

La première chose que
je fais lorsque je mets
les pieds sur un décor ?
Je ne fais rien,
j'ai tout simplement le
«trouillomètre à zéro».

*Conrad Hall, directeur
de la photo (ASC)
dans "Master of Light"
de D. Schaeffer
et L.Salvato*

n° 72
Déc. 1998

AFC La lettre



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

les inventeurs de lumière

Le **vendredi 20 novembre**, la journée entière est consacrée à la Master class animée par Charlie Van Damme et André Neau et destinée aux étudiants de trois écoles de cinéma de Paris et de Lyon.

Dans un premier temps, Charlie Van Damme a fait une démonstration "visuelle" de quelques principes de base du cinéma, et plus précisément du travail du Directeur de la photographie, en liaison avec des aspects physiologiques (telle que la perception), dramatiques et esthétiques avec la mise en scène et le jeu. Par la suite, André Neau a pris en charge la deuxième partie, commentée par Charlie, où il s'agissait d'aborder les moyens nécessaires pour filmer réellement et de mesurer la distance entre le visuel pur, l'expérience de la vie et sa représentation à l'écran. Concrétisation in situ des principes développés par Charlie.

Nous vous livrons ci-dessous un point de vue, celui des principaux intéressés, les étudiants "parisiens" Céline Bozon, Javier Ruiz Gomez (ex-Femis), Amélie Gamet, Fabien Lamotte, Claire Mathon, Chanel Seguin, Sylvain Verdet (ENSL).

En tant qu'élèves d'écoles de cinéma (cinq sortis cette année de l'Ecole Louis Lumière-Vaugirard et deux en fin de formation à la ENSMIS-FEMIS), nous nous sommes sentis très privilégiés d'être invités au week-end de l'AFC réunissant trente Chefs opérateurs à l'Institut Lumière de Lyon. Fraîchement sortis de l'enseignement technique de l'école et de ses travaux pratiques, nous attendions depuis longtemps déjà une telle occasion de partager avec nos aînés un peu de leur expérience et de leur réflexion sur la lumière et le cadre. Cette première édition était indispensable et hautement constructive, et afin de renouveler et d'enrichir les prochaines rencontres, voici quelques réflexions concernant notre participation.

En tant qu'anciens élèves commençant tout juste notre expérience professionnelle, la Master class nous était plus particulièrement adressée. Dans le beau décor de la Maison des Lumières, nous avons assisté à une journée de tournage sous la direction d'André Neau et de Charlie Van Damme. Quelques électros installaient les projecteurs tandis que deux assistants opérateurs s'occupaient de la Panavision Millennium et d'une Aaton 35 (pellicule fournie par Fuji). Malgré la gentillesse et la disponibilité des deux chefs opérateurs nous regrettons de ne pas avoir participé pratiquement au tournage, à sa préparation et à son exécution. Stimulés par cette première expérience, nous vous adressons quelques propositions sur l'organisation d'une telle Master class.

activité AFC

Suivent ensuite quelques "conseils" afin d'améliorer, pour une prochaine occasion, le déroulement d'un tel atelier : une plus grande implication des étudiants dans la préparation, le tournage et le suivi de la "classe" afin qu'ils se sentent plus concrètement concernés, un échange plus personnalisé et plus appliqué avec les professionnels présents au cours des deux journées.

Il nous semble nécessaire que les chefs opérateurs de l'AFC, forts d'une longue expérience construite film après film, entrouvrent, dans un dialogue rendu tellement plus intéressant par la pratique, les portes de leur propre questionnement sur l'image, sur ce qui, fondamentalement, nous motive et nous intéresse tous.

Nous sommes bien conscients que cette première édition s'est réalisée dans des conditions difficiles, et nous remercions chaudement l'AFC et tous ceux qui ont permis que cet événement soit possible. Nous en tirons un bilan positif, une envie énorme, et nous sommes certains que cette démarche est essentielle pour la qualité et la richesse des images et films à venir.

Le **samedi 21 novembre**, au petit matin, nous étions une trentaine de directeurs de la photo et de cadres à nous presser frileusement autour d'Annick Mullatier devant la voiture n° 1 du TGV Paris Lyon. Nous étions invités par Fiaji-Fujifilm à assister à la manifestation organisée à Lyon par l'AFC et l'Institut Lumière. Après un petit déjeuner servi à nos places, les conversations allaient bon train dans le compartiment. Jimmy Glasberg avait emmené une petite caméra DV qui semblait fort intéresser Louis Cochet, collaborateur d'Henri Alekan (également présent) depuis cinquante ans.

A Lyon, un car nous déposait au château Lumière où un programme chargé nous attendait.

Cela commença par une conférence sur les formats de prise de vues et le cadre, animée par Yves Agostini, Michel Baptiste et Jean-Pierre Beauviala et destinée à illustrer les différentes contraintes et avantages des divers formats utilisés de nos jours et les avatars qu'ils subissent parfois lors des projections, que ce soit au cinéma ou à la télévision. Le paradoxe du Super 35 fut clairement expliqué : à l'heure actuelle, la plus grande image projetée (le Scope) a pour image de base le plus petit format de négatif 35. On croirait revenir au temps du Techniscope.

Nous avons le plaisir de vous annoncer que Yves Cape fait désormais partie des membres actifs de l'AFC.

En attendant que Michel Abramowicz nous le présente dans une prochaine Lettre, voici dès à présent ses coordonnées :

*15, rue Marc Séguin,
75018 Paris*

Tél: 01 40 34 02 81

Fax: 01 46 07 20 05

Mobile: 06 80 87 88 89

E-mail:

yvescape@compuserve.com

Après un "lunch" dans le jardin d'hiver du château, arrosé comme il se doit de Beaujolais nouveau, nous nous retrouvions dans la salle de projection pour un hommage à Henri Alekan, illustré par un film inédit de Jean-Louis Leconte *Alekan le magnifique* qui nous permet, entre autres, de découvrir les talents de marionnettiste de notre président d'honneur. Ce documentaire était suivi de "Questions de Lumière", rencontre entre Robert Doisneau et Henri Alekan, qui avait été filmée pour des soirées Kodak voici quelques temps. A l'issue de la projection, de longs applaudissements saluèrent Henri Alekan, auquel fut associé son chef électricien Louis Cochet.

A peine le temps de boire un café ou de griller une cigarette et nous nous plongeons dans *Amants et fils*, réalisé par Jack Cardiff et éclairé par Freddie Francis. Un beau cinémascope, dont le noir et blanc collait parfaitement avec le cadre du film : une région minière de Grande Bretagne. A la fin de la projection, Jack Cardiff se prêta avec flegme et humour, bien sûr britanniques, au jeu des questions et des réponses et nous apprit comment contourner les oukases des producteurs américains quand ils ne sont pas sur le plateau.

Dernière partie de la journée : projection en soirée de *Série noire* en présence d'Alain Corneau et Pierre-William Glenn qui, ensuite, échangèrent leurs points de vue sur la collaboration entre un réalisateur et son directeur de la photo. Et ce marathon se termina fort tard dans la bonne humeur par un dîner, offert par Fiaji-Fujifilm aux alentours de minuit.

Un grand merci à Thierry Frémaux et à l'Institut Lumière (Agnès, Guillaume, Henri et Julien) pour avoir été nos hôtes pour cette première expérience des "Inventeurs de Lumière". Nous remercions particulièrement toute l'équipe de Fuji, Gérald, Annick, Christophe et Elsa pour nous avoir soutenus, ainsi que tous nos autres partenaires et amis, le CNC, Kodak (Bertrand Decoux et Brigitte Cauvin), Multivolts, Panavision Alga, Publilux, Telcipro, la CST (Yves Christian Archambaud et Archy Production pour avoir rendu l'opération possible.

Une mention toute spéciale et affectueuse à Claire Marquet, qui s'est dévouée au-delà du raisonnable pour coordonner toute cette entreprise.

Merci à l'équipe

Michel Galtier

Pierre Stetin

assistants opérateurs

Marc Casi

chef machiniste

Philippe Deneau

chef électricien

Bernard Gravano

électricien

Claude Gibier

groupiste

Caroline Champetier

AFC, fait partie du

nouveau conseil

d'administration de

l'ENSMIS (ex-Femis) aux

côtés de Claire Denis,

Alain Rocca et Pierre

Chevalier.

Cet établissement est

désormais présidé par

Alain Auclair qui a

remplacé René Bonnell.

