

Savoir garder cette eau pure
dans les cuisines de la technique,
c'est le principe de l'artiste
digne de ce nom.

Albert Camus

*Lettre à Jean Sénac, poète,
7 avril 1948*

Dernière minute

*A la suite de l'annulation
par le tribunal adminis-
tratif de Paris de l'agré-
ment accordé par le CNC
à Un long dimanche de
fiançailles, Renaud
Donnedieu de Vabres,
ministre de la culture,
a demandé à Catherine
Colonna, directrice
générale du CNC, de
lancer sans délai une
concertation avec les
professionnels du cinéma.*

n° 138
déc. 2004

activités AFC



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

► L'Edito d'Eric Guichard

La nouvelle est tombée le 27 novembre.

Par décision du tribunal administratif de Paris, le film de Jean-Pierre Jeunet n'est plus considéré comme européen et, par extension, français.

Il ne s'agit pas, ici, de contester la décision du tribunal et il ne nous appartient pas de juger cette décision.

Mais une chose est certaine, le film de Jean-Pierre Jeunet, en étant tourné en France, avait permis de démontrer à tous les postes nos compétences sur des productions dites "lourdes" en termes de moyens et d'argent. Le résultat est incontestable du point de vue de la qualité de ce savoir-faire. Le film a permis de faire travailler nombre de techniciens et d'engranger des milliers d'heures de travail. Il a aussi permis de faire vivre nombre d'industries techniques.

Cette décision juridique remet fortement en cause la possibilité de continuer à tourner dans ce cadre de production.

Nous espérons qu'il n'est pas trop tard, que chacun prendra conscience de la gravité de cette affaire pour enfin se mettre rapidement autour d'une table, de trouver des solutions nouvelles et porteuses pour que ces films ne soient pas dorénavant et définitivement "délocalisés".

► Haskell Wexler à Paris par Jean-Jacques Bouhon

De passage à Paris avant d'aller au festival d'Amiens, où un hommage lui était rendu (voir l'article de Dominique



Photo Marc Salomon

Gentil), Haskell Wexler m'a contacté, le 9 novembre au matin, par l'intermédiaire de son neveu qui lui servait d'interprète. Il voulait profiter de son court séjour en France pour tourner quelques séquences destinées au documentaire qu'il tourne pour soutenir le projet lancé par Conrad Hall de combattre le trop grand nombre d'heures de travail sur les tournages américains. A cet effet, il désirait passer sur un tournage français pour y recueillir quelques témoignages de nos méthodes de travail.

Etant occupé pendant la matinée, je lui ai conseillé de contacter l'AFC.

C'est ainsi que nous avons eu le plaisir et l'honneur de recevoir Haskell Wexler dans les bureaux de l'AFC. Il n'était pas facile de lui trouver un tournage acceptant sa visite dans un temps aussi court, mais nous avons alors pensé à Denis Lenoir, qui tourne dans le Nord de la France, pas trop loin d'Amiens.

Ce jour-là, Techni Ciné Phot présentait les dernières caméras Arri à La fémis et nous y avons emmené Haskell.

Personnellement j'étais très ému de rencontrer ce grand jeune homme de 78 ans, portant fièrement sa casquette marquée du slogan " 12 On - 12 Off " (12 heures de travail - 12 heures de repos), caméra DV au poing, demandant à chacun d'entre nous de dire quelques mots en français pour soutenir son combat. Il fait partie des opérateurs dont le travail m'a marqué et la constance de son engagement " citoyen " a toujours été un exemple pour moi.

Je me souviendrai longtemps de l'accolade dont il m'a gratifié après m'avoir filmé.

► Imago à Huelva

Robert Alazraki et Armand Marco représentait l'AFC lors de l'Assemblée générale d'Imago et du colloque sur les droits d'auteur des directeurs de la photo, qui se tenaient tous deux à Huelva, en Espagne, les 12 et 13 novembre 2004. En voici les comptes-rendus.

Assemblée Générale d'Imago *par Armand Marco*

Cette assemblée générale clôturait le premier exercice d'Andreas Fisher Hansen (Danemark), élu en décembre 2003, président d'Imago.

Il avait pour tâche essentielle d'assainir les comptes d'Imago et de mettre en œuvre les moyens de réduire l'importante dette découverte à la parution du livre *Making Pictures*.

Dix-huit associations de pays européens étaient représentées ainsi que deux membres associés : l'Inde et l'Argentine.

Andreas remercie chaleureusement les membres du bureau, Tony Costa

(vice-président), Paul René Roestad (secrétaire général) et Line Søllyst (trésorière) pour leur collaboration dévouée.

Deux réunions du bureau, particulièrement constructives, ont eu lieu cette année. L'une à Londres en présence d'Harvey Harrison et d'un représentant de l'AIC afin de renouer le contact avec Roger Sears et envisager un règlement de la dette U.K. L'autre à Paris pour présenter la balance des comptes Imago à Monsieur Poisson (expert comptable de l'AFC) et lui exposer la stratégie envisagée par Line Søllyst afin de clarifier les comptes et répartir sur des bases saines.

A Huelva, Line Søllyst nous présente un bilan comptable clair et un budget prévisionnel pour 2005, modeste mais totalement axé vers un retour à l'équilibre. Les dettes sont encore conséquentes, mais la situation, bien que critique, est moins catastrophique que l'an dernier.

Une partie de la dette envers Frédéric Kaczek a été payée, nous lui devons encore 47 000 euros. Une proposition lui est faite d'étaler le paiement de cette somme sur six ans. Il réfléchit à cette offre.

Trois pays n'ont pas encore payé leur cotisation : 2 600 euros (Italie, Finlande, Pologne). L'Allemagne est toujours redevable de cotisations, mais Imago doit 100 livres à Arriflex. La dette au Royaume-Uni sera remboursée courant 2005.

Propositions pour financer la dette Imago :

Dans le cadre du budget prévisionnel 2005, Andreas propose qu'une modeste compensation financière soit accordée à chacun des membres du bureau, afin d'être plus efficace dans leur action, (recherche de nouveaux sponsors ou réinjection dans le fonctionnement d'Imago).

Cette proposition est refusée par l'AFC car elle est contraire aux statuts. Refus également d'accepter la transformation du prêt 2002 en don.

La NSC propose alors d'augmenter les cotisations de 10 euros par membre à 25 euros en trois ans. L'AFC refuse cette augmentation, mais accepterait que les cotisations soient portées à 15 euros par membre (ce qui fait environ 1 200 euros). Devant l'hésitation des présents à se prononcer sur cette augmentation, celle-ci est abandonnée et il est demandé aux représentants de consulter leurs associations nationales pour envisager une augmentation de la cotisation Imago. La solution la plus évidente pour qu'Imago puisse fonctionner plus aisément et se libère rapidement de ses dettes semble être la recherche de nouveaux sponsors. La prochaine AG Imago aura lieu en janvier ou février 2006 de façon à ce que les comptes soient arrêtés le 31 décembre 2005.

Activités prioritaires pour 2005 :

1 - Le site Web :

Kommer Kleijn, Roger Bryssinck et Tony Costa nous présentent leur projet pour le développement du site Imago. Les sponsors sont Kodak, Panavision et JDC (Joe Dunton).

Pour faire vivre le site Imago, chaque association est invitée à faire parvenir, si possible en anglais, des textes et documents sur toute manifestation ou information susceptible d'intéresser les autres associations. Ceci afin de mettre sur pied un magazine européen.

