directrice générale du festival et Thierry Frémaux délégué artistique, responsable de la sélection des films, charges qu'ils devront assumer dès le 1er janvier 2001.

Véronique Cayla a débuté au cabinet de Michel Guy lorsque ce dernier était secrétaire d'Etat à la culture entre 1974 à 1976. Elle fut l'un des piliers de la création de la Vidéothèque de Paris, qu'elle dirigea jusqu'en 1992, puis assumait la direction générale de MK2 avant d'être nommée au Conseil supérieur de l'audiovisuel.

Thierry Frémaux est directeur de l'Institut Lumière à Lyon depuis 1991 et devrait, dans un premier temps, y conserver ses fonctions. (D'après *Le Monde*)

► **Monique Barbaroux** devient directrice générale adjointe du Centre national de la cinématographie, en remplacement de Daniel Goudineau, devenu directeur général adjoint de la chaîne La Cinquième.

► **Le photographe Jeanloup Sieff** est décédé à Paris le 20 septembre dernier.

Hitchcock, 1963



En quarante ans de carrière, il aura principalement exploré quatre thèmes : la mode, le portrait, le nu féminin et le paysage. Installé aux Etats-Unis en 1961, il collabora à de prestigieux magazines (*Harper's Bazaar*, *Vogue*). Ses livres lui permettaient d'exposer ses convictions : « Mes photographies ne sont ni militantes ni objectives, je ne témoigne de rien, n'ai aucun message à délivrer ni point de vue à faire valoir... La photo n'est pas un art, mais Kertész est un artiste... Car pour moi, " artiste " a une valeur qualitative et pas catégorielle... La définition de l'art en général ou de la photographie en particulier restera aussi controversée que le sexe des anges... Je propose de classer les photographies en deux grandes familles : les bonnes et les mauvaises ! »

► Cinéc 2000 : une nette offensive des fabricants d'argentique.

Le 3^{ème} Cinéc s'est déroulé à Munich du 16 au 18 septembre 2000.

Alain Gauthier, membre consultant, ainsi qu'Erwan Riou de la société TechnoVision, membre associé de l'AFC, nous en ont communiqué les points forts. Qu'ils en soient ici remerciés.

Aaton

La A Minima est enfin disponible à la location chez Bogard et Iris.

L'évolution de la caméra est axée sur la reprise vidéo interne permettant une visée de type camescope, plus pratique que la visée optique. De plus, un double obturateur empêche toute entrée de lumière par la visée. A noter aussi le changement de la coque, en fonte d'aluminium.

Comme il était indiqué dans la Lettre 91, seuls les bobinos que Kodak conditionne seront adaptés. Voir aussi la rubrique " Associés ".

Arriflex

La présentation de l'Arricam fut incontestablement un moment fort du salon.

Elle sera disponible en janvier 2001, mais uniquement à la location, et normalement à la vente en 2002.

Plus que d'une caméra, on peut parler ici de concept.

En effet, l'Arricam est composée de deux corps de caméra, la ST (STudio), et la LT (LighT), sur lesquels on peut à volonté monter les accessoires de l'une et de l'autre.

L'Arricam Studio garantit un niveau sonore de moins de 20 dB et n'excède pas un poids de 11,5 kg (sans film ni objectif), alors que l'Arricam Light offre un niveau sonore inférieur à 24 dB et pèse environ 8 kg.

La gamme d'accessoires très complète est constituée d'une loupe courte, moyenne, longue, anamorphique ou sphérique ; d'un mouvement 3 ou 4 perforations, facilement transformable ; du format 35 mm ou super 35 et d'un obturateur asservi électroniquement (comme la 435).