*Voir la rubrique
nos associés : Kodak,
pour le programme et
Panavision Alga pour la
Panavision Millennium.*

► **Carte blanche à l'AFC les 15 et 16 décembre 1998 par Pierre-William Glenn.**

La Carte blanche Kodak à l'AFC fait en quelque sorte l'écho au mouvement d'humeur de l'ami Glasberg dans ce même numéro, elle tend à montrer notre travail de Directeur Photo. Essayer de ne pas raconter des histoires qu'... "avec des mots, ce qui se fait toujours au détriment de la musique et de l'image..." (Vittorio Storaro). L'exercice d'une semaine de travail en commun avec Gérard de Battista, Jean-Jacques Bouhon et Bertrand Chatry, dont vous avez eu la règle du jeu dans la dernière Lettre, a été très tonique, souvent cocasse et en tout cas très enrichissant pour moi. Au stade de l'atelier numérique chez Mainstreet, aux résultats partiels étonnants, je pense que les 15 et 16 décembre la demi-heure de projection détaillée sur la lumière actrice et le chef opérateur acteur illustrera mieux que tout discours notre rôle dans la création cinématographique. La ferveur et l'enthousiasme de la préparation, du tournage et de l'étalonnage montrent d'abord que la concurrence entre membres de l'AFC est en fait une invention de producteur.

Nous remercions encore une fois tous nos partenaires qui ont rendu possible l'aventure : Panavision Alga Paris, Multivolts (Youssef Djenaoui), Centrimage et ses étalonneurs (Jean Cointreau, Jean-Pierre Galley et Sabine), Telcipro et Mainstreet (Gilbert Kiner, Olivier Cotte, l'infographiste), Christian Archambeaud et Archy Production et, bien sûr, Kodak en les personnes de Bertrand Decoux et Alain Prétin.

► **Les "ateliers Grey Finder"**

Même si le Grey Finder n'est pas encore tout à fait au point, et pour faire avancer les choses, Didier Dekeyser (LTC) continue les essais préparatoires aux "ateliers" avec l'aide de Carlo Varini, Caroline Champetier, Yorgos Arvanitis et bien entendu Jean-Pierre Beauviala. Au stade où l'on en est, deux idées semblent prendre forme : les indications en points de tireuse positive doivent simplement servir d'indication au chef opérateur quant à son travail par rapport à celui de l'étalonneur vidéo et, d'autre part, sans doute faudrait-il donner des recommandations touchant à la charte de gris : où, quand et comment la filmer. A suivre... incessamment sous peu...

► **Nos rushes via Internet**

Carlo Varini nous a fait passer ce message, ainsi qu'à certains d'entre vous, par le biais d'un e-mail :

"En discutant à droite et à gauche, je me suis aperçu que nous sommes plusieurs chefs opérateurs qui avons envie de développer un système qui nous permettrait de visualiser et de réétalonner nos rushes via Internet. Plusieurs laboratoires sont en train d'y réfléchir, chacun de son côté avec ses priorités respectives. J'aimerais organiser une rencontre sur ce sujet entre l'AFC et les laboratoires..."

Bien entendu les sociétés de post-production, membres associés, qui sont intéressées sont les bienvenues.

Et déjà plusieurs réponses et propositions sont arrivées par la même voie :

Jean-Jacques Bouhon, Benjamin Bergery (Panavision), François Catonné, Philippe Pavans de Ceccatty, Didier Dekeyser (LTC), Dominique Chapuis, Denis Lenoir, Ricardo Aronovich... sont tous très intéressés.

Idées et réflexions parmi d'autres :

... On pourrait imaginer ce type de processus à partir d'une photo numérique de la scène qu'on est en train de tourner, on l'étalonne sur un ordinateur portable et on joint la disquette à l'envoi des rushes (ou par e-mail) de façon à ce que l'étalonneur puisse visualiser nos désirs...

... Le laboratoire nous envoie par Internet une image de la scène issue du télécinéma. Nous pouvons la réétalonner et la lui renvoyer par le même chemin...

... Une des difficultés à surmonter, la seule en fait dans le cas de ces images fixes voyageant matériellement, c'est d'être sûr que l'étalonneur sur son moniteur et le chef-op' sur le sien voient bien les mêmes couleurs. Ron Garcia (ASC) travaille sur un truc comme cela qu'il va bientôt commercialiser, un appareil (Radius en propose un aussi) genre thermocolorimètre et un logiciel genre Colorsync, afin de voir les mêmes couleurs..."

Benjamin Bergery pense que dans le logiciel Kodak Preview (en exclusivité chez Panavision Alga) il y a pas mal de programmes qui peuvent être directement utilisés pour étalonner ou visualiser. Par ailleurs, il propose de nous faire prochainement une démonstration du logiciel Preview.

Quoi qu'il en soit, il s'agirait dans un premier temps de faire un inventaire de nos nécessités. Que ceux que cela intéresse, membres actifs et membres associés, se fassent connaître auprès de Gervaise ou de Claire au bureau, ou encore auprès de Carlo au 01 42 47 14 41, ou bien carvarini@yahoo.fr

nouvelles adresses e-mail

Carlo Varini :

carvarini@yahoo.fr

Dominique Brenguier :

boogie.movie@wanadoo.fr

► Imago

Reçu ce message sur le Web de Matthias Maaß BVK

webmaster@imago.org

Today we introduce a new service on the Imago Web Site: The Imago Chat Room. Based on a Software provided by Volano it is now possible to have Online Chats on the Imago Server. All you need is a browser that supports Java. Beside chatting in the public room it is possible to have a private chat with someone who is already in the chat room: just double click on the name of the person you wish to chat with and a separate window will open for you and your partner.

You can invite people by email or the Imago Forum for a chat.

There is a daily meeting at 9:00 p.m CET (Central European Time) to check if there are people around that like to chat. Go online and register in the Chat room using your full name and your society and see who else there is. You can also use a nickname and appear incognito, but since we want to grow together it should make sense to know who you are talking to - still anything goes ! Have Fun !

*Cette année,
Jean-Michel Humeau est
l'un des membres du jury du
festival Camerimage
qui se déroule à Torun
(Pologne).*

*Lautrec, film réalisé par
Roger Planchon et
photographié par
Gérard Simon est en
compétition officielle,
ainsi que*

*L'Eternité et un jour
de Theo Angelopoulos,
photographié par
Yorgos Arvanitis*

Par ailleurs, en l'absence de Robert Alazraki, Jimmy Glasberg représente l'AFC, dans le cadre d'Imago, à une réunion de la fédération qui a lieu le 3 décembre pendant le festival de Torun. Comme les années précédentes l'assemblée générale de la fédération européenne se tient lors de ce festival. Cette réunion est particulièrement importante car de nouveaux statuts doivent y être discutés et les participants élisent un nouveau président, Tote Trenas (AEC) ayant achevé à la fin de cette année son mandat de deux ans. Jimmy nous en fera un compte-rendu dans la prochaine Lettre.

Enfin le "livre Imago" avance doucement, mais sûrement, sans trop d'empressement du côté français, il faut bien le reconnaître. Vingt films français sur les cent choisis par les différentes associations, depuis les films Lumière-Méliès jusqu'à *Délicatessen*, c'est un énorme travail de rédaction de fiches techniques et artistiques, de documentation iconographique - sans parler de la récupération des photogrammes devant illustrer les vingt films et de la recherche des ayants droit afin d'obtenir leur autorisation, de la collecte de textes sur notre métier d'opérateur... Nous avons un mal fou à rassembler tout ces éléments ; et ce "nous" ne représente en fait que le

travail de deux ou trois d'entre nous, aidés et conseillés par Marc Salomon à qui l'AFC a délicatement confié le bébé. Besogne de fourmi, mais qui peut réserver quelques bonnes surprises lorsque l'on plonge le nez dans les fonds légués à l'Etat par quelques grands noms de la photographie française tels Roger Corbeau, Sam Levin ou Raymond Voinquel (de la belle ouvrage, dans l'art de la photographie de plateau !). Un vrai travail serait à mettre en chantier par quelques mordus d'entre nous, qui n'avons même pas un embryon de photothèque et qui nous retrouvons comme des ronds de flan quand il s'agit de fournir des portraits de nos membres (photographiés à la ville comme à la scène !). Les fêtes approchent, toutes et tous à vos albums...

.....