2 - Le livre Imago :

- A- La première édition du Livre (en Anglais) est épuisée en Europe, mais pas aux USA. Il est donc possible d'envisager une nouvelle édition pour l'Europe, en corrigeant les principales erreurs, changer la couverture (Raoul Coutard) et reconsidérer, si possible, le cas de nos associés (Ex : Eclair).

- B - Pour les éditions nationales (française, espagnole, italienne), il serait souhaitable qu'elles soient confiées au même imprimeur, afin de bénéficier d'un tarif plus intéressant.

Les Espagnols ont une traduction prête et l'accord d'un éditeur (Lumberg). L'Italie a terminé la traduction, mais n'a pas encore d'éditeur, quant à la France elle doit parfaire sa traduction et reprendre contact avec Flammarion.

Les contrats seront signés entre Imago et chaque éditeur national. Imago recevra 5 % des ventes dont 10 % seront directement versés à Roger Sears.

L'AEC a obtenu 5 % des bénéfices pour Imago plus 100 livres gratuits.

3 - EDCF (European Digital Cinema Forum)

Dans un avenir peut être proche la copie 35 mm pourrait être remplacée par un nouveau standard.

L'EDCF, formé par BKSTS et le Film Institute Suédois, étudie les différentes possibilités afin de fixer les normes de ce standard. Les sponsors sont nombreux : Kodak, Fuji, Barco, Dolby, British Film Council...

Kommer Kleijn, invité à participer à ces réunions, a constaté l'absence de techniciens de l'image et de réalisateurs dans l'assemblée.

Le CNC, ainsi qu'Imago, depuis cette année, sont membres de l'EDCF.

L'EDCF travaille en parallèle avec DCI (Hollywood studios et l'ASC).

4 - Un Prix Imago ?

Parce que nous constatons qu'à Camerimage et au Manaki Brothers Festival, le cinéma européen n'est pas très bien défendu ni représenté, la question d'un prix Imago se pose.

Cependant un Festival est difficile à organiser et coûte cher.

Y a-t-il une possibilité de se greffer sur un festival déjà existant ? Andréas va prendre contact avec Pierre-William Glenn.

5 - La FERA (Fédération Européenne des Réalisateur Audiovisuels) demande le soutien d'Imago lors des discussions qui vont avoir lieu au Parlement Européen sur les heures supplémentaires, les conditions et les méthodes de travail dans les métiers de l'audiovisuel.

6 - Nouvelle candidature : La Lettonie (LGC : Latvian Guild of Cinematographers) nouveau membre Imago. Fondée en 1993, elle compte 50 membres dont 10 directeurs de la photographie. Bientôt l'Estonie et la Roumanie.

Premier Congrès International sur les droits d'auteur des directeurs de la photographie *par Armand Marco*

L'AEC (association espagnole des directeurs de la photo) a organisé, en ouverture du Festival du Film IberoAmericano d'Huelva (Espagne), le premier congrès international des directeurs de la photographie sur les droits d'auteur. Les représentants des différentes associations, ayant participé à la réunion Imago du 12 novembre, étaient invités à cette manifestation ainsi que 3 avocats spécialistes des droits d'auteur, un réalisateur espagnol (membre de la FERA) et un photographe de plateau.

Tomás Pladevall, président de l'AEC, après avoir rappelé la " déclaration de Torun ", invita M. Carlos Rogel, professeur de droit, spécialiste des droits d'auteur, à définir le cadre de la loi, en Espagne et en Europe, dans lequel le droit d'auteur des directeurs de la photographie serait applicable.

Dans un long développement, il démontre que rien ne s'oppose légalement au fait que les directeurs de la photographie revendiquent la reconnaissance de leur statut de co-auteur des œuvres cinématographiques et audiovisuelles auxquelles ils participent.

Maître Cristina Bush, avocate spécialiste des droits d'auteur, et Maître Marta Ga León, avocate, avec des arguments sensiblement différents en arrivent à des conclusions similaires. Rien ne s'oppose légalement au statut de co-auteur revendiqué par les directeurs de la photographie.

La première note discordante vient de Jordi Grau, réalisateur espagnol, membre de la FERA. Il réfute le terme de " co-auteur de l'œuvre " en prenant l'exemple de Luis Buñuel tournant un plan avec Gabriel Figueroa. Qui est l'auteur du plan ? Buñuel bien sûr. Il met alors l'accent sur la différence qui existe entre le droit moral et le copyright. « En Europe, dit-il, nous avons un cadre de loi qui règle le problème des droits d'auteur, contrairement aux USA qui n'en ont pas. Car aux USA la loi c'est l'argent, et l'argent c'est le producteur.

Il nous paye pour notre travail et non pour l'œuvre. Je partage l'avis qu'à chaque fois que le producteur gagne de l'argent sur le fruit de notre travail nous récupérons une partie, même minime, de cet argent. C'est pourquoi si les directeurs de la photographie, travailleurs du cinéma, défendent leurs droits, je ne peux que les soutenir. Or en revendiquant le statut de co-auteur ils parlent de l'œuvre et là je ne suis plus de leur avis. »

Y a-t-il un consensus au sein d'Imago ?

Il existe un plus petit dénominateur d'accord, mais quels sont les points communs entre différentes associations ?

Le congrès d'Huelva répond en partie à ces questions en établissant un livre blanc en anglais et en espagnol qui sera signé par les différentes associations. Chaque association est invitée à faire le point sur les droits d'auteur. Rares sont les pays qui déclarent bénéficier de droits d'auteur, mais la plupart du temps il s'agit de copyright.

- En Bulgarie : le réalisateur, le scénariste et le directeur de la photo peuvent profiter des droits d'auteur après accord avec la production (copyright).

- En Belgique : une loi dit que les membres de l'équipe peuvent disposer des droits d'auteur. C'est le producteur qui accorde ou pas ce droit. Il est très rare qu'il l'accorde.

- En Autriche : le ministère de la justice s'apprête à voter une loi accordant les droits d'auteur aux écrivains et aux musiciens, mais il ne mentionne pas les œuvres cinématographiques. L'AAC fait circuler une pétition afin que les œuvres cinématographiques figurent sur la nouvelle loi.

- Au Danemark : ce n'est pas très clair.

- En Espagne : Tomás Pladevall inclut une clause dans ses contrats, se déclarant co-auteur du film pour l'image, mais doit accepter de céder les droits de reproduction, quels qu'ils soient, au producteur.

L'AEC travaille à l'établissement d'un contrat type tenant compte de l'évolution des nouvelles technologies.

- En Norvège : il existe un droit au copyright.

- En Italie : les directeurs de la photographie désirent le statut d'"auteur de la photographie". Le représentant de l'AIC déclare que c'est une lutte qu'ils doivent commencer tout de suite, car les réalisateurs, les musiciens et les producteurs sont contre.

- En France : nous lisons la déclaration de l'AFC qui déclenche une vive réaction de M. Carlos Rogel quand on évoque le fait que l'acquisition de droits d'auteur pourrait entraîner des changements importants dans les acquis sociaux.

Le congrès prend fin après la rédaction de la déclaration d'Huelva.

► **Déclaration d'Huelva**

Premier Congrès International des Directeurs de la Photographie sur les Droits d'Auteur

En novembre 1999, durant le Festival de Camerimage à Torun (Pologne), les directeurs de la photographie d'associations de 22 pays revendiquèrent publiquement, dans la " Déclaration de Torun ", la reconnaissance de leur condition de co-auteurs des œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Ceci constitua un pas de plus dans le processus international de prise de conscience du travail créatif des directeurs de la photographie.