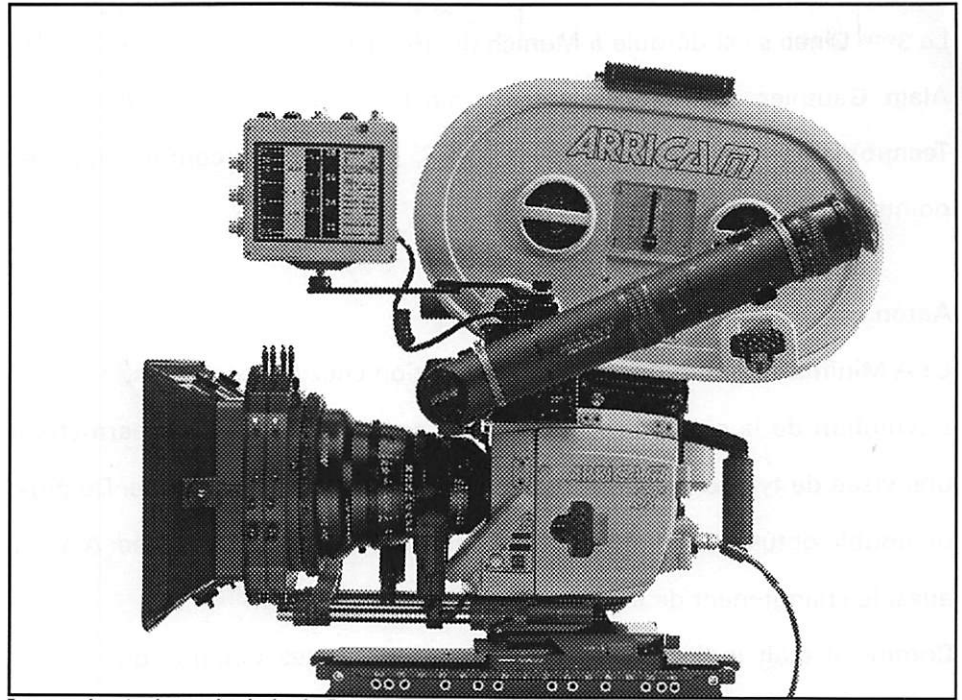
Mais la grande nouveauté réside dans le LDS (Lens Data System) qui fonctionne grâce à un système d'indexation électronique (de type appareil photo) sur les optiques.

Le Cinéc

a vu l'officialisation du rachat de Moviecam par Arriflex.

Une fourmi de 18 mètres,

ça n'existe pas, ça n'existe pas, mais Olivier George (Castor), chef machiniste, a mis au point une nouvelle grue longue portée de 18 mètres qui se déplace sur des rails de travelling.



La caméra Arricam équipée du Lens Data System (sur son support, en haut à gauche)

L'Arri Motion Control,
*une autre nouveauté
présentée au Cinec par Arri
est un système d'asservissement monté sur une
Arrihead, destiné aussi bien
à la programmation et la
reproduction de mouvements
en temps réel qu'aux
réglages concernant
l'objectif ou l'obturateur.
De plus, l'Arri Motion
Control pilote un système
optique de rotation de l'image
autour de l'axe optique.
Placé entre l'objectif et le
corps de la caméra, ouvrant
à T4, il remplace les têtes
nodales et peut être utilisé
comme 3ème axe sur une tête
télécommandée placée
sur une grue.*

Ce système permet, à l'aide de moteurs d'asservissement, de visualiser directement, sur écran data, le diaphragme, le point et la profondeur de champ, ce qui supprime le " follow focus " manuel et les fastidieuses fabrications de bagues de mise au point. 3 séries d'objectifs sont indexés : Ultra Prime, Vario Prime et Cooke S4. On peut, bien sûr, monter les anciennes séries mais sans indexation.

De plus le système, programmable avec une gamme de vitesses, peut être couplé à une compensation de l'angle d'ouverture de l'obturateur.

Les programmations de montée ou descente de vitesse vont, pour la ST, de 1 à 60 im/s en marche avant (1 à 40 im/s pour la LT) et de 1 à 32 im/s en marche arrière (idem pour la LT).

L'Arricam est, en outre, équipée d'une visée lumineuse (Arriglow), sans dominante colorée, d'un dépoli interchangeable, d'un changement de format par cache (435) et d'une reprise vidéo, d'excellente qualité.

P+S Technik (Munich) réalise pour l'Arri 35 BL Evolution une très belle visée et développe une électronique dotée d'asservissements multiples.

De plus, la firme munichoise, propose un système T.Rex, dont le panotage de l'objectif à 180° avec redressement d'image et le zoom intégré viennent

Et enfin, pour les repérages, nous avons remarqué, toujours chez P+S un viseur de champ en monture PL, couplé à un comescope.

Bebob présente une base pour caméra vidéo à enclenchement de type " touch and go " avec un branchement intégré qui alimente l'ensemble de la caméra avec ses asservissements lorsqu'elle est sur pied, cette alimentation prenant ainsi le relais de la batterie et permettant une mise à l'épaule rapide sans aucune déconnection.

Du côté des fabricants d'optiques

Cooke propose une série S4 avec système LDS Arri.

Zeiss présente les Ultra Prime 28, 40 et 100 mm. Le 100 mm est d'ores et déjà disponible chez TechnoVision. Un 65 mm est en préparation.

Vantage lance une nouvelle génération de Hawks " close-focus " (la mise au point minimum passe de 0,80 à 0,60m), Série V (série composée de 12 objectifs du 25 au 350 mm, ainsi que de deux zooms, le 46-230 mm et le 300-900 mm). Iris Caméra est, jusqu'en 2001, le représentant exclusif des objectifs Hawks en Europe (sauf pour l'Allemagne).