► **"Des bougies, lampes de poche, effets de flamme et lumière noire"**

Nouvelles de Los Angeles *par Denis Lenoir*

Willy Kurant a organisé une soirée à l'ASC sur le thème - proximité de Halloween oblige : "Bougies, lampes de poche, effets de flamme et lumière noire".

Sur la pelouse du club, "hors sujet" mais intéressant à découvrir, le Ruby 7 de ArriLight, six lampes PAR montées annulairement autour d'une septième et asservies les unes aux autres, ce qui permet très simplement de concentrer ou diverger les sept faisceaux. Un Chimera transforme ce projecteur longue portée et en fait un outil remarquablement polyvalent.

Willy, en hôte parfait, me présente à tout un tas de gens parmi la centaine de présents, notamment Tom Stern, le fin et cultivé gaffer de Clint Eastwood (depuis dix-huit ans !) qui vit à Paris les trois quarts du temps.

La présentation est précédée d'un dîner assis. Sur chaque table, une citrouille évidée nous éclaire de la lueur de la bougie qu'elle renferme, celle-ci s'avérera être une relativement bonne imitation de chandelle par Rosco, marchant sur batterie et plutôt destinée au théâtre ou aux "fonds". Je me trouve être le voisin de Steve Baron, l'inventeur, entre autres choses, du Pocket Pal, à ma connaissance le meilleur programme solaire pour la prise de vues. Il m'annonce pour bientôt une nouvelle version, destinée au PalmPilot cette fois.

Après le dîner, Willy, qui est là depuis six heures du matin pour prendre

livraison de toutes les merveilleuses bidouilles que nous allons découvrir, ouvre brièvement la soirée. Se succèdent ensuite au micro électroniciens, commerciaux et inventeurs lépiniens pour présenter les équipements qu'ils ont apportés. Je retiens surtout l'ensemble Micro Fluo et Flicker Generator de Kino Flo, tube fluorescent à insérer dans la face cachée d'une bougie pour éclairer le visage de celui qui la porte ou la table sur laquelle elle repose et qui produit un effet absolument convaincant. Kino Flo propose aussi une grosse lampe portable, la Mica IL-60, type camping à batterie rechargeable intégrée, qui utilise des ampoules halogènes de 4, 6, 10, 20 et 30 watts. La société Peak Beam Systems propose, elle, une gamme d'accessoires rassemblés autour d'une lampe portable équipée d'une ampoule Xénon de 75 watts délivrant une puissance phénoménale. Enfin, la société LP présente une petite lampe 24 watts lumière du jour qu'elle décline de toutes sortes de façons, notamment lampe torche à batterie intégrée ou non et obie light.

Willy, qui a longuement préparé la soirée, rassemblant un matériel rarement exposé ou présenté, a visiblement donné des consignes de concision à ses invités : les présentations s'enchaînent rapidement, maintenant un véritable intérêt chez les ASC présents. Russell Carpenter et Dean Cundey, en particulier, sont comme dans un magasin de jouets !

Le lendemain après-midi, je retrouve Willy à la présentation que fait Jim Frazier, le grand opérateur animalier australien, à Panavision, du "Frazier Lens". Personne, y compris à Panavision Toronto où je préparais un film, n'avait été capable de m'expliquer ce qu'apportait de nouveau cet objectif et mon ignorance était telle que, bavardant récemment avec des rédacteurs de la revue *American Cinematographer*, je leur avais demandé de faire un papier sur le sujet. Cette démonstration, organisée à leur demande et qui sera suivie d'un article dans le magazine, est donc la bienvenue. Sans prétendre ici remplacer cet article à venir, je veux juste dire que j'ai enfin compris ce qu'était cet objectif absolument révolutionnaire qui ouvre tout un champ d'applications et qui pourrait, à terme, renouveler notre façon d'imaginer et de rendre l'espace filmique. J'ai aussi compris pourquoi les gens ont tant de mal à le décrire ; il est la combinaison de trois fonctions différentes qui conjuguent et multiplient heureusement leurs applications : une gamme d'objectifs à profondeur de champ

Filtres Tiffen numériques

Marty Ollstein, Vice Président de Tiffen et directeur de la photo, nous prévient qu'il animera un atelier sur le rôle du directeur de la photo dans le traitement numérique des images de films. A l'origine du département "software" chez Tiffen, il a créé le logiciel "Crystal Image" pour faciliter la participation du directeur de la photo dans la post-production numérique, ceci en utilisant les outils et terminologies habituels du film dans le logiciel. Crystal Image reproduit précisément les effets obtenus en utilisant des filtres caméra couleur Tiffen et utilise les mêmes gradations calibrées que les filtres optiques standard. Une nouvelle version de ce logiciel sortira en janvier pour Discreet Logic (permettant son utilisation sur Inferno ou Flame par exemple).

Lire la suite page 9

quasi infinie (!) - et par conséquent les meilleurs objectifs macro du monde -, un double périscope dont chaque articulation tourne, ce qui permet de mettre en quelques secondes l'objectif exactement n'importe où, et enfin un système de rotation de l'image, système indispensable pour compenser la rotation induite par les deux articulations mais qui trouve lui-même ses propres applications (plus besoin de Dutch Head par exemple). Alors que Jim Frazier commentait ses images de démonstration, les idées d'utilisation se bouscuaient dans ma tête, ce système, qui est beaucoup plus qu'un objectif est la nouveauté (relative puisqu'il est disponible depuis plus d'un an) la plus excitante qu'il m'ait jamais été donné de voir.

► **Le SATIS Salon des Technologies de l'Image et du Son**

Nous avons eu le plaisir de retrouver plusieurs de nos membres associés au Satis ; notre visite fut l'occasion de demander à certains d'entre eux de nous faire un petit papier pour la rubrique "nos associés" afin qu'ils nous présentent plus en détail le matériel exposé (s'y reporter).

Nous présenterons les nouveautés Aaton et Key Lite dans la prochaine Lettre. Lors de ce salon, nous avons pu voir un prototype de la caméra vidéo "imitation d'une caméra 35 mm" d'Angénieux en partenariat avec Thomson (voir rubrique "technique" de la Lettre 71). Caméra dont je me permettrais de faire une critique en points de suspension sur la taille du capteur (2/3"). Depuis lors j'ai trouvé cette référence (résumée) de format des capteurs par rapport aux formats films dans le livre fort simple et très bien expliqué de Phillippe Bellaïche *Les Secrets de l'Image Vidéo*, édition Eyrolles Sonovision, novembre 1997 (on le trouve à la Fnac).

Suite de la page 8

Marty Ollstein présentera la gamme complète des filtres de diffusion Tiffen incluant le nouveau filtre Diffusion F/X Black & Gold.

A l'aide d'une reprise vidéo et d'un modèle, il passera en revue les différentes subtilités offertes par ces filtres (les filtres de diffusion seront disponibles dans "Crystal Image" l'année prochaine).

jeudi 16 décembre
à 15 heures
chez Discreet Logic
7 rue Louis Davi
Paris 75016
Tel : 01 40 72 37 77

Angle de champ horizontal

Focale	vidéo			cinéma			photo	
	1/2"	2/3"	1"	1"1/4	35 mm	Super 16	16 mm	24 x 36
8	43,6	57,6				75,6	70,9	
9	39,1	52,1				69,1	64,7	
12	29,9	40,3	52,4	71,3		54,6	50,8	
17	21,3	29,0	38,3	53,7	65,8	40,1	37,1	
20	18,2	24,8	32,9	46,5	57,6	34,4	31,8	
30	12,2	16,7	22,3	32,0	40,3	23,4	21,5	61,9
50	7,3	10,1	13,5	19,5	24,8	14,1	13,0	39,6

► **Exposition des Pellicules aux rayonnements**

Nous avons reçu au bureau de l'AFC une lettre provenant de la FITCA (Fédération Nationale des Industries Techniques du Cinéma et de l'Audiovisuel) nous donnant quelques directives concernant les nouveaux appareils de détection mis en place en ce moment dans les aéroports.

Il ne faut pas placer les films dans les bagages de soute car de nouveaux appareils de détection plus puissants peuvent les voiler, surtout s'ils sont de haute sensibilité et subissent plusieurs passages.

Il faut donc, dans la mesure du possible, les conserver avec soi, car le contrôle de bagages de cabine demeure sans danger pour les films. Les professionnels auront intérêt à regrouper leurs films dans un même paquet et à le signaler à l'enregistrement.

Il est conseillé de faire appel à un transitaire agréé pour l'expédition en fret.