Pendant le 1^{er} Congrès International des Directeurs de la Photographie sur les Droits d'Auteurs, célébré à Huelva du 12 au 14 novembre 2004, des représentants d'associations de directeurs de la photographie de 28 pays, se sont accordés sur les conclusions suivantes :

- Les œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont considérées dans le monde entier comme des œuvres de création artistique et sont, par conséquent, protégées par les lois de propriété intellectuelle des conventions internationales relatives à ce sujet.
- L'œuvre cinématographique et audiovisuelle est le résultat de la contribution de plusieurs créateurs.
- La contribution artistique du directeur de la photographie à la création des images en mouvement est toujours essentielle pour le résultat de l'œuvre cinématographique et/ou audiovisuelle.
- Le directeur de la photographie est toujours l'auteur de la photographie et dans tous les cas le co-auteur des œuvres cinématographiques et audiovisuelles.
- Nous, les directeurs de la photographie réunis pendant le 1^{er} Congrès International sur les Droits d'Auteurs à Huelva, réclamons la reconnaissance expresse de notre condition de co-auteurs de plein droit des œuvres cinématographiques et audiovisuelles et demandons aux autorités publiques de fournir tous les moyens nécessaires pour garantir notre protection et notre participation effective à tous les bénéfices que peuvent générer ces œuvres.

Toutes les associations représentées au Congrès, se sont accordées pour entreprendre les actions nécessaires, tant au niveau national qu'international, à travers Imago (fédération européenne de directeurs de la photographie) pour obtenir la reconnaissance universelle des directeurs de la photographie comme co-auteurs de l'œuvre cinématographique et audiovisuelle.

Le cinéma est fait d'images en mouvement.

Sans images, il n'y a pas de cinéma. (Huelva, 14 novembre 2004)

► **Festival d'Amiens** par Dominique Gentil

Je connaissais le Festival d'Amiens, pour sa qualité à montrer des films d'ailleurs, à dénicher des films rares et à reconnaître des talents hors de chemins connus, Jean-Pierre Garcia, son directeur étant un immense cinéophile.

Cette année, j'ai été sollicité pour être membre du jury, en compagnie de la réalisatrice tunisienne Moufida Tlatli (*Les Silences du palais*), Abderramane Sissako, metteur en scène mauritanien (*La Vie sur terre*), Philippe Cheah, directeur du festival de Singapour. Le président, Danny Glover, comédien bien connu pour ses prestations dans *Les Armes fatales*, est également passionné par les cinémas des autres continents.

J'étais heureux de présenter le film d'ouverture que j'ai photographié, *Moolaade* d'Ousmane Sembene, prix Un Certain Regard à Cannes.

En hommage à Danny Glover, *Boesman & Lena* (2000) de John Berry, photographié par Alain Choquart, adaptation d'une pièce de théâtre de Athol Fugart. Ce film méconnu, un moment de vie d'un couple de SDF dans le désert sud-africain, est un pur chef d'œuvre.

Jean-Pierre Garcia avait concocté pour les membres du jury une sélection de douze films et un programme de courts métrages.

Deux films algériens, dont *Les Suspects* de Kamal Dehane, troublant par sa pertinence à décrire la problématique si complexe de ce pays. Nous suivons une femme psychiatre dans un hôpital, confrontée aux traumatismes aussi bien de la guerre d'indépendance que de la réalité de l'islamisme d'aujourd'hui. Belle lumière de Michel Baudour, directeur de la photo belge.

Tenja, beau "road movie" du Marocain Hassan Legzouli, avec Roschdy Zem.

En Iran, également sur les routes avec *Papillon dans le vent* d'Abbas Rafeï.

Deux films du Mexique, un d'Afrique du Sud, un du Burkina-Faso, et le superbe film du Vietnamien Mia Len Trâu, *Gardien de buffles*, photographié par Yves Cape. Quotidien de paysans, filmé avec grande simplicité, des images fortes d'émotions. L'essentiel de l'histoire se passe au milieu d'inondations. On imagine les difficultés de tournage, belle prouesse technique ! Nous avons remis le Grand Prix du Festival à ce film.

Par moments, je regrettais d'avoir des obligations, car le festival, par ses multiples facettes, proposait aussi un hommage à Haskell Wexler (ASC). Avec projection des documentaires qu'il a réalisés, dont le très intéressant *Medium Cool* (1968) d'inspiration godardienne et les longs métrages qu'il a photographiés, *America, America* de Kazan, *Bound for Glory* d'Hal Ashby, *American Graffiti* de George Lucas. Haskell arpentait le festival avec une petite caméra DV, une casquette sur la tête, avec un logo 12.ON - 12.OFF (12 heures de

**Palmarès du 24^{ème}
Festival International
du Film d'Amiens :**

Grand Prix du long métrage

(Licorne d'Or)

Gardien de buffles

de Minh Nguyen-Vô

(France, Belgique, Vietnam)

Grand Prix du court métrage

(Licorne d'Or)

Two Cars One Night

de Taika Waititi

(Nouvelle-Zélande)

Prix spécial du jury

Tenja

d'Hassan Legzouli

(Maroc)

www.filmfestamiens.org

travail, 12 heures de repos), rappelant l'interpellation de Conrad Hall au sujet des horaires excessifs de tournage sur les plateaux hollywoodiens. Il tourne un film sur le sujet. Un moment d'émotion quand il demande au public avant une projection, de dire le nom de Conrad Hall le pouce en l'air. Cela faisait plaisir de rencontrer un militant de 78 ans, ça motive ! Haskell et Danny, traumatisés par la situation politique aux Etats-Unis, communiquaient volontiers sur leurs désirs de paix, et de vision plus optimiste pour l'avenir de l'humanité.

Hommage à l'acteur des Studios Shaw Brothers, Ti Lung, le Bruce Lee de la Chine continentale, avec projection de dix de ses films en sa présence, hommage à Mweze Ngangura, metteur en scène et documentariste du Congo (ex-Zaïre). Les 20 ans de Fonds Sud Cinéma, rétrospective de dix films aidés par le ministère français des Affaires étrangères : le cinéma au temps du Congo belge avec des films incroyables faits par des missionnaires.

Ce festival est riche, très riche en découverte de films inédits, rares et surtout très passionnants. Mon grand regret : ne pas avoir eu assez de temps pour voir plus de films, notre travail de jury nous obligeant à ne pas trop nous disperser.

► **La 12^{ème} édition de Camerimage**, Festival international de l'art de la photographie de cinéma, se tient au Grand Théâtre de Łódź (Pologne) du 27 novembre au 4 décembre 2004.

Le jury de la compétition officielle se compose, entre autres directeurs de la photographie, de Renato Berta, Janusz Glowacki, Laslo Kovacs, Oliver Stapleton et Jerzy Wozniak. Pour décerner les célèbres Grenouilles d'or, d'argent et de bronze, il aura la lourde tâche de départager les douze longs métrages sélectionnés, dont le film *Les Choristes* de Christophe Barratier, photographié par Carlo Varini et Dominique Gentil.

En outre, Camerimage organise une compétition de vingt-quatre films d'étudiants. Y seront décernés les non moins célèbres Têtards d'or, d'argent et de bronze. Pour composer le jury de cette compétition, le festival compte cette année sur la présence des directeurs de la photo Javier Aquirresarobe, Michael Chapman, Alain Choquart, Pierre Lhomme, Seamus McGarvey, Michael Neubauer et Billy Williams.