Tiroirs rotatifs pour filtres polarisants ronds dans tiroirs carrés. Il n'y a pas de déplacement, ni de rotation de la lentille frontale en jouant sur la mise au point. La motorisation est possible.

Elite (Russie) présente des objectifs anamorphiques 35 mm et des objectifs sphériques 16 mm.

► **Le Festival CineAlta** s'est tenu chez Sony France les 11 et 12 octobre. Nous avons pu découvrir la technologie CineAlta, dédiée au monde numérique, à travers 4 sessions, projections 24 P et échanges avec des professionnels.

*Pinewood Studios,
Electric Box Factory
propose un combo avec
disque dur, prochainement
en essai chez Techno Vision,
d'une très bonne qualité,
permettant de rechercher
tout de suite les prises et
offrant la possibilité
de les visionner ensuite
sur ordinateur.*

*Spinteca réalisé
un hublot tournant de faible
encombrement, très pratique,
et présenté au salon, sur
caméra vidéo.*

avant-première...

► Certains d'entre vous ont sans doute été surpris de ne pas avoir reçu d'invitation pour la traditionnelle projection d'avant-première du premier lundi du mois. Devinez-en le pourquoi... C'est qu'une fois encore nous avons été dans l'incapacité de trouver un film susceptible de remplir toutes les conditions requises.

Pour que cela ne se reproduise que le plus rarement possible, nous avons absolument besoin de votre aide. Cet appel s'adresse aussi bien à vous, membres actifs qui avez certainement un film dont vous brûlez d'envie de faire profiter vos amis et connaissances, tout comme à vous, chers membres associés responsables dans nos laboratoires préférés qui, en amont, êtes les premiers à connaître les films dont les finitions ont été achevées il y a peu. Un petit coup de fil, ça ne mange pas de pain...

De toutes les manières, ça sera rien que " pour le plaisir des yeux ", partagé par tous... et aussi pour celui de se rassembler.



en salle

- *Merci pour le chocolat* de Claude Chabrol, photographié par Renato Berta.
- *Esther Khan* d'Arnaud Desplechin, photographié par Eric Gautier. Le texte d'Eric sur ce film est paru dans la Lettre 91.
- *Tout va bien, on s'en va* de Claude Mouriéras, photographié par William Lubtchansky.
- *Deuxième vie* de Patrick Braoudé, photographié par Philippe Pavans.



associés

► Fuji

Festivals

Gérald Fievet et toute l'équipe de Fujifilm vous donne rendez-vous aux Rencontres Cinématographiques de Beaune (26-29 octobre) organisées par l'ARP.

Au cours de ces Rencontres, les thèmes suivants seront débattus :

Vendredi 27 : " Internet et le Cinéma "

Samedi 28 : " Le Développement des Films " et " Quelle politique

Dimanche 29 : " Le Devenir de l'exploitation cinématographique "

Ces Rencontres sont également le cadre d'un festival de courts métrages au Ciné Marey dont le Prix du Public est doté par Fujifilm de 15 000 francs en pellicule.

Fujifilm est aussi partenaire ce mois-ci des " Rencontres européennes du court métrage à Metz " et remet 20 000 francs en pellicule au lauréat du Prix spécial du Jury.

Dorsale

Suite à un communiqué paru dans le précédent numéro de la Lettre, il semblait utile de rappeler un extrait de la Lettre de novembre 1998 :

« [...] L'innovation d'une positive sans dorsale est effective depuis plus de deux ans sur les pellicules Fuji (et soit dit en passant, avec les résultats les plus performants en sous-titrage laser).

Depuis plus de deux ans [...] il est possible en utilisant la pellicule positive Fuji d'éviter les deux premières étapes du traitement ECP2, donc de faire de substantielles économies de temps, d'eau, de produits chimiques, et d'argent, tout en préservant l'environnement. »

Fuji Tous Courts

Prochaine séance mardi 24 octobre au Cinéma des Cinéastes à 18h15.

Au programme :

Ouh, Ouh !, Une histoire de fantôme lotois d'Eric Quemere, photographié par Pierre Berthier.

Le Voile blanc de Sophie Guénédal, photographié par Alexandre Leglise.

Dessine-moi de Nathalie Mollet, photographié par Emmanuelle Le Fure.