Il est à signaler que la Direction Générale de l'Aviation Civile (DGAC) a donné des instructions aux compagnies aériennes et mettra en place une signalétique dans les aéroports.



► **Tango Un Cinéma Intégral par Jimmy Glasberg**

J'ai assisté en avant-première au film Tango, de Carlos Saura, présenté par la CST dans la nouvelle salle de référence du Biarritz.

Ce film a obtenu le Grand Prix Technique de la CST à Cannes, cette année, pour la photographie de Vittorio Storaro.

Le maître italien, toujours si élégant, a présenté le film en expliquant longuement sa démarche photographique et plus précisément l'utilisation de la couleur et de la lumière comme éléments symboliques.

Les confrères présents dans la salle étaient très sceptiques sur la démarche et sur le film.

Storaro a travaillé sur des thèmes visuels en collaboration étroite avec les danseurs et le musicien, Lalo Schifrin, sous la direction de Carlos Saura. Comme il l'évoque dans la plaquette de présentation du film : *"On raconte généralement les histoires avec des mots, ce qui se fait toujours au détriment de la musique et de l'image ..."*

Ici on a à faire à un "cinéma intégral" (voir pour ceux que cela intéresse l'ouvrage de Patrick de Haas aux éditions Transédition).

Le tournage s'est déroulé pendant dix semaines sur un plateau de 1200 m². La mise en place des moyens techniques de lumière s'est faite avec la collaboration des Italiens. L'utilisation de plusieurs jeux d'orgues, permettant les mémorisations et variations d'effets lumineux colorés en cours de prise de vues, donne une cinématographie très intéressante. Les mélanges colorés, souvent très contrastés, sont d'une grande richesse. Les harmonies et dysharmonies sonores sont en accord avec les effets lumineux et le jeu des corps des danseurs. Ce travail cinématographique sur le mouvement et la couleur est très moderne et m'a touché au même titre que la peinture abstraite ou les œuvres cinétiques.

J'ai entendu certains propos tels que "La lumière se voit trop..." Quel malentendu grossier !

Évidemment que la lumière se voit dans ce film : elle intervient comme une actrice principale au même titre que la musique.

La caméra aussi est actrice, elle est présente à l'écran ; les mouvements, superbes, sont filmés pour affirmer que le cinéma est là avec sa technologie (*Lumière actrice* est le titre de l'ouvrage de notre confrère Charlie Van Damme).

D'autres avis sont venus titiller mes oreilles : "C'est trop maniéré ou sophistiqué..." Évidemment, l'expressionnisme visuel peut être baroque et pourquoi pas ? Le tango est aussi un art baroque ...

Je suis très surpris par toutes ces remarques et cela me paraît bizarre qu'un style unique de photographie dite "réaliste" soit la référence...

Notre mode d'expression n'est pas seulement une illustration de propos littéraires ou théâtraux. Mais aussi, comme le montre Storaro, une expression propre qui fonctionne sur un mode thématique comme la musique ou la danse. Ce film est un exemple de cette expression et cela personne ne peut le mettre en question.

Certes, comme reporter puis comme documentariste, j'ai filmé en utilisant la lumière existante celle dont on dit "qu'elle ne se voit pas..." ; simplement si elle ne se voit pas, elle se ressent et notre rôle est de la faire sentir sans la voir... Mais ne peut-on penser qu'il existe aussi d'autres modes d'expression que le naturalisme ?

"J'étais persuadé que les ingrédients essentiels devraient être la chorégraphie et la lumière : l'impact visuel s'aurait déterminant. Il me fallait un cadre et des décors qui ne détournent pas l'attention du public de la musique et de la danse" poursuit Saura. "Si le scénario était indispensable, il devait être le plus élémentaire possible afin que lui non plus ne se substitue pas à la musique. Hormis le chorégraphe, le chef opérateur, le corps de ballet et les musiciens, il n'y a fondamentalement que trois personnages fondamentaux dans cette histoire." Carlos Saura (propos recueillis pour la plaquette de Tango en France)

La lumière, la couleur sont des éléments fondamentaux de l'image, pas simplement pour être figuratives mais aussi expressionnistes. Elles expriment des états d'émotion et de sentiment comme dans la peinture abstraite. Certes, la peinture figurative classique est un bon moyen de référence pour nous ; mais je me demande parfois si dans notre hexagone on s'est posé les vraies questions de la couleur au cinéma ?

Il semble que la nouvelle génération ne connaisse pas très bien les racines de notre art et qu'elle ait peu réfléchi sur le sens de l'acte de filmer et sur les origines de la cinématographie contemporaine.

Les années 20 ont été fondamentales dans ce domaine et les cinéastes dit "expérimentaux" puis les peintres tels que ceux du mouvement du Bauhaus ont posé les vraies questions sur la couleur, la forme, la texture...

Bravo à Carlos Saura pour son Tango, pour cette œuvre de cinéma total. Merci à ces maîtres de la danse, de la photographie et de la musique pour avoir su nous émouvoir et nous enrichir par l'expression de leur art.

Et maintenant le débat sur "la lumière actrice" est ouvert. A bon entendeur, salut !

► **En tournage au Québec, par Gérard Simon**

Je tourne à Montréal un long métrage sur 27 jours de... 12 heures effectives de tournage par jour ! Ces horaires, habituels au Canada, ont été imposés au syndicat des techniciens du film québécois par les nombreuses productions américaines qui s'y bousculent, attirées par la faiblesse du dollar canadien et le crédit d'impôts alloué par le gouvernement fédéral. Douze heures de tournage donc, soit en général pour l'équipe seize à dix-sept heures de présence quand s'additionnent les préparations, l'heure du déjeuner et le "wrap".

Ces horaires, qui ne manqueront pas de faire rire quelques producteurs, ont des effets néfastes et d'autres... plutôt cocasses.

Néfastes, sûrement, car après quelques jours de ce régime, une bonne partie de l'équipe est, comme ils disent, "brûlée" : on sèche le lunch pour dormir dans les camions, on se fait oublier dans un coin du décor, tout est bon pour rattraper un peu de sommeil.

L'effet cocasse est la malignité avec laquelle les Québécois entendent faire

respecter cet horaire par ceux qui l'ont institué. Si, par exemple, à la coupure du déjeuner le réalisateur est plongé dans un plan compliqué, ou si le chef op' veut terminer une scène pour cause de soleil galopant, aucun délai n'est accordé. On coupe à l'heure dite, à la minute près, et sans discussion possible. Même chose le soir où il n'est pas question de laisser cinq ou dix minutes supplémentaires. Si, à l'expiration des douze heures la production estime que le réalisateur a besoin d'heure(s) supplémentaire(s), tout s'arrête deux minutes, le temps de réunir l'équipe entière et de procéder à un vote à main levée. Si c'est oui, nous avons droit alors à une collation chaude pendant une demi-heure, après quoi l'on rempile pour quelques heures encore !

Le plus étonnant pour moi, Français habitué aux conflits grognons et souterrains, c'est que tout ceci se déroule sur le plateau même, comédiens, réalisateur, producteur présents, dans une atmosphère détendue et apparemment exempte d'antagonismes si les décisions sont négatives. Pour cela, pour ce côté "carré", aimable et gentil des gens d'ici, je reviendrai à Montréal.

Le film s'appelle *Beyond Mozambique*, il est réalisé par Lewis Furey, entièrement fait à la main avec la très légère et très complice Aaton 35 III, sur de la Kodak 5279 (poussée d'un diaphragme la nuit), avec l'assistance d'un extraordinaire retour vidéo HF qui jamais n'a flanché (merci les longueurs d'onde du Nouveau Monde). Un dernier "spécial" pour mon excellent assistant opérateur (je tiens ses coordonnées à la disposition des collègues qui s'envoleraient vers le Nouveau Monde...

A tantôt ! (comme ils disent).

► **Nous avons reçu à l'AFC ce courrier de Robert Fraisse (daté du 1/11/98)**

"Chers camarades de l'AFC,

Quelques mots pour vous mettre en garde contre une situation à laquelle vous pourriez être confrontés.

Lorsque j'ai commencé le film *Ronin*, le réalisateur, John Frankenheimer, m'a fait promettre d'aller à Los Angeles pour étalonner le film. Nous en avons reparlé plusieurs fois au cours du tournage. J'ai donc négligé de faire stipuler, dans mon contrat signé en France, que la production devait me solliciter pour assurer l'étalonnage le moment venu.