Lors de séances spéciales, le public peut assister à des projections de longs métrages et à un panorama de films d'études provenant de nombreuses écoles de par le monde. Parmi ces séances, il pourra voir *Genesis* de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, photographié, entreatie, par William Lubtchansky, *Holy Lola* de Bertrand Tavernier photographié par Alain Choquart, ainsi qu'un film de l'ENS Louis-Lumière, *Abîmes* de (et

Camerimage

Au cours du Festival, un hommage sera rendu, entre autres, à Manoel de Oliveira avec la projection de son film Inquiétude, photographié par Renato Berta

photographié par) Benoît Rambourg et un film de La fémis, *Pilou* de (et photographié par) Claudine Natkin.

► **Le 5^{ème} festival L'industrie du rêve** se déroulera du 7 au 19 décembre 2004 à Montreuil. Le thème en sera : La magie des décors. Au programme :

- Hommages à de grands décorateurs dont un tout particulier à Max Douy (plus de deux cents films de 1932 à 1982).

- Rencontres avec des chefs décorateurs : Pierre Guffroy, Catherine Letterier, Michel Vandestien, Dean Tavoularis, Allan Starski, Jacques Saulnier, François Renaud-Labarthe, Than At Haong, Jacques Bufnoir.

- Rencontres avec des réalisateurs, des chefs opérateurs.

- Carte blanche à la Cinémathèque française avec la projection d'extraits et de courts métrages rares ou inédits.

- Carte blanche à La fémis en présence de Dan Weil et avec projection de deux courts métrages des élèves et d'un long métrage du chef décorateur.

- Carte blanche au Forum des Images autour des *Amants du Pont-Neuf* et *Le Pont-Neuf des amants* en présence de Michel Vandestien, Léos Carax (sous réserve) et Laurent Canches.

- Week-end Murnau animé par des spécialistes du cinéaste, critiques et réalisateurs... Soirée Polanski en présence de Pierre Guffroy, Allan Starski.

Renseignements :

Tél. : 01 48 18 75 44

E-mail :

festival@industriedureve.com

Site :

www.industriedureve.com

► **On n'arrête pas le progrès** par *Charlie Van Damme*

Décidément on nous gâte : nous voilà confronté à pas moins de quatre prototypes de caméras numériques très haut de gamme qui préfigurent sans doute le cinéma de demain. La Viper, la Genesis, la D 20, l'Origin. J'en oublie peut-être. Des systèmes assez lourds et franchement onéreux dont l'usage ne sera envisageable que sur des productions solidement financées. Parallèlement au développement de ces appareils, les labos font des efforts considérables pour anticiper sur les développements à venir ou tout simplement ne pas rester à la traîne. Ils investissent donc massivement dans le numérique, cela parfois au détriment des efforts en direction de la filière argentique. C'est sans doute pourquoi il y a eu une forte résistance au " trois perfos ", comme si la filière argentique était devenue archaïque et/ou comme si ça ne valait plus la peine de mettre au point des procédés nouveaux dans ce domaine. Pourtant la toute grosse majorité des films de par le monde continue

à être produite et distribuée sur support argentique, et les investissements dans la filière numérique sont forcément hasardeux : les nouvelles machines sont très vite obsolètes. Seul l'étalonnage numérique semble de ce point de vue " stabilisé ". Mais là aussi il y a un souci : c'est très cher et très chronophage, et dans une économie de petits et moyens films où chaque dépense supplémentaire sur un poste ne peut se faire qu'en dégrevant d'autant un ou plusieurs autres postes, il se peut que choisir cette filière mixte, sensée apporter un plus à l'image, se paye sur la qualité globale du film.

Je cite Jean Jacques Bouhon : « (...) Les progrès dans ce domaine étant tellement rapides et les technologies étant en constante évolution, cela implique que les utilisateurs - des professionnels aux particuliers - devront investir de manière beaucoup plus fréquente qu'autrefois et à un coût sensiblement plus élevé. » (Lettre n°137 de novembre 2004). Il faudra à l'avenir avoir les reins rudement solides pour suivre le rythme. En forçant à peine le trait, on peut craindre que les progrès qui nous sont proposés auront pour effet de creuser l'inégalité des cinéastes face à l'argent (aux moyens), et qu'il sera de plus en plus difficile pour les petits pays producteurs et pour les cinéastes trop hors normes d'avoir accès à la cour des grands. Il ne resterait à ces derniers que les petites caméras numériques ou la HD du pauvre, une manière de repousser ces " marginaux " dans le caniveau.

Ce qui est bizarre, c'est que, quand bien même on ne souhaite pas faire usage de ces nouvelles technologies, celles-ci finissent par s'imposer à nous petit à petit, et il arrive un moment où on n'a plus le choix : elles sont devenues " la norme ". Cela est d'autant plus vrai aujourd'hui que nous sommes confronté à des fabricants et des prestataires de services dont les stratégies commerciales (et donc d'investissement ou de recherche) relèvent d'une logique de grands groupes souvent multinationaux pour lesquels il peut être important d'imposer une norme ou une technologie nouvelle pour accéder à une position dominante sur un marché désormais mondialisé. Peut-on imaginer aujourd'hui mixer sans Dolby ? On n'a beau ne pas souhaiter utiliser les possibilités de la spatialisation du son, on se retrouve quand même face à une table de mixage qui en offre la possibilité (parmi beaucoup d'autres qui peuvent vous laisser tout aussi indifférent) et on ne peut que payer le prix fort de cette machine de luxe. Dans le domaine de l'image, on nous habitue aussi insidieusement à la nouvelle norme, à la qualité numérique : (...) « On nous présente la Genesis en la comparant à du 35 mm numérisé, c'est-à-dire patiné par une génération numérique » (*Diane Baratier, Lettre n°137*).

Mais ne rendons pas responsables de l'augmentation des coûts les seuls grands groupes et leurs stratégies commerciales. Nous participons nous aussi à cette fuite en avant dans une course à la sophistication technologique qui a pour effet de rendre plus laborieux le financement des films. Pour ne rester que dans le domaine de l'image, comment résister aux performances des nouvelles générations d'objectifs tels les Primo, Cooke Série 4 ou Ultra Prime. Et les appareils que nous louons, nous les accessorisons d'une manière telle qu'ils finissent par ressembler à une station Mir. Pour ma part, j'ai du mal à me passer de ma chère Pee Wee. Ce n'est pas bien grave en soi mais l'effet d'accumulation aidant... Cette sophistication a un prix qui va au-delà du coût de location : il faut compter un camion plus volumineux, les ventouseurs pour le parking, les gros bras pour porter les 25 caisses, le temps de montage et de démontage de l'appareil. J'ai l'impression, en faisant appel à mes souvenirs d'assistant ou de jeune dir' phot' que le nombre de véhicules divers nécessaire à un tournage moyen a doublé par rapport à ce qui se pratiquait il y a 20-30 ans. Nul doute qu'avec les appareils numériques haut de gamme et tous les périphériques qu'ils impliquent, ça va être difficile de rentrer dans un décor naturel moyen.