► Kodak

Produits Kodak disponibles pour la A-Minima

NB : Contrairement aux caméras habituelles, la A-Minima utilise des

bobines de film émulsion extérieure (émulsion " out "). Sur la bobine réceptrice, la pellicule est également embobinée émulsion extérieure.

| Désignation | Lumière | Indice 5 5 0 0 | Indice 3 2 0 0 | Numéro catalogue |
|--|-----------|-------------------|-------------------|---------------------|
| Eastman EXR 50D Film 7245 | Jour | 50 | 12 | 5265376 |
| Eastman EXR 100T Film 7248 | Tungstène | 64 | 100 | 5265350 |
| Kodak Vision 250D Color Négative Film 7246 | Jour | 250 | 64 | 5265368 |
| Kodak Vision 200T Color Négative Film 7274 | Tungstène | 125 | 200 | 5265384 |
| Kodak Vision 320T Color Négative Film 7277 | Tungstène | 200 | 320 | 5265392 |
| Kodak Vision 500T Color Négative Film 7279 | Tungstène | 320 | 500 | 5265400 |

Ciné Lumières
Le jour se lève le
 16 octobre prochain au
 15, rue Marcel Carné
 à Aubervilliers.
 Notez bien les nouvelles
 coordonnées de Ciné Lumières
 dont les sites ouvriront en
 janvier 2001 et seront composés
 de 3 plateaux de cinéma
 (1300m², 820m² et 350m²).
 Tél. : 01 48 11 48 11
 Fax : 01 48 11 65 65

Retrouvez-nous sur Internet : www.kodak.fr/go/cinema

► **Glipa** annonce l'arrivée de nouveau matériel.

3 Télécinémas dont vous retrouverez le descriptif dans la lettre 90.

6 Media composers Avid

L' " upgrade " des machines existantes et l'achat de nouvelles plates-formes portent à 6 le nombre de stations de montage Avid. Elles sont toutes équipées des nouvelles versions Media Composer 1000 XL, cartes Meridien, sur Macintosh G4 500 MHz. Quinze nouveaux disques silencieux LVD de 18 Go (au total, plus de 270 Go !) complètent le système de stockage et autorisent une utilisation souple du parc de machines pour le marché de la publicité, du téléfilm et du long métrage.

La résolution AVR 6 change de nom : on l'appelle aujourd'hui 15:1. On peut également utiliser des taux de compression donnant une qualité supérieure, comme le 4:1 ou le 2:1. Toutes les stations peuvent également travailler en 24 images par seconde, en mode entrelacé ou progressif (24P).

2 stations Quantel

L'Edit box passe en 4 couches sur un fond vidéo, et le Henry passe en 8 couches sur un fond vidéo. Les 2 systèmes sont " upgradés " en version 7.5.

2 stations Inferno

GLPipa acquiert un deuxième Inferno sur Onyx 2. Avec plus de deux heures de capacité, le nouvel Inferno permet d'envisager de traiter des projets en haute définition pour les publicités " haut de gamme " et de continuer le développement de projets en haute définition pour le cinéma ou la HDTV. Reliées sur le réseau, ces machines, équipées des dernières versions Inferno 4 et des collections de Sparks Sapphire, 5D, et Primatte sont actuellement les plus puissantes du marché.

Qui dit mieux ?

► **GTC, département numérique**

Le DV-Shoot (kinescope) se porte de bien. Depuis sa mise au point, il y a environ un an et demi, 15 longs métrages ont été kinescopés dont 11 depuis le 1er janvier. Quatre sont d'ores et déjà prévus d'ici à fin de l'année. Ce qui fera donc au minimum 15 longs métrages dans l'année, soit plus d'un par mois. Au printemps dernier, pour faire face à la demande pour le festival de Cannes, un 2^{ème} DV-Shoot a été construit, qui porte à 15 minutes par jour les possibilités de kinescope de GTC. Il est donc possible, si le planning le permet, de " shooter " un long métrage de 90 minutes en une semaine. Parmi les 15 films déjà réalisés, on citera les 4 films de la collection les " Petites caméras " d'Arte, le sulfureux *Baise-moi*, *Les Glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda et *Asi es la Vida* du mexicain Arturo Ripstein (en compétition à Cannes cette année).

► **Mikros Image : " Du pain, du Boursin... c'est sans fin "**

Pour la campagne de promotion du nouveau " packaging " familial de Boursin, Michel Charpentier a réalisé deux spots, produits par Première Heure pour l'agence Publicis/Wam (un 20 secondes et un 30 secondes), dont la composition graphique se réfère à l'univers du dessin animé et de la comédie musicale avec un traitement totalement réaliste. Michel Charpentier a fait le choix de travailler la postproduction avec Mikros

Image. Il connaît bien la maison pour y avoir travaillé une dizaine d'années en tant que graphiste.