Sans que je sache pourquoi, ni même de qui est venue la décision (alors qu'il s'agit d'un film de 57 millions de dollars, plus 35 millions de dollars pour la promotion, produit par United Artists et MGM), l'étalonnage a été effectué sans que je sois consulté.

Je n'avais aucune raison de me méfier car j'avais assuré l'étalonnage à Los Angeles de deux films tournés précédemment dont les budgets étaient de loin très très inférieurs, la production ayant financé mon transport et mon séjour, bien sûr.

Tout ça ne serait qu'un moindre mal si le travail avait été fait correctement. En l'occurrence, deux tiers des séquences ont été tirées trop claires de 3 à 4 points bien souvent. Il n'y a plus aucune atmosphère, aucun mystère, le grain est monté, les ombres sont sales parce que les négatifs n'ont pas été posés pour être tirés à ces lumières.

Si donc il vous arrivait de tourner un film américain en France, soyez vigilant, ne vous contentez pas d'un accord verbal et prenez toutes les garanties pour que pareille mésaventure ne vous arrive.

Bien cordialement."

.....

► **Adieu Jeannot**, par *Jimmy Glasberg*

Je l'ai connu en 1985 sur le film de Willy Rameau *Le Lien de Parenté* que nous avons tourné dans ma Provence natale. Jeannot, comme tout le monde l'appelait, était déjà âgé mais il avait gardé toute sa fougue et sa joie de vivre.

Nous tournions beaucoup en extérieur avec cette belle lumière solaire d'automne. Le film était en CinémaScope anamorphosé et j'avais choisi de faire une photographie style "Technicolor" de la grande époque avec de très hauts contrastes et des lumières très marquées dans le style des westerns des années 50. Pour cela, j'utilisais des écrans réflecteurs et des miroirs. Jamais une fois Jeannot ne s'est plaint (comme le font la plupart des jeunes acteurs) de l'éblouissement dû à cette lumière solaire maîtrisée et dirigée vers son visage. Toujours précis dans ses marques et se servant de son énorme professionnalisme, il utilisait les créneaux de lumière avec précision. Son regard aux yeux bleus brillait et il transmettait une émotion qui crevait l'écran. J'étais fasciné de

voir avec quelle habileté il venait cueillir un faisceau lumineux pour donner sa réplique. Souvent, Jeannot nous racontait, en toute simplicité, à table sous la tente de la cantine, des anecdotes de sa vie d'artiste. Nous étions tous émerveillés.

Plus tard, j'ai revu Jeannot au théâtre et c'est toujours avec la même générosité qu'il m'a invité à dîner avec mes enfants dans son repaire montmartrois.

Avec la disparition de ces derniers monstres sacrés, dont Edwige Feuillère qui n'a pas supporté la mort de son partenaire, une grande époque du cinéma français s'en va... Sur mon agenda est encore écrit à la date du 11 décembre :

"Jeannot's birthday."

En tout cas, sache mon Jeannot que ceux d'entre nous qui ont eu la chance de travailler avec toi se rappelleront à jamais ton merveilleux sourire et ta générosité. Merci de ta leçon de vie. Au plaisir de te retrouver au royaume des poètes."

Jean Marais est mort le 8 novembre 1998 à l'âge de 84 ans.

► Nous avons appris le décès de Clovis, qui a travaillé de longues années pour la maison Chevereau...

► Le **Festival du Film de Poitiers** se tient du 5 au 13 décembre 1998. Ce Festival, "Rencontres Internationales Henri Langlois", propose en compétition une sélection de films venus des écoles de cinéma du monde entier, de l'Australie à l'Estonie, en passant par l'Egypte mais aussi le Canada, la Belgique...

Rencontres Internationales Henri Langlois
1, place de la Cathédrale, 86000 Poitiers Tél : 05 49 41 80 00, Fax : 05 49 41 76 01
E-Mail : festival-poitier@rihl.orinternet : www.rihl.org

*Elizabeth Prouvost
expose Edwarda,
suite de trente-trois
photographies inspirées
par le texte "Madame
Edwarda" de Georges
Bataille,
jusqu'au 12 janvier
à la Galerie Mantoux-
Gignac
55, rue des Archives
75003 Paris*

.....

A propos des rushes vidéo, Jean-Pierre Beauviala nous a signalé cet échange entre deux membres d'un groupe de discussion sur le Net. Grâce à la gentillesse de Philippe Pavans, nous vous présentons ici une traduction dont vous pouvez retrouver l'original sur le "Cinematography Mailing List" du 3

novembre 1998, (<http://www.cinematographer.net>).

Ed Colman, "Cinematographer Supervised Vidéo Dailies" à SuperDailies / Los Angeles, a écrit :

... "Nous avons affronté ce problème/défi depuis l'invention des rushes vidéo. Il arrive souvent, comme l'affirme Roy Wagner, que les efforts des plus doués D.P. et étalonneurs soient jugés sur un système de visionnement médiocre et déréglé d'après des copies VHS de copies U-matic.

J'ai des coups de fil à cause de la médiocre qualité d'un transfert (trop dense, délavé, couleurs fausses) que j'ai personnellement supervisé et que nous avons peut-être nous-mêmes retransféré à nos frais. Bien sûr, nous l'avons regardé juste en sortie du Rank sur un moniteur à 20 000 dollars et il avait l'air parfait, mais quand je descends sur le plateau pour régler leur moniteur, je découvre souvent que même l'assistant vidéo n'a pas la moindre idée de la manière de régler la mire de barre pour une projection correcte. Après avoir tripoté le moniteur, j'ai entendu un nombre de fois incalculable "Oh c'est magnifique, quand même !" C'est un problème pernicieux et diffus.

Une petite histoire :

Nous faisons des rushes pour une pub de voiture. Je me suis rendu sur le plateau le premier jour pour regarder attentivement la couleur des autos et prendre des échantillons des peintures de carrosserie. J'ai fait très attention pendant le transfert pour bien précisément restituer le rouge de la voiture du héros. Quand j'ai livré les rushes, j'ai demandé au producteur sur quel support ils verraient les rushes et lui ai expliqué que je serai heureux de faire les réglages appropriés ; il me désigna une console U-matic et un moniteur Hitachi vieux de 10 ans qu'il avait apporté de chez lui. Quand j'ai regardé la bande, le joli rouge de la voiture était un orange agressif. Trop de Chroma, trop de jaune, j'ai cherché les réglages du moniteur et n'ai pu trouver aucun bouton à tourner. Le producteur s'excusa d'avoir laissé chez lui la télécommande (seul moyen de réglage). Toutes les personnes de l'agence et les clients dirent la même chose : "La voiture n'est pas de la bonne couleur, devons-nous refaire un TC ?" "Non", ai-je dit, "c'est juste le moniteur, la bande est parfaite"

"Oh !" ont-ils répondu, "mais faudra-t-il refaire le TC ?"

J'ai pensé ajouter à nos prestations de services la fourniture de moniteurs et de magnétoscopes correctement entretenus et réglés mais, et je parle ici principale-

ment de publicités, la production a déjà loué un magnétoscope U-matic et un moniteur dans la même maison que le contrôle vidéo à un prix défiant toute concurrence et ne souhaite pas y mettre un sou de plus.

Un lot "Rushes" peut même être compris avec les caravanes de la production sans supplément (parfois ces machines antédiluviennes sont incapables de rembobiner correctement des bandes avec timecode). Imaginez ce coup de fil :

"Les rushes sont bousillés, il faut les refaire..."

"Utilisez-vous un Sony 7020 U-matic ?".

"Euh ! Oui pourquoi". Je ne vous fais pas de tableau...

Même le système le plus soigneusement entretenu (si le moniteur a quelques boutons que l'on peut tourner) est susceptible de se dérégler. Pour des projets de plus longue haleine nous envisagerions de fournir magnétoscope et moniteur, de les étalonner et de faire des visites régulières sur le plateau pour la maintenance. Bien sûr si le décor est éloigné cela revient à nous en remettre au sort comme nous l'expliquions.