Il y a des moments où j'ai la nostalgie du tournage d'Agnès Varda, *L'une chante, l'autre pas* (1977 !). Nous avions une BL1, une série Cooke dans son unique petite caisse, pas de magos 300 (ça n'existait pas), forcément des pieds courts et longs et une tête, quelques filtres quand même (série couleur, pola et "low contrast" si mes souvenirs sont bons). Tout cela rentrait confortablement dans un minibus VW, en plus de deux ou trois passagers. Il y avait aussi un travelling dans la camionnette machinerie (un " Tube "), tout le matériel éclairage rentrait dans un petit camion dont le volume était partagé en deux parties égales : une pour le groupe silencieux de 40 kVA, une pour la lumière. Ça ne nous a pas empêchés de faire un très joli film, très confortablement.

Aujourd'hui il est toujours possible de penser un dispositif de tournage tout en légèreté, mais disons qu'on n'y est pas aidé par les tendances lourdes de l'évolution du matériel et des techniques, du moins en 35 mm. et en numérique haut de gamme. Heureusement, il y a un équivalent de la BL1, c'est l'Aaton, qui est quand même un peu bruyante, même en trois perfos (vivement que ce projet d'une Aaton trois perfos vraiment silencieuse voie le jour). Et puis il y a le Super 16. Il faut inciter les industries techniques à renouer avec l'esprit qui les animait jadis en produisant des instruments étonnants et qui facilitaient vraiment la vie. Ainsi le Caméflex, premier appareil à proposer une visée à hauteur de l'objectif,

le changement ultrarapide du magasin et la possibilité d'être pris confortablement à l'épaule. Et bien sûr la Coutant ou Eclair 16, première caméra autosilencieuse. La BL1 déjà citée, le Nagra 3, le Super 16 (on ne le doit pas aux fabricants mais aux opérateurs, en particulier le suédois Rune Erickson), le signal pilot et le moteur quartz. Des inventions et des mises au point qui proposaient des alternatives aux Camé 300 et autres gros Mitchell et qui ont rendu possible le développement de modes de tournages plus souples et légers, en particulier le tournage en décor naturel. Et tant que le numérique ne nous propose pas d'appareils comparables en termes de performances techniques, mais aussi de coût, de légèreté et de souplesse à l'usage, il ne faut surtout pas délaissier la filière argentique comme cela semble être le cas ces temps-ci.

► **Parrain, pourquoi tu tousses ?** *par Jean-Noël Ferragut*

C'était il y a moins d'un an. Une bonne nouvelle, et par ailleurs excellente initiative, nous parvient de l'AEVLL (Association des anciens élèves de Vaugirard - Louis-Lumière).

Quelques membres actifs de cette association, dont son président Gilles Flourens, instaurent, de conserve avec la direction de l'Ecole, un système de parrainage entre anciens et étudiants de deuxième année, du moins ceux qui, de part et d'autre, en ont manifesté l'envie. Ainsi, du côté de l'AFC, quelques-uns d'entre nous ont tissé des liens particuliers avec certains de ces étudiants volontaires, ceux de la section cinéma prise de vues, évidemment. Cette expérience de parrainage n'en étant qu'à ses balbutiements, elle sera, nous n'en doutons pas, poursuivie, affinée, étoffée.

Entre parenthèses, il me vient en mémoire que, dans certaines écoles, tel qu'aux plus belles années du VGIK à Moscou, les parrains, appelés plus exactement là-bas "tuteurs", suivent les étudiants pendant toute leur scolarité (durant cinq ans au VGIK). Comme nous le rappelait il y a quelques années de cela le directeur de la photo russe Vadim Yousof, responsable en son temps du département prise de vues, il n'était pas rare que le domicile des dits tuteurs ne servit bien souvent de lieu de réunion et de travail, jusqu'à une heure avancée de la nuit... Pour notre part, nous n'irons peut-être pas jusque-là... Courageux, certes, mais pas téméraire... Mais revenons au fil de ce billet. L'avenir "parrainistique" semblerait tout tracé si, au fil des conversations - dont le sujet du moment est la meilleure direction à prendre pour un mémoire de fin d'études - nous n'étions amenés, mon filleul et moi, à parler... des études, tenez, justement.

Une mise au point, avant toute chose, pour information : un accord tacite sous-entend, à juste titre ou non il y aurait lieu d'en discuter, que le dit parrain ne doit

en aucun cas intervenir dans la pédagogie de l'Ecole. Mais, que voulez-vous, c'est plus fort que soi ! Surtout lorsqu'il y va de la bonne santé de la formation de nos dignes successeurs.

Une ombre se profile à l'horizon de nos chères têtes blondes, risquant de l'obscurcir, à plus ou moins brève échéance. Et ce qui va suivre dépasse largement le strict cadre de l'enseignement, et risque de toucher l'essence d'une partie de nos métiers de l'image (pris au sens large, opérateur, cadreur, assistant, postproduction...).

La culture de l'image argentique, ou plus exactement l'apprentissage de la culture de l'image argentique, une fois impressionnée sur une pellicule négative, ne peut s'acquérir complètement que par la vision de celle-ci sur un film positif en projection. Comment, autrement que sur un écran de bonnetaille, en analyser correctement les qualités ou les défauts (le grain, le contraste, les couleurs par exemple), la façon dont a été effectuée la mise au point lors des tournages, et j'en passe... Cette culture de l'image positive ne serait-elle pas en passe de devenir, dans les murs de Louis-Lumière, à plus ou moins long terme, qu'un assez lointain souvenir ? Les faits, pour ceux dont j'ai pris connaissance, parlent d'eux-mêmes, assez graves, me semble-t-il, pour soulever quelques questions et donner matière à réflexion.

Rénovée depuis quelques mois, la salle de vision de l'Ecole ne dispose plus, dans sa cabine de projection, de base fixe 16 mm (pas même, à la limite, une base mixte 16-35).

Comment nos étudiants vont-ils faire pour voir, et/ou revoir, dans de bonnes conditions de fixité et de luminosité, les copies positives des films, ou des essais, tournés sur support 16 mm par des anciens élèves et archivés à l'Ecole, ou encore, par exemple, regarder les essais des nouvelles pellicules sorties dans ce format ?

En ce qui concerne les travaux de 1^{ère} année tournés en 16 mm (chaque élève tourne un TP " réalisation " de 122 mètres, une journée chacun, les essais de " keylight " et deux films de fiction de début de 2^{ème} année sont aussi tournés en 16, deux groupes, 12 minutes par film une fois monté), de tous ces négatifs, aucun positif ne serait tiré, les élèves ne voyant leurs images qu'en vidéo, sur support Beta d'après un télécinéma.

Les travaux de 2^{ème} année sont tournés en 35 mm (chaque élève tourne un TP " image " de 2 fois 122 mètres, une journée chacun). Les négatifs ne sont tirés sur positive 35 que pour la moitié de la classe, l'autre moitié ne voyant leurs images qu'en vidéo Beta d'après TC.

Comment, en 3^{ème} année, la moitié de la classe qui n'a vu aucune de ses images

35 sur positif va-t-elle s'en sortir lors de l'examen de prise de vues où elle sera jugée, par des professionnels, sur des images tournées et tirées en, et sur, 35 ? Osons espérer que les raisons de ces choix sont uniquement économiques. L'excellence, et l'exigence, que l'on attend de la formation d'une école comme Louis-Lumière n'a-t-elle pas un prix ? S'il existe d'autres raisons, nous ne les connaissons pas, mais il est bon de manifester à travers ces lignes une vive inquiétude.