L'histoire, une famille de renards (papa, maman, les deux enfants et tonton) sortent de la forêt, chacun chantant séparément, pour se retrouver dans une clairière au pied de l'arbre où perche maître corbeau. Le film a été tourné aux Studios de Jacana (Sologne) avec cinq renards et un corbeau dressés par M. Varin. La grande difficulté était de tourner avec des animaux qui chantent en harmonie sur les paroles de la célèbre chanson de Boursin " Whatever happens, happens for the best ". Geoffroy Barbet-Massin (chef de projet 3D chez Mikros Image) présent sur le tournage, a effectué plusieurs essais pour recréer les museaux des renards et le bec du corbeau en 3D. Dès lors, les nombreuses photos des animaux prises sur le tournage ont permis à l'équipe 3D de Mikros Image de réaliser un ambitieux travail avec Maya.

Dans un premier temps, il a fallu remplacer intégralement les museaux des rushes pour pouvoir recréer un nouveau faciès en 3D en parfaite adéquation avec la comédie musicale. Ensuite Geoffroy avec son équipe, ont travaillé la texture des poils sur Maya afin d'obtenir un rendu réaliste. Une autre partie de l'équipe a réalisé le même travail pour le bec du corbeau. Ils ont aussi créé les boîtes du produit en 3D pour les intégrer dans son bec et sur ses ailes.

Parallèlement trois semaines ont été passées au Henry sous la direction artistique de Michel Charpentier. Il a d'abord commencé par les décors. Une partie d'entre eux était tournée en studio (l'arbre du corbeau et le gazon) mais il a fallu intégrer la forêt, les collines et le ciel. D'après des éléments tournés, les parties du décor ont été travaillées et multipliées pour donner la profondeur de champ. Enfin il a fallu intégrer au Henry les éléments d'images de synthèse dans les plans réels.

La spécificité de Mikros dans ce travail est de savoir allier avec pertinence la 2D avec la 3D, grâce à un système de réseau interne.

Ont travaillé sur cette réalisation :

Superviseur 3D: Hugo Allart

Infographistes 3D: Benoît Holl,

Jean-Baptiste Lere, François-

Xavier Nallet, Gaël Seydoux,

Manuel Campin et Malek Touzani

Truquistes Henry: Mathieu

Destrade, Stéphane Pivron

et Michel Charpentier

Pour toutes informations

complémentaires, merci

de contacter Maryle Capmas,

tél. : 01 55 63 11 00,

e-mail :

maryle.capmas@mikrosimage.fr

► **SoftLights**

Nous voici déjà en automne, et nous sommes sortis d'une saison estivale

La " boîte à fluo " que nous sommes se développe, et nous préparons quelques petites nouveautés pour le Satis (6 au 9 novembre 2000, à la porte de Versailles) qui arrive à grands pas.

En tant que fabricant et prestataire, ce salon annuel demeure encore la seule occasion (en France) de montrer nos produits et notre savoir faire. Hélas sur ce salon, on constate que peu de techniciens de cinéma viennent, en curieux, dénicher les nouveautés.

Une alternative, pour l'AFC, est bien sûr d'organiser un " mini-Satis " à l'image de la BSC. Or, le Satis ne sera -t-il pas pour l'AFC une occasion de se présenter aussi en tant qu'exposant ?

J'ai timidement proposé ceci à l'AFC (par mail) en demandant aux organisateurs (Reed-lop) de mettre à disposition (gracieusement) un stand pour les organisations professionnelles.

Ceci pourrait être une occasion pour AFC de mettre son sel dans un plat autrement très technique et mercantile...

Par ailleurs, nous avons finalisé notre T5-55 (4 tubes de 55 cm) en bitension. Le " projecteur " (le mot projecteur ne convient pas vraiment aux fluos, mais qui dit mieux ?) accepte une plage de tension comprise entre 95 et 260 volts. Ceci se fait bien sûr de manière automatique.

Les T5-100 et T5-200 existent en 110 et en 220 volts, et nous avons créé un relais commercial au Canada qui ne fait que de la vente. Avis aux voyageurs.

Nous allons bientôt proposer un tube T5 " incandescent " ayant une température de couleur de 2950 K. La balance vert-magenta est évidemment équilibrée, c'est-à-dire à 0.

Nous révisons actuellement notre structure pour mieux servir nos clients. Une meilleure gestion de notre stock, des réponses plus rapides et plus claires, et une adaptation industrielle de la fabrication est en cours. Le but

est bien sûr de fournir un matériel encore plus performant, plus solide et électroniquement encore plus fiable.

Avant expédition d'un " projecteur " T5, l'appareil est mis sous tension, puis de l'eau est vaporisée sur ce dernier pour vérifier l'étanchéité des circuits. Ce qui ne veut pas dire que les T5 sont étanches, mais au moins ils supportent des milieux humides.