De toute façon l'U-matic n'est pas un bon format pour les rushes comme beaucoup de gens l'ont déjà dit. Le Beta SP est de très loin d'une qualité supérieure et ne coûte pas plus cher au transfert mais personne n'est prêt à dépenser les quelques dollars supplémentaires pour louer un magnétoscope Beta. Le DV apparaît tout juste ici à L.A., mais très peu d'installations ont les machines pour produire directement des bandes DV. Cela prendra peut-être du temps à se mettre en place et je ne suis pas sûr qu'aucune machine DV puisse être contrôlée par le télécinéma comme un "simo". Nous devons faire des copies de Beta numérique ou SP comme l'expliquait Mike Most. La plupart des rushes de pub sont faits en U-matic. Nous sommes toujours choqués lorsque la production réclame une copie VHS pour le réalisateur ou le D.P. au lieu d'une "simo" U-matic. Et elle est en général copiée d'un U-matic. That is three strikes on only two pitches (métaphore réservée aux amateurs de baseball). Les pubs sont des projets à relativement court terme.

Je me demande si c'est la responsabilité des maisons de post-production de fournir l'équipement pour visionner les rushes. Bien sûr il est de notre intérêt que tout le monde puisse voir des images qui représentent le plus précisément possible notre interprétation des images du film vers la vidéo, mais devons-nous "subventionner" les producteurs ? Nous venons effectivement faire les réglages des magnétoscopes

et moniteurs sur le plateau mais devons-nous en plus acheter les machines ? Est-ce que Technicolor prête gratuitement le projecteur double bande pour les films de fiction, ou est-ce que les productions le louent ?

Encore Vidéo ou SuperDailies devraient-ils acheter les machines DV ou Beta et les prêter gracieusement aux productions ou sommes-nous en droit de réclamer un juste prix de location ? Les productions réaliseront-elles la sottise de créer des images importantes et de prendre des décisions artistiques sur la base de copie de qualité médiocre regardées sur des magnétoscopes et des moniteurs médiocres ? Cela les touchera-t-il au point de dépenser quelques dollars supplémentaires pour être sûr que le difficile travail du D.P. et de toute l'équipe soit présenté de manière équitable ?

J'ai bien peur qu'il n'y ait pas de réponse simple, particulièrement dans une industrie gouvernée plutôt par le souci de la moindre dépense que par les artistes et les créateurs qui font réellement le travail.

Nous continuerons à fournir les plus beaux rushes possibles et prierons pour qu'ils soient vus, au moins, sur des magnétoscopes et des moniteurs à moitié corrects par des gens qui auront, au moins, une vague idée de ce qu'ils regardent.

S'il vous plaît, je ne veux pas dire que les équipes caméra, production ou post-production ne savent pas ce qu'elles regardent, je ne parle que des autres, ceux dont je parle plus haut.

Je m'excuse de cette longue divagation mais c'est une bataille que je mène chaque jour comme chacun de vous mais sous un autre angle.

Réponse de Bill Bennett, directeur de la photo :

Ed, je comprends ton problème. J'ai finalement résolu d'acheter mes propres magnétoscope et moniteur pour les rushes. J'ai fait pression sur les producteurs pour utiliser le standard Beta SP et j'ai rencontré une forte résistance de tous les côtés. Ils m'ont dit que le scope était cher à la location, j'ai donc acheté mon magnétoscope et je le prête à la production, cela compense le coût légèrement supérieur des rushes Beta par rapport à l'U-matic. En échange j'y gagne la paix d'esprit et le réalisateur et l'agence voient une image de belle qualité proche de celle d'une régie de télécinéma.

Cela valait l'investissement. Maintenant je vois des gens sauter de joie après les rushes, sûrs qu'ils ne se feront pas virer le lendemain. Avant, avec les rushes en

format U-matic, on voyait des gens mélancoliques sombrer dans la dépression en appelant leur patron : "Les rushes étaient nuls, il faudra peut-être faire des retakes, l'opérateur doit être un crétin, tout est mou, sombre et orange. Peut-être qu'on s'en sortira en post-prod, je te rappelle".

Et vous savez ce qui arrive ? L'étalonneur du télécinéma est doué et arrive toujours à sauver les plans et à tout réparer en post-prod. Tout le monde restait avec l'impression que je m'étais planté et qu'ils avaient dû rectifier plus tard. Tout cela à cause de rushes merdiques !

Plus maintenant. Pour couronner le tout, depuis que les étalonneurs savent que j'utilise un magnétoscope et un moniteur de bonne qualité, je jure qu'ils font du meilleur boulot car ils savent qu'ils ne pourront pas s'en prendre au moniteur ou au magnétoscope si nous nous plaignons du transfert.

Sony a dessiné une nouvelle série de magnétoscopes Beta SP moins chers : la série UVW. J'ai un UVW1200 et un moniteur 13 pouces PVM1354Q. Si vous cherchez un Combo la référence est : UVW1400. Un moniteur 19 pouces est aussi disponible : le PVM1954Q. Le moniteur est de la série des HR et le lecteur accepte les petites et les grandes bandes Beta SP.

Je ne pouvais plus supporter les pleurnicheries alors j'ai décidé d'y remédier.

En bref, les problèmes sont partout les mêmes ! Une des solutions serait de pouvoir louer chez nos loueurs caméras (qui ont soit un département vidéo, soit des techniciens vidéo) un matériel bien révisé et bien réglé. Ceci en étudiant, par exemple, la question du DV qui est un matériel nettement plus performant que l'U-Matic ou le VHS. Un moniteur sérieux et aisément transportable ou, pourquoi pas, dans le cas de rushes de long métrage, une rétro projection de petit format et de bonne qualité, pourraient compléter ce matériel. Une étude technico-commerciale et financière devrait pouvoir se faire avec les laboratoires et les loueurs de caméras.

Faisant partie du matériel caméra, ce matériel réintégrerait le monde des outils de l'équipe image. Et ce serait un bienfait pour tout le monde.

.....

► **La Nouvelle Eve** de Catherine Corsini, photographié par Agnès Godard, fut notre film en avant-première, le lundi 30 novembre 1998

"Elle a du "peps", elle est casse-pieds, drôle et finalement attachante. On a cherché la gaieté et la légèreté avec de la 5279 et des Cookes, avec LTC et Fabrice Dequéant, Alga, Cinélumières, une équipe dynamique et un tout petit budget. Sortie fin janvier. Merci à Didier Dekeyser pour la copie."

► **La Mère Christin** de Myriam Boyer, photographié par Dominique Chapuis

► **Comme une bête** de Patrick Schulmann, photographié par Dominique Gentil

► **Au-delà de nos rêves** (*What Dreams May Come*) de Vincent Ward, photographié par Eduardo Serra

C'est un film aussi passionnant au niveau visuel que contestable et contesté au niveau du scénario. Robin Williams meurt dans un accident ; il retrouve dans l'au-delà ses enfants morts précédemment et doit descendre aux enfers pour en sortir sa femme (guidé par le grand Max von Sidow). L'idée de base est que chacun crée son propre Au-delà. Celui de Robin Williams sera inspiré par l'univers de sa femme peintre.

Vincent Ward est un artiste visionnaire bien plus qu'un réalisateur "normal". Il disposait ici d'un budget important (plus de 80 millions de dollars) dont une grande partie destinée au travail de post-production numérique.

Il y a bien évidemment un travail important mais désormais routinier d'enlèvement de câbles et de lumières (lorsqu'on doit éclairer de nuit un porte-avions et ses abords, il est bien agréable de pouvoir laisser dans le champ les ballons de 16 kW HMI) et de fonds verts et bleus. Mais il y a surtout un travail intéressant d'extension de décors (ainsi le porte-avions devient un simple élément d'un cimetière de bateaux) et surtout un travail poussé sur les interférences film-peinture : les fonds ont été souvent remplacés, complètement ou en partie, par des éléments peints ; surtout une technique spécialement mise au point a permis d'ajouter à des décors réels la touche divisée de la peinture impressionniste. A noter que nous avons souvent eu recours à des prévisualisations d'ordinateur pour préparer des angles et mouvements de caméra dans des décors destinés à être modifiés ou étendus en post-production.

Mes préoccupations principales ont été de ne pas me laisser distraire par l'échelle (mon décor principal faisait 4000 m²) et d'assurer l'intégration des scènes et plans non truqués (tout de même largement majoritaires) dans un ensemble qui ne prendrait forme que bien plus tard. Quant au contrôle du D.P. sur un tel projet, il est forcément limité, quelle que soit la bonne volonté de tout le monde, pour des raisons pratiques - 140 personnes ont travaillé dans plusieurs villes à la post-production numérique, certains pendant plus de dix-huit mois !

Ceux que ça intéresse peuvent consulter dans le numéro de novembre de l'*American Cinematographer* (disponible au bureau) ainsi que dans *International Photographer* des articles sur le tournage et surtout sur la post-production du film.