A l'heure où il devient de plus en plus difficile à chacun de résister aux charmes des sirènes du marché, de la gestion à court terme et de la technologie galopante, il serait dommage que les responsables de nos écoles, et leurs instances de tutelle, soient tentés d'oublier une part de la compréhension de notre travail, de nos métiers, et, comme d'autres, de ne plus être à l'écoute de nos besoins. Tentés, alors que le " numérique " - qui a bon dos - inciterait tout un chacun à le faire avant l'heure, de jeter le bébé avec l'eau du bain. Il serait surtout regrettable que nos étudiants en pâtissent, qu'ils fassent leurs premières armes d'assistant, d'opérateur, avec le léger handicap d'avoir été, durant leur scolarité et leur apprentissage, " zéro positif " !

► Haskell Wexler, la lumière d'une " étoile " militante

Le 24^{ème} Festival international du film d'Amiens rend hommage à ce directeur de la photographie américain, collaborateur d'Elia Kazan, Terrence Malick et Milos Forman. Homme de gauche, il s'était engagé contre la guerre du Vietnam. Haskell Wexler a mené une vie parallèle : directeur de la photo le jour, et la nuit, ou presque, réalisateur de documentaires engagés, financés par sa dévouée mère. Dans son parcours de documentariste, l'antimilitarisme tient une place privilégiée. Il est capable d'une extrême sophistication (*L'Affaire Thomas Crown*, Norman Jewison, 1968) ou d'âpreté réaliste. Lorsque Nestor Almendros doit quitter le tournage des *Moissons du ciel*, de Terrence Malick (1978), il choisit Wexler pour le remplacer. Il épouse si bien les consignes de son aîné - « utiliser la lumière naturelle, pas de filtres » - qu'il lui est difficile, aujourd'hui, de distinguer leurs contributions respectives. A Amiens, un spectateur a demandé à Haskell Wexler comment il aurait éclairé, s'il avait été seul maître à bord, ce sublime drame amoureux. Réponse : « J'espère que j'aurais eu l'intelligence de faire exactement comme Nestor. »

Haskell Wexler apparaît comme un homme d'une grande droiture. Il a filmé le voyage de militants pour les droits civiques. Direction : la grande marche de Washington (*The Bus*, 1965). Il a raillé le pouvoir de la télévision dans *Medium*

Le prix DVD

des Cahiers du cinéma

a été décerné à L'Abécédaire de Gilles Deleuze de Pierre-André Boutang et au coffret réunissant les cinq films de Jacques Doillon consacrés à l'enfance. Le jury réunissait Jean-Michel Frodon et Emmanuel Burdeau des Cahiers, la comédienne Isabelle Huppert, la réalisatrice Noémie Lvovsky et le directeur de la photographie Julien Hirsch.

Cool (1969), sa première fiction « complètement sous l'influence de Godard ». Il a observé les ravages de la dictature militaire au Brésil dans *Brazil : A Report On Torture* (1971). Il a dénoncé l'action souterraine de la CIA au Nicaragua (*Latino*, 1985). Infatigable, il vient de signer la photo de *Silver City* de John Sayles. Il tourne aussi un documentaire sur son ami, le grand chef opérateur Conrad L. Hall. (*Florence Colombani*, *Le Monde*, 14 novembre 2004)

► **Lors du dernier Festival de Cannes**, notre confrère et ami Alain Choquart était l'un des membres du jury de la Caméra d'or. Le film de Keren Yedaya, *Mon trésor*, prix de la Caméra d'or, sort ce 1^{er} décembre sur les écrans. Loin de Paris, Alain nous a fait parvenir une lettre ouverte que Monique Koudrine a lue avant la projection en avant-première de ce film que Kodak organisait le 24 novembre dernier à l'Élysée Biarritz. En voici la teneur.

Lettre ouverte à Keren Yedaya

Keren, ton film sort en salles en France la semaine prochaine. Quel temps fera-t-il le week-end, quel événement médiatique tiendra le public rivé à sa télévision, quel " air du temps " impalpable soufflera sur le pays et le fera se diriger vers les salles de cinéma...

Il est à souhaiter que beaucoup s'arrêtent devant la très belle affiche de *Mon trésor* et viennent voir cette très méritée " Caméra d'or ".

Je n'ai pas revu ton film depuis Cannes. Je crois que je l'aime encore plus aujourd'hui. Il est rare que le souvenir d'un film soit si brûlant.

J'évoquais ton affiche, la sérénité apparente de ces deux femmes dans le partage de leur nudité. Leurs corps avec lesquels tu as su être à la fois si intime et pudique... et révoltée.

Oui, ton film est brûlant, comme la trace qu'il nous laisse.

Tu as choisi d'être une cinéaste qui s'engage dans son sujet, dans sa mise en scène et dans son travail avec de remarquables comédiennes, tellement engagées elles aussi.

Yazujiro Ozu, après de trop nombreuses nuits d'écriture sous les vapeurs du saké, écrivait dans ses carnets : « Je devrais veiller à rester attentif aux choses de ce monde... ».

Beaucoup des films qui concouraient pour la Caméra d'or cette année nous ont porté ce message de pays si divers : Israël, Mexique, Palestine, Iran, Kazakhstan, Chine..., tous attentifs aux choses de ce monde.

La Caméra d'or prime un premier film.

Notre jury, sous la présidence de Tim Roth, a surtout souhaité récompenser un metteur en scène dont on attend beaucoup.

Bonne chance à toi, Keren. Amicalement, Alain Choquart.

La 3^{ème} édition de l'IDIFF
(*International Digital Forum*) aura lieu à Cannes, au Palais des festivals, du 2 au 4 février 2005. Pendant ces trois jours, exposition, conférences, ateliers et projections se tiendront en parallèle pour présenter les plus récents matériels et techniques liés à la création, à la postproduction et à la diffusion du cinéma numérique.
En attendant de connaître le programme de cette manifestation, il faut noter qu'elle accordera cette année une place importante à la mise en pratique des derniers matériels conçus pour la prise de vues et l'étalonnage numériques.

► **Les reportages réalisés par l'ENS Louis-Lumière** autour de la Haute Définition (HD) sont désormais en ligne à l'adresse suivante : www.satistv.com
 Juste avant le Satis 2004, les élèves de l'Ecole ont recueilli les réflexions de Benoît Chéreau, directeur général adjoint, technologies et systèmes d'information (Canal+), Francis Héricourt, directeur technique (France 2), Pascal Kerloch, chef de produit, département marketing et business development de (Sony France) et de Patrick Leplat, sales and technical manager (Panasonic France) à propos de la nouvelle norme HD (enjeux, attitude des téléspectateurs, futur format, norme de compression, coût...)

► **Figures de l'acteur**, au musée du Jeu de Paume, depuis le 15 octobre 2004 et jusqu'au 2 janvier 2005

Cette exposition se propose d'explorer les représentations de l'acteur de cinéma, de la fin des années 1930 à nos jours, en s'appuyant sur les fonds photographiques conservés par le Jeu de paume et la Médiathèque du Patrimoine, complétés par une sélection d'œuvres plus récentes provenant de collections publiques ou privées. www.jeudepaume.org

***Le Kinépolis de Lomme**
 multiplexe de la région
 Lilloise, s'équipe d'un
 projecteur HDDC (High
 Définition Digital
 Cinema), 1^{er} projecteur 2K
 en France. Il a été lancé le
 24 novembre à l'occasion
 de la sortie en salle du film
 d'animation des Studios
 Pixar, Les Indestructibles.*

.....