En projet, nous avons quelques petites surprises à venir. Et toujours du côté des tubes.

► **Le feuilleton de l'été, les cartes de cinéma...**

Coup de théâtre

Alors que les journalistes avaient été convoqués par Marin Karmitz, c'est Nicolas Seydoux, PDG de Gaumont, qui présidait hier la conférence de presse. Cinq mois après le lancement (le 29 mars) de la carte " UGC Illimité ", MK2 et Gaumont avec le concours de Jean Henoshberg, exploitant du Saint-Germain-des-Prés et du Racine Odéon entonnaient de concert la réponse du berger à la bergère.

Leur riposte s'appellera " le Pass " : une carte calquée sur le modèle UGC, qui sera proposée aux spectateurs d'Ile-de-France à partir du 27 septembre. Elle donnera un accès total à leurs cinémas, à toutes les séances, pour un prélèvement forfaitaire de 98 francs par mois (même formule qu'" UGC Illimité "), moyennant la souscription d'un abonnement de six mois (contre un an chez UGC).

Pour chacun des trois alliés, ainsi que l'ont développé tant Nicolas Seydoux que Marin Karmitz, le Pass est une " réponse ", et fait suite à une commune " déception " devant l'attitude des pouvoirs publics.

Libération, 13 septembre 2000

La profession s'énerve. Les cinéastes et les salles d'art et essai en appellent au gouvernement.

Erratum :

Rendons à André ce qui lui appartient. Alice et Martin est bien un film d'André Téchiné et non de Jacques Rivette, comme l'annonçaient, à tort, Libération et nous-mêmes dans la revue de presse de la Lettre 91.

Avec l'annonce du lancement, le 27 septembre, d'un " Pass Gaumont-MK2 " calqué sur le modèle de l'" UGC Illimitée ", les cinéphiles comptent

Centre national du cinéma, doit avoir les oreilles qui sifflent. Le rejet suscité par l'attitude du patron du CNC est en effet, actuellement, le seul point qui fasse à peu près unanimité dans le milieu... " Y a-t-il un pilote dans l'avion ? ", titrait *Le film français*.

C'est toutefois à Catherine Tasca que l'Association française des cinémas d'art et d'essai (AFCAE) et l'ARP (auteurs-réalisateurs-producteurs) ont choisi mercredi de s'adresser directement pour demander au gouvernement d'intervenir " sans délai ".

« Ces pratiques commerciales », poursuit le communiqué, « vont déstabiliser encore davantage un système fragile de distribution et d'exploitation, renforcer la concentration, mettre à mal le pluralisme de la création et de la diffusion, entraîner la disparition de lieux indépendants et de proximité ». L'ARP, de son côté, suggère des pistes d'action : « La mise en place d'un système d'agrément protégeant l'exploitation indépendante, assurant la transparence de la tarification et garantissant la remontée des recettes ».

Jean-Pierre Hoss, directeur général du Centre national du cinéma, fait le point sur les enjeux de la mise en service des cartes d'abonnement illimitées. Il explique, réprimande et propose de nouvelles solutions.

« Les cartes d'abonnement illimitées ont l'avantage d'augmenter la fréquentation des cinémas. En outre, leur mise en service fait l'objet de différents. Le cas de la carte UGC est exemplaire dans le sens où sa mise en service et les formes qu'elle revêt sont obscures. Son fonctionnement est contraire aux impératifs de transparence et de contrôle, tant en matière de fiscalité que de partage des recettes. UGC méconnaît par exemple, la disposition qui fait obligation aux exploitants d'indiquer le prix sur chaque billet. Pour ces raisons, Catherine Tasca prône le retour à des principes de

fonctionnement sains et la sécurité du pluralisme. Ce motif s'inscrit dans la lignée de celui de la concurrence déloyale. Dans ces conditions, l'interdiction de la carte était sans doute inévitable, mais les pouvoirs publics ne sont pas pressés. Étant donné que la mise en service ne part pas d'une intention frauduleuse et que nous sommes dans un État de droit, le dernier recours est celui de l'appel aux autorités de la concurrence. Néanmoins, cette démarche va prendre du temps. Jean-Pierre Hoss plaide alors en faveur d'une carte pour les indépendants. Le projet d'une formule de carte dite alternative dont la prétention serait de préserver la pluralité des exploitations et des œuvres, ainsi que la solidarité professionnelle. Son fonctionnement apparaît attrayant puisque le spectateur paye en fonction de son assiduité à la fréquentation des salles obscures. »

Libération, 15 septembre 2000

L'ARP (société civile des Auteurs-Réalisateurs-Producteurs) a demandé au Cinéma des cinéastes, salle parisienne dont elle est exploitante, d'accepter à compter du 27 septembre « l'ensemble des cartes d'abonnement illimité ». Pascal Rogard, délégué général de l'ARP, estime qu'en acceptant toutes les cartes, la société civile « fait la démonstration de leur caractère dangereux... Nous ferons remonter à chaque ayant droit la part qui lui revient sur la base d'un billet à 33 francs. Si l'on obtient une extension du remboursement aux salles indépendantes, ce sera un acquis très important. Mais si UGC et Gaumont ne nous remboursent pas, ils se placent dans un système illégal de vente à perte ».