► **Les Méaventures de Margaret** de Brian Skeet, photographié par Romain Winding

Avec Parker Posey, Patrick Bruel, Stéphane Fress, Brooke Shield, Jeremy Northam et Elisabeth Mc Govern.

Une jeune romancière new-yorkaise débarque en France afin de puiser l'inspiration pour compléter un roman qu'elle écrit sur le libertinage au 18ème siècle. Margaret est jouée par Parker Posey, héroïne de Hal Hartley et chouchoute du Sundance Festival.

Le film se passe en partie au 18ème en France et en partie à New-York de nos jours. Nous n'avons pas voulu faire de différence de style marquante entre les deux époques, d'autant plus que le passage d'un siècle à l'autre se fait parfois dans le même plan.

Ayant tourné quatre semaines au studio d'Ealing à Londres, trois semaines à l'Abbaye de Chaâlis et une semaine à New-York avec des équipes différentes, j'ai pu m'amuser à faire des comparaisons entre les machinos et électros des différents pays.

Les rushes ont été développés et tirés chez LTC, étalonnés par l'excellent Christian Dutac. L'étalonnage des copies, l'interpositif et les internégatifs ont été faits chez Rank. La qualité de la copie de travail en provenance de LTC a été une référence constante pour le travail avec Rank.

Sinon, question fiche technique : Primo + 79 Kodak (combinaison brillante mais toujours à la limite du trop contraste, un petit fog a bien enveloppé l'ensemble).

Le film est très fin et très malin et sort le 23 décembre.

.....

► **Fuji** Suite à des contacts avec l'équipe Fiaji-FujiFilm, et en relation avec la manifestation que nous avons organisée à Lyon, "Les inventeurs de Lumière", Philippe Pavans a le plaisir de nous annoncer que Fuji offre à l'AFC un Fuji DS 300 (un des meilleurs appareils photo numérique sur le marché dans la catégorie du matériel professionnel). Cet appareil est à votre disposition au bureau .

C'est un très, très, beau cadeau qui nous est fait et l'AFC en remercie chaleureusement toute l'équipe Fiaji-Fujifilm.

► **Kodak** a donné carte blanche à l'AFC pour la 12ème édition des "Rencontres des Lumières" avec pour thème "Lumière et étalonnage". Les soirées-projections auront lieu les 15 et 16 décembre prochains.

Le jeu est le suivant : trois directeurs de la photo (Gérard de Battista, Jean-Jacques Bouhon et Bertrand Chatry) ont pour mission de mettre en lumière une scène de comédie (soutenue par un texte de Labiche), réalisée et cadrée par Pierre-William Glenn, dont le découpage leur est imposé. Ils ne doivent pas se concerter ni sur le matériel ni sur la ou les pellicules choisies.

Un deuxième tournage est effectué par chacun d'eux avec comme demande une lumière plus dramatique.

Ces deux séquences sont ensuite étalonnées suivant leurs indications. La séquence "lumière de comédie" subit un deuxième étalonnage pour tenter d'en rendre l'atmosphère lumineuse plus dramatique, simulant ainsi un changement que l'on rencontre parfois dans la demande des réalisateurs. Une des séquences "lumière et comédie" est enfin transformée dans un style plus dramatique au moyen d'un étalonnage numérique sur "Flame" avec retour sur pellicule.

Le but de cette expérience est de comparer les différents moyens de créer et

transformer une image - changement d'étalonnage classique, retournage et passage par les nouvelles techniques - et de mettre en évidence que le choix d'un directeur de la photo n'est pas neutre.

Cette "Rencontre des Lumières" permet donc de mettre l'accent sur l'importance de la lumière et de l'étalonnage et d'insister sur la relation réalisateur/directeur de la photo dans la création d'une œuvre cinématographique.

Pour cette 12ème édition, Kodak reste en parfaite cohérence avec les précédentes rencontres qui ont permis de découvrir, entre autres "Question de Lumière", dialogue entre Henri Alekan et Robert Doisneau, "Lumières d'Ecrits" avec Alain Robbe-Guillet, "Lumière et maquillage", "Lumière et style".

► **GTC Numérique** vient de terminer la mise au point d'un nouveau procédé, développé en interne, dédié au report vidéo sur film 35 mm. Ce procédé, plus particulièrement destiné aux films tournés en DV ou en Beta numérique, permet de traiter, avec la plus grande qualité, plus de 7 minutes par jour. Cette prestation est proposée à un coût variant de 5000 F. la minute pour des durées inférieures à 5 minutes à 3500 F. la minute pour des durées supérieures à 30 minutes (pellicule, développement et tirage d'un positif de contrôle compris).

► **Eclalux** La société présentait au Satis toute une série de nouveaux projecteurs de la gamme Arri dont voici le descriptif :

Arri Minisun 21/50 : projecteur PAR utilisant une lampe à décharge type HMI de 21 ou 50 watts au choix, alimentée par une batterie 12 volts. Le Minisun dispose de 4 lentilles à faisceau différent pour obtenir l'éclairage souhaité et d'un adaptateur pour le fixer sur une caméra vidéo ou film.

ArriSun 120 : projecteur PAR utilisant la lampe à décharge 12 kW simple culot, il est fourni avec 5 lentilles à faisceau différent. C'est le projecteur le plus puissant existant à ce jour. Il en existe 10 unités disponibles pour la location chez Transpalux.

Arri X Light 2 : ambiance HMI SE, puissance 200 W, température de couleur de

5600 K, poids 2,5 Kg, équipé d'un porte filtre et d'un châssis 4 volets.

Arri X Light 5 : ambiance HMI SE, puissance 575 W, température de couleur de 5600 K, poids 4 Kg.

Arri X Light 60 : ambiance HMI SE, puissance 6 kW, température de couleur de 5600 K, poids 28 Kg (ces deux projecteurs possèdent les mêmes types d'accessoires que la version 2).

Les ambiances HMI Arri X Light viennent compléter la gamme équivalente déjà disponible sur le marché.

Le Live Pro : fabriqué par Studio Due, ce projecteur d'effets est équipé d'une lyre asservie et utilise une lampe à décharge type MSR de 1200 watts. Il est pourvu d'une trichromie CYM, de 2 roues de gobos avec possibilité de rotation, "wash frost", "strobe", gradateur, etc... (20 paramètres possibles). Tout ce matériel est en démonstration dans les locaux de la société.

► **K5600** La société K5600 Lighting présentait au Satis un prototype du nouveau Softube 200 W qui sera disponible en janvier 1999. Plus petit que le Softube 400 avec une longueur hors tout de 84 cm, ce nouveau Softube permettra une souplesse supplémentaire pour les intérieurs voiture. Nouveauté également du côté des convertisseurs Statpower 12 V / 220 V avec un 1000 W et un 1800 W à signal sinusoïdal. Il est à noter que cette famille de convertisseurs accepte tous les types de produits y compris les ballasts magnétiques (ou selfiques) et les fluos. A titre indicatif, il est possible d'alimenter deux Wall O' Lite ou un 1200 W (à ballast magnétique ou électronique) sur un 1800 W.

K5600 Lighting a imprimé à l'occasion de l'exposition un catalogue complet de tous les produits : projecteurs K5600, boîtes à lumière Chimera, convertisseurs Statpower, ballasts électroniques Power Gems. Le *Katalogue* 1999 n'est pas seulement un dépliant publicitaire, mais se veut un outil de travail pour les utilisateurs d'éclairage artificiel de type "lumière jour". Chaque rubrique (éclairage "lumière du jour", boîtes à lumière, ballasts, convertisseurs) débute par quelques pages de généralités rappelant les principes de base ainsi que quelques précautions d'utilisation.

Le *Katalogue* est accompagné d'un coupon réponse pré-affranchi afin de pouvoir recevoir les commentaires et suggestions des utilisateurs. Les membres de l'AFC recevront bientôt cette brochure à leur domicile.

► **PanavisionAlga** La nouvelle série d'objectifs Cooke est arrivée, elle ouvre à T 2. Selon Laaziz, elle est très contrastée optiquement, tout en gardant son rendu "Cooke". Sont actuellement disponibles : un 18mm (distance minimum de mise au point de 9 pouces), un 25mm (id. 9"), un 32mm (id. 12"), un 50mm (id. 20"), un 75mm (id. 2'6") et un 100mm (id. 3'). Il est prévu dans les mois à venir un 14mm, un 40mm et un 150mm.