► **KLMS journal** par Denis Lenoir

Denis Lenoir qui tourne jusqu'à Noël entre Roubaix et Lille le prochain film d'Anne Fontaine avec Isabelle Carré et Benoît Poelvoorde a pu, grâce à la bonne volonté de Kodak et sous l'ombre protectrice de Christian Lurin, tester pour l'AFC le Kodak Look Management System (KLMS). Voici le journal qu'il a tenu.

Lundi 25 octobre, jour 1

Trois heures à tenter d'importer et de manipuler deux images. J'ai presque honte quand je pense que le logiciel m'a été prêté avec un splendide moniteur, un colorimètre pour l'étalonner, une imprimante et du papier. Je n'ai fourni que l'appareil photo numérique et mon vieux PowerBook G3.

Comme pour tous les logiciels un peu puissants la courbe d'apprentissage est assez raide, du coup ce soir, j'ai envoyé une seule image à Christian Lurin, mise au format 1,85 et vaguement étalonnée, essentiellement pour vérifier s'il la reçoit correctement, c'est-à-dire si je l'ai sauvegardée comme il faut, dans le bon format, et si je lui en ai envoyé tous les éléments nécessaires, l'image et la recette à appliquer à celle-ci ainsi que l'image modifiée.

Mardi 26 octobre, jour 2

La méthode intuitive a ses limites, je n'ai pas envoyé hier ce que je croyais mais seulement une image brute (" raw "), celle d'origine, et une recette à lui appliquer mais sans mise au 1,85. Aujourd'hui je tente d'envoyer une image modifiée et elle seulement, à 25 % de résolution.

Moins d'une heure de travail en tout, c'est rassurant et j'imagine pouvoir dans un avenir très proche descendre à une demi-heure. En revanche je vais buter très vite sur deux ou trois difficultés que je vois pointer : tout d'abord celle d'acquérir la discipline et de trouver le temps de faire sur le plateau les photos nécessaires, hier j'en avais pris deux et aujourd'hui une seule. Ensuite l'agacement de n'avoir sur mon Digital Rebel que l'optique bon marché vendue avec et qui n'ouvre qu'à 3,5. Et enfin, (le plus grave ?) la découverte qu'en dépit - ou à cause - d'années d'usage de Photoshop l'étalonnage film (où par conséquent je ne modifie que les lumières de tirage, m'interdisant de faire plus puisque ce film ne bénéficiera pas d'une finition numérique), particulièrement en absence d'un étalonneur, n'est après tout pas si simple !

Mercredi 27 octobre, jour 3

Ce soir, j'ai commencé avec l'espoir d'étalonner en une demi-heure les trois photos sélectionnées sur les six ou sept que j'ai réussi à faire sur le plateau et j'ai malheureusement vite déchanté : une heure à me bagarrer avec le logiciel qui quittait sans arrêt, je suis allé jusqu'à réparer le disque, redémarrer l'ordinateur, débrancher tous un tas de trucs reliés par USB. Avec un succès partiel, le KLMS quitte toujours mais beaucoup plus rarement. L'autre difficulté, liée à la première, était celle qui consiste à sauvegarder proprement mon image travaillée et à en travailler plusieurs à la fois. Un coup de fil à neuf heures et demie du soir à Christian Lurin que j'ai trouvé en pleine démonstration (à l'AFC ?) m'a apporté des réponses possibles, je vérifierai demain soir. Tout de même réussi à envoyer une image au télécinéma d'Eclair. J'espère qu'eux aussi progressent : Christian m'a dit que ce matin, il avait fallu qu'il les aide par téléphone, pour ouvrir l'image que j'avais envoyée hier.

Jeudi 28 octobre, jour 4

Ce soir tout est allé mieux. Encore ce que je crois être un ou des bugs (et qui ne sont peut-être que des fautes de manipulations) au moment de sauvegarder. J'ai travaillé et envoyé trois images en quarante minutes et maintenant - c'est un luxe non ? - les questions que je me pose et auxquelles je n'ai pas encore trouvé de réponse se rapportent au flux de travail : comment ouvrir et travailler plusieurs images en même temps ? Comment passer d'un clic d'une image à l'autre ? ».

Essayé de trouver sur Internet l'optique Canon EF 24 mm f1.4 L USM autofocus qui résoudrait mes problèmes de prise de vues, mais elle ne semble en vente nulle part en France. J'en ai bien trouvé une en Angleterre mais un peu chère, j'attendrai mon retour à L.A. pour l'acheter sur le marché gris. Par ailleurs il est possible de prendre des photos sur le plateau si on le désire vraiment : depuis ma remarque d'avant-hier j'ai considérablement augmenté ma moisson. Reste l'étalonnage pur, ce qui est donc la raison d'être de ce logiciel et là, je me sens relativement inexpérimenté, j'attends de voir comment le coloriste va interpréter les images que je lui envoie pour juger de ma propre compétence. Je veux dire qu'il ne s'agit pas pour moi, bien que le logiciel le permette, d'envoyer à l'étalonneur ou au coloriste une image à répliquer mais plutôt un guide lui évitant de faire des contresens. Peut-être est-ce manquer d'ambition mais je les ai toujours considérés comme des partenaires à part entière qui collaborent avec leur propre sensibilité et leur propre goût et je ne désire pas me passer de leur apport.

Samedi 30 octobre, jour 6

Trois images, deux dont je suis sûr que si le coloriste ne les avait jamais reçues elles ne lui manqueraient pas vraiment et la troisième, un plan de crépuscule tourné réellement juste avant la nuit, dont j'ai pu faire deux versions, la première assez froide et plutôt claire et la seconde plus neutre en couleur et nettement plus sombre, celle que j'ai finalement envoyée. Une image donc qui me fait mesurer combien ce plan contenait de possibilités d'interprétation et combien je suis satisfait à l'idée de pouvoir communiquer au coloriste celle que j'ai retenue.

Mardi 2 novembre, jour 8

Nouveau décor, Benoît et Isabelle face à face dans un café. Je choisis deux photos, le champ de l'un et celui de l'autre, travaille les deux et n'en envoie qu'une, de peur de compliquer inutilement les choses si par maladresse et malgré moi je n'ai pas su bien reproduire dans le contrechamp l'étalonnage du champ.

Mercredi 3 novembre, jour 9

Des plans séquences qui se développent à travers des ambiances lumineuses qui varient en densité et en couleur donc différentes images. Mais le problème est que je les traite séparément, sans la contrainte d'une valeur de tirage unique. Je suis à peu près sûr que le KLMS sait répondre à ce genre de situation mais je ne sais toujours pas comment afficher plusieurs images à la fois ni comment les travailler simultanément (mais est-ce possible ?) et je n'ai pas le courage de chercher dans le manuel. Du coup je propose au coloriste des images très " moyennes " pour ne pas le mettre devant quelque chose d'impossible à reproduire.

Vendredi 5 novembre, jour 11

Christian Lurin à qui j'ai envoyé ce journal me propose de venir me donner une leçon particulière pour répondre aux questions que je me pose, j'accepte avec empressement car cela devrait me permettre d'optimiser mon flux de travail. Hier et aujourd'hui j'ai filmé quelques séquences très contrastes et colorées, par négligence, je ne les ai pas toutes couvertes (photos numériques) et je l'ai regretté les deux soirs car dès qu'on sort du tout venant les interprétations possibles se multiplient et les choix que je fais sur mon ordinateur sont vraiment un garde-fou utile. Cela dit il serait intéressant de confier à différents coloristes ou étalonneurs le même négatif, dans la moitié des cas accompagné d'images de références travaillées au moyen du KLMS et dans l'autre moitié en les laissant libres de les interpréter puis de comparer. Nous, les opérateurs, aurions peut-être de pénibles surprises...