Le Monde, 29 septembre 2000

Catherine Tasca calme le jeu.

« L'Etat se doit de respecter le droit et ses procédures », a répété la ministre de la Culture. Tout en précisant la répartition des responsabilités publiques : le conseil de la concurrence (maître du jeu en la matière) a été saisi. « Il a souhaité disposer de temps pour traiter l'affaire au fond. Or, il y a urgence ».

Le gouvernement vient de nommer ses représentants au conseil d'administration de France Télévision.
Il s'agit de Jean-Pierre Hoss, directeur du CNC,
Jean-Pierre Jouyet, directeur du Trésor,
Jean-Pierre Leclerc, président du conseil d'administration de l'Opéra de Paris et de Christian Phéline, à la tête de la direction du Développement et des Médias.
Le film français,
15 septembre 2000

Catherine Tasca a promis, d'une part, une action législative immédiate, pour " encadrer " le fonctionnement des cartes et, d'autre part, des " art et essai ", dont les multiplexes des circuits devront en partie faire les frais.

Libération, 29 septembre 2000

Le numérique n'épargne pas le cinéma.

Avec le numérique, le cinéma entre dans une nouvelle ère. Et la mutation est de taille : elle rivalise avec celle qui avait été jadis le passage du muet au parlant. Il s'agit d'une révolution qui chamboule le traitement du son, de l'image, de la prise de vues, de la prise de son, mais aussi la distribution et la transmission des films. La pellicule argentique risque même de disparaître et d'ici à cinq années, la projection digitale devrait être généralisée, laissant de côté les copies de films. Cette évolution est précipitée par la prolifération des multiplexes. Ces lieux de " consommation " (65 centres fin 1999 en France) tendent à réduire leurs coûts d'investissements, via la qualité du numérique. L'économie d'échelle s'opère pour les complexes au niveau de la projection, plus rentable par liaison satellite et proportionnellement dégressive au nombre de salles. Autant dire qu'entre les cartes d'abonnement (UGC, Gaumont-MK2) et le numérique, les cinémas indépendants ont du souci à se faire. Il s'agit pour eux, comme pour l'industrie traditionnelle du cinéma d'anticiper l'évolution et de se restructurer avant d'être malmenés ou entièrement engloutis.

Libération, 21 septembre 2000

Bilan de l'été. En moyenne, l'offre de films durant l'été est souvent inférieure à celle des autres saisons. Pour remédier à cette lacune, le CNC a pris des mesures dont les résultats se sont immédiatement fait sentir. La part de marché des films français du 28 juin au 29 août 2000 est de 15,7 % contre 7,6 % en 1999. Parallèlement, la fréquentation cinématographique

*Benjamine Radwanski
a autorisé l'ouverture à la
carte UGC, depuis le 13 sep-
tembre dernier, de ses salles de
Montparnasse (le Miramar, le
Bretagne, etc.).
Elle a déclaré (sur France 3)
qu'après une semaine
d'exploitation de ce système,
la fréquentation est satis-
faisante, mais concernant les
recettes, c'est plutôt " Tati "
que " Cartier ".
Tati, Tati... Jacques, ou
Barbès-Rochechouart ? (ndlr).*

sur la même période a augmenté. Les meilleurs scores des films français sortis en juillet-août est celui des *Destinées sentimentales* d'Olivier Assayas (430 144 entrées au 23 août), suivi d'*Harry, un ami qui vous veut du bien*.

Le technicien du film et de la vidéo, 15 septembre 2000

► **Le rapport Gassot vise à revaloriser les scénaristes.**

Le producteur Charles Gassot a remis à la ministre de la Culture, Catherine Tasca, le rapport qui lui avait été commandé sur " L'écriture et le développement des scénarios de films de long métrage " (rapport disponible sur le site www.cnc.fr).

Plusieurs constats sont dressés. Les dépenses d'écriture ne représentent que 2,2 % des investissements totaux d'un film en France. De plus, Charles Gassot pointe adroitement les rapports complexes des producteurs de cinéma avec leurs partenaires – télévisions, Sofica, distributeurs, producteurs étrangers -, qui n'interviennent jamais au moment de l'écriture d'un film.