Arrivée de la Panavision Millennium, immédiatement squattée par l'AFC à l'occasion des tournages de la "Carte blanche" et de la "Master class" ; elle fut "manipulée" par Pierre-William Glenn et, à côté de l'Aaton 35, par Charlie Van Damme et André Neau. Techniquement parlant : la visée est amovible instantanément (pratique en configuration Steadycam) et télescopique (loupe longue). La vidéo couleur a un générateur de cadre et la possibilité d'incrustation d'un "time code", le boîtier du retour vidéo est intégré au corps de la caméra, deux sorties sont disponibles (Pal et RVB). Le miroir est monopale, l'obturateur est motorisé et synchronisé par le boîtier de présélection de vitesse LAC (local aria controler) ; de 3 i/sec à 50 i/sec pour un angle de 11°2 à 180°. L'électronique du point et du diaph. est interne à la caméra en liaison au boîtier de commande FTZSAC (Focus, sTop, Zoom, Speed, Aperture Control). Le mouvement a le même principe de base que les autres Pana, avec quelques améliorations supplémentaires qui permettent une fixité parfaite. Le moteur, qui ne comporte plus de balais, est plus endurant et plus silencieux. La crosse d'épaule est plus ergonomique. A configuration égale cette caméra est plus légère qu'une Platinium.

Son coût peut paraître élevé mais, si on ajoute à celui de la Platinium les accessoires fournis avec la Millennium (loupe longue, vidéo ...), on arrive au même prix pour un système complet et résolument "up to date".

► **Softlights** La société Softlights présentait au Satis le T5-200 (T5 pour le diamètre des tubes fluorescents et 200 pour le nombre de watts). Ce nouveau projecteur rompt complètement avec l'ancienne gamme Soft Lights : il est équipé d'une nouvelle génération de tubes fabriqués aux Etats-Unis en exclusivité pour Soft Lights. Ces nouveaux tubes, rectilignes, d'un diamètre de 16 mm, présentent un spectre quasi parfait. Fini le temps du minus green pour tenter de corriger la température de couleur des fluos!

Commentaire de P-W. Glenn
J'ai adoré travailler avec cette caméra pour la clarté de sa visée dans tous les formats et avec toutes les réserves teintables, sa mémoire de trame, sa paluche sur flexible et tous ses gadgets électroniques qui sont en plus aujourd'hui ; mais aussi pour la marche avant/arrière et la grande accessibilité pour les assistants. Sa légèreté et la facilité de transformation font de cette caméra un vrai chef d'œuvre !

(un réglage fin par "roue codeuse" permet d'ajuster au point près la couleur suivant la température ambiante du lieu de tournage). Autre amélioration considérable, le ballast électronique HF et la variation numérique DMX sont incorporés dans le projecteur. Fini les ballasts et les câbles au sol ! Avec tous ses avantages, le T5-200 reste très léger (4,1 kg). Si l'on considère le rapport taille-poids et flux lumineux, le T5-200 est le projecteur fluo le plus puissant existant aujourd'hui. Le T5-200, testé depuis six mois sur plusieurs longs métrages, s'est avéré extrêmement fiable et robuste.

Si vous ne le connaissez pas encore, si vous doutez, n'hésitez pas à nous contacter, nous serons ravis de vous le faire essayer sur votre prochain tournage.

Ou alors, encore plus chic : "visit us Online at www.softlights.com"

Contact : Henrik Moseid / Patrick Blossier

côté lecture

► Au sommaire de l'*American Cinematographer* de novembre 98, signalons deux articles (comme l'a fait Eduardo Serra dans la rubrique "films sur les écrans") de Ron Magid sur le film *What Dreams May Come* réalisé par Vincent Ward. Dans un premier, "Dream Weavers", il évoque le travail photographique d'Eduardo et son *approche de la manière d'échafauder des images qui tiennent compte de la trame dramatique du film afin de tenter de trouver la nature de la lumière, de la couleur et des solutions techniques*. Son deuxième article, "Designing the Afterlife" s'attache plus particulièrement aux effets visuels fortement inspirés du romantisme de la peinture de Casper David Friedrich et de l'impressionnisme de Claude Monet.

"Soup du Jour", un article de Christopher Probst dans le même numéro de novembre de l'*American Cinematographer*, passe en revue les procédés spéciaux que certains laboratoires (américains ou européens) proposent actuellement.

Le chapitre le plus important concerne évidemment les traitements argentiques, c'est-à-dire les procédés permettant de conserver tout ou partie de l'image argentique qui est totalement éliminée dans le traitement normal. Ces

procédés peuvent se classer en deux groupes :

La cuve noire et blanc - Après blanchiment, et avant fixage, le film passe dans une cuve de développement noir et blanc pendant un temps variable, ajoutant ainsi une image noir et blanc de densité variable à l'image couleur. C'est le procédé utilisé en particulier par Technicolor et LTC. Son grand avantage réside dans la facilité de dosage.

Le sans blanchiment - On saute complètement ou partiellement l'étape du blanchiment. Le résultat est plus marqué et moins contrôlable. A noter que le procédé est réversible - en passant le film ultérieurement dans les bains de blanchiment et fixage on retrouverait une image normale. Le sans blanchiment est proposé en particulier par Eclair.

Il apparaît que l'offre d'une de ces deux options tient à des raisons techniques: le type de machines utilisées par chaque laboratoire impose l'un ou l'autre de ces procédés. Le sans blanchiment peut être appliqué à tous les stades - négatif, inter, positif. La cuve noir et blanc peut être utilisée pour l'interpositif et les copies, bien que Technicolor, pour des raisons qu'on peut supposer commerciales, la réserve aux copies.

L'article cite deux autres traitements particuliers.

1 - Développement négatif de film inversible (dit traitement croisé), donnant donc une image négative sur support non coloré. Ce procédé provoque une augmentation du grain et du contraste et affecte le rendu des couleurs d'une manière aussi saisissante que difficile à contrôler. Par ailleurs, cette manipulation semble poser des problèmes de conservation. L'article attribue à Denis Lenoir et Eric Gautier un procédé alternatif consistant à tirer un négatif normal sur de la positive utilisée comme interpositif.

2 - Suppression de la couche anti-halo en passant le négatif avant exposition dans le premier bain (destiné à dissoudre cette couche) et, de là, directement au séchage (au noir). L'effet de l'absence de anti-halo peut être accentué en utilisant dans la caméra un presseur réfléchissant.

A noter aussi que Technicolor vient de relancer son tirage traditionnel par trois matrices, système qui permet une grande variété de manipulations d'image.

Marc Salomon nous signale la parution en 1997 d'un livre écrit par Sven Nykvist, *Reverence for the Light*. Que ceux qui passent à Londres prochainement, ou qui vivent à Los Angeles, etc..., aient l'amabilité de nous le faire parvenir (le bureau remboursera bien sûr). ou la gentillesse de nous en communiquer les références. Merci d'avance. D'après nos renseignements, il en existerait une traduction espagnole.

► **Jimmy Glasberg** nous signale l'édition par le Centre Pompidou d'un CD-Rom dont Chris Marker est l'auteur et qui s'intitule *Immemory*. Il s'agit d'un travail sur sa mémoire, une investigation dans ses souvenirs ; un paysage dont la logique a la même architecture qu'un CD-Rom ; avec son arborescence et ses... "coq à l'âne"... La photographie, le cinéma, la peinture, etc. ; tous les arts sont à la base de cette réflexion. Ce CD-Rom sort fin décembre, il est distribué par Jeriko, et sera disponible dans tous les points de vente habituels, Fnac, etc...

► **Erratum** Élémentaire ! "Samurai Tactics" est le titre de l'article de l'*American Cinematographer* du mois d'octobre consacré à *Ronin*, et non le titre du film photographié par Robert Fraisse comme les plus perspicaces d'entre vous auront rectifié d'eux-mêmes. A lire également un article dans le film français du 13 novembre 98 consacré à *Ronin* et à Robert Fraisse.

sommaire

activité AFC	p.1
technique	p.7
billets d'humeur	p.10
ça et là	p.14
du côté d'internet	p.16
sur les écrans	p.20
nos associés	p.22
côté lecture	p.26

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique
70, rue Marius AUFAN - 92300 LEVALLOIS Tél. : 01 47 58 86 87 - Fax : 01 47 58 86 88

Nous vous rappelons que cette adresse est temporaire et que notre siège social
reste domicilié à la même adresse (6, rue Francœur - 75018 PARIS)