Lundi 8 novembre, jour 12

J'ai fait tout un tas de photos, les ai travaillées une par une - Christian Lurin vient demain et me montrera j'espère comment en travailler plusieurs à la fois - les ai envoyées, un quart d'heure pour six photos, tout cela pour avoir finalement un message m'annonçant que la boîte est pleine et que mes images ne sont donc jamais parvenues à Éclair. Pas mal frustrant après un réveil à cinq heures du matin et deux heures sup. !!!

Mercredi 10 novembre, jour 14

Aucune image aujourd'hui, je crois qu'à l'avenir je réserverai l'usage du système à des séquences dont l'interprétation laisse au coloriste une marge d'erreur.

Christian Lurin a fait hier le voyage de Roubaix et m'a montré quelques trucs utiles. De mon côté, je lui ai fait part de quelques petites remarques qui j'espère donneront lieu à des améliorations dans une prochaine version. Et puis une déception, il n'y a rien encore (Christian va probablement faire des pieds et des mains pour essayer de changer cela à l'avenir) pour travailler plusieurs images à la fois comme dans le cas d'un plan séquence. Le KLMS, tel qu'il est aujourd'hui, permet d'appliquer simplement les mêmes valeurs de tirage à plusieurs images mais, détail d'importance, on ne peut pas appliquer de changement à toutes les images à la fois.

Lundi 15 novembre, jour 18

Dernière entrée de ce journal, je suis maintenant en vitesse de croisière. Photos sur le plateau avec mon cher Canon Eos 300d dont je me sers aussi comme d'une sorte de cellule, comme autrefois on se servait de photos Polaroid (et avec à peu

près la même précision/imprécision, comme on voudra), vingt minutes à une demi-heure dans ma chambre d'hôtel de manipulations y compris la rédaction d'un court e-mail même les jours sans images (ne serait-ce que pour dire qu'il n'y en a pas !) et le sentiment extrêmement satisfaisant de contrôler les rushes. Cela fait longtemps que je ne regarde plus jamais les rushes en vidéo, puisque je sais bien qu'ils ne peuvent rien m'apprendre. Jusqu'ici sur chaque film, j'avais à expliquer pourquoi, racontant comment sur un téléfilm à Toronto je m'étais retrouvé en train de sous-exposer le film de plus en plus sans jamais obtenir l'image nocturne que je souhaitais jusqu'à ce qu'un assistant opérateur me mette en garde ; dorénavant j'aurai une réponse beaucoup plus brève (et un peu arrogante !) : « Je ne visionne pas les rushes, je les fais. »

Plus sérieusement après trois semaines d'utilisation du KLMS je redoute déjà le prochain tournage où pour quelque raison (connexion Internet trop lente ou inexistante - et encore c'est faux j'aurai toujours la possibilité d'envoyer des photos bien que cela exige de moi de les travailler sur le plateau afin qu'elles partent avec les rushes - écran LCD si loin des standards qu'impossible à étalonner - c'est le cas de mon vieux Powerbook) je ne pourrai me servir du système, cela va être très frustrant.

Merci à Christian Lurin à Paris et Christopher Pearson à Los Angeles de m'avoir permis de mener à bien ce test en grandeur réelle.

► **Lors de la journée proposée par la CST** dans le cadre de la Semaine du Cinéma du Québec à Paris (voir ci-dessous la rubrique *la CST*), la matinée était réservée à "Tourner et postproduire en 4K", une projection-débat animée par des membres de l'équipe ayant tourné le court métrage *Le Gant* avec la caméra Origin de Dalsa et les responsables des Laboratoires Eclair qui en ont effectué la postproduction.

Daniel Vincelette, l'un des directeurs de la photo québécois et instigateur du projet, et Philippe Soeiro d'Eclair Numérique nous présentent ci-dessous la manière dont ils ont respectivement abordé ce projet.

► **Petite mise en contexte** par Daniel Vincelette, CSC, producteur et directeur de la photo sur *Le Gant*

Bonjour à vous tous, collègues français. C'est avec plaisir que j'ai accepté l'invitation des rédacteurs de votre Lettre de l'AFC d'expliquer en quelques mots comment s'était mis en chantier le projet *Le Gant* dont parlera aussi Philippe Soeiro des Laboratoires Eclair dans ces pages, d'autant plus que c'est suite aux essais de la caméra Viper de Thomson faits chez vous en 2003 en collaboration avec la CST que j'ai eu l'idée de mettre en chantier ce projet.

Tout a débuté à l'automne 2002, lors de la semaine Cinéma du Québec à Paris, événement tenu annuellement au Cinéma de l'ARP (Cinéma des Cinéastes). A l'instigation de Madame Joëlle Levie, directrice générale, direction générale cinéma et production télévisuelle de la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles, Québec), je fus sollicité pour tenir une rencontre exploratoire avec Pierre-William Glenn et Yves Louchez, respectivement président et délégué général de la CST, afin de voir s'il ne serait pas possible de trouver un moyen qui puisse à la fois favoriser les échanges entre les professionnels du cinéma de France et du Québec tout en permettant de faire partager les connaissances particulières, les avancées technologiques et l'information sur les façons de faire que l'on retrouve chez les uns et les autres. Est née de cette rencontre l'idée de faire annuellement des ateliers aller-retour entre Montréal et Paris axés autour de sujets d'intérêts communs. Sachant que la CST et l'AFC préparaient des essais avec la Viper, nous choisîmes de bâtir ce premier atelier autour de ce projet. Avec le soutien de l'Association québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et celle du Festival du nouveau cinéma de Montréal, des collègues français sont venus nous présenter les résultats de ces essais, fort bien accueillis d'ailleurs. Afin de compléter l'atelier, j'avais aussi invité les représentants de la firme canadienne Dalsa, lesquels avaient mis au point un prototype de caméra ultra haute définition tournant des images en fichiers 4K, l'Origin, à nous présenter quelques images tournées avec leur prototype. Ce fut la stupeur générale ; personne de chez vous ou de chez nous n'avait jamais vu d'images numériques de cette qualité (il semble que le même effet se soit produit chez vous auprès de ceux qui purent voir quelques extraits de notre film lors de la journée CST de juin 2004 tenue à Paris).

Ayant déjà eu la primeur de ces images, l'idée de faire des essais avec cette



Photogramme du *Gant* issu de la caméra Origin

caméra me semblait essentielle, et au vu de l'enthousiasme de tous ceux qui étaient présents à cette projection, la décision fut prise d'aller de l'avant. Ce fut avec grande facilité que j'arrivai à convaincre les gens de Dalsa de participer à une telle aventure et à trouver des collaborateurs pour mettre sur pied le projet. Il fut décidé que nous tournerions dans des conditions normales de production un " vrai " court métrage avec scénario et tout, le but étant d'avoir plus que des essais, soit un film véritable en bout de course.

Avec François Leclerc de Zicatela Films, producteur, Kim Nguyen, metteur en scène, et René Villeneuve, responsable de la postproduction, forts d'une certaine audace et d'une bonne dose de naïveté, nous nous sommes attelés à la tâche de trouver les moyens de réaliser un tel projet. Je vous épargne les détails, mais nous étions, semble-t-il, au bon endroit au