Seuls 7 des 150 films d'initiative française produits en 1999 avaient des réalisateurs distincts de leurs scénaristes. Ce constat, qui aurait demandé une analyse plus approfondie, prouve au moins qu'un scénariste professionnel n'a d'autre débouché que la télévision et pose la question de la spécificité du modèle de production français...

Enfin, le rapport propose trois nouveaux mécanismes de soutien : la création d'une bourse et d'un bureau d'accueil du premier scénario doté d'une enveloppe annuelle de 1,5 million de francs ; un soutien au scénario (écriture et réécriture) ouvert aux auteurs-réalisateurs, aide allant de 80 à 150 000 francs ; un relais financier permettant d'accompagner les producteurs dans un projet. Une commission renouvelée trois fois par an pourrait accorder jusqu'à 500 000 francs par projet. Remboursable en deux fois, ce dispositif remplacerait l'actuel système de soutien sélectif au développement de projets.

Le Monde, 27 septembre 2000

Le Grand Action
s'est refait une beauté.
Jean-Max Causse et
Jean-Marie Rodon ont rénové
les locaux et ont à nouveau
accueilli fin septembre leurs
fidèles spectateurs.
Une programmation de qualité
est prévue pour la nouvelle
saison, avec, dès le 1er
novembre, un hommage à Otto
Preminger. Les films seront
présentés sur des copies
neuves. Par ailleurs, une carte
d'abonnement (250 F pour 10
entrées) est actuellement en
service pour répliquer aux ini-
tiatives d'UGC, Pathé ou MK2.
Le film français,
22 septembre 2000

► **A lire**, dans *Le Monde* du 20 septembre 2000, trois réponses d'Antoine Simkine, président de Duboi, à trois questions posées par le journal *Le Monde* sur le développement du procédé Duboicolor.

► **Eclair** met en place un laboratoire tout numérique qui sera opérationnel dans les prochaines semaines. Le télécinéma-scanner haute définition Spirit Data Ciné de Philips est d'ores et déjà en fonction... Parallèlement une salle de projection a été aménagée en salle d'étalonnage numérique... Courant octobre, deux équipements viendront compléter ce dispositif : le Specter de Philips, véritable cinéma virtuel travaillant en résolution 2K, et l'Arri Laser, la dernière génération de " shoot laser " qui allie rapidité et qualité. « Cela va nous permettre de scanner entièrement un long métrage et d'en faire l'étalonnage en numérique », explique Olivier Chiavassa. Un étalonnage numérique devrait prendre environ trois semaines et coûter entre 300 000 et 600 000 francs, selon le projet. Autre application de l'étalonnage numérique, à la destination des salles, la réalisation d'un master de diffusion...

Le film français, 29 septembre 2000

.....

► **" L'opérateur dans l'ombre de l'auteur "**, une série de propos de Ricardo Aronovich, Eric Gautier, Pierre Lhomme et Eduardo Serra sur le statut du directeur de la photo, le numérique, le DV et autres sujets moins sérieux, propos recueillis par Franck Priot à l'occasion de la manifestation organisée au Forum des images et à lire dans le numéro 337 d'*Ecran total* (semaine du 27 sept. au 3 octobre 2000).

► Lire également, dans le numéro 476 de la revue *Positif* (octobre 2000), un entretien d'Eric Gautier par Yann Tobin, " Je passe mon temps à être aux aguets ", à propos du film *Esther Kohn* réalisé par Arnaud Denjoy.

Les options d'image se déterminent pendant les repérages...
Jean-François Robin

► Lire encore, dans le numéro 13 du magazine *Actions* (automne 2000), " *Belphégor* ou le cinéma populaire ", un article consacré au film réalisé par Jean-Paul Salomé dans lequel Jean-François Robin évoque la spécificité de son travail.

La révolution de ces vingt dernières années s'appelle la " hot-head " et le fluo.
Michel Abramowicz

► Lire enfin, dans ce même numéro automnal d'*Actions*, une rencontre où Michel Abramowicz parle de l'aventure exaltante qu'il a vécue au moment du tournage du film *Capitaines d'Avril* réalisé par Maria de Medeiros.

.....

sommaire

| | |
|--------------------------|-------------|
| activités AFC | p.1 |
| billets d'humeur | p.13 |
| festivals | p.17 |
| ça et là | p.18 |
| technique | p.19 |
| avant-première... | p.22 |
| en salle | p.22 |
| nos associés | p.22 |
| revue de presse | p.28 |
| côté lecture | p.33 |

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique
8, rue Francoeur 75018 Paris - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52
E-mail : afcinema@club-internet.fr - Site internet : <http://afc.fr.st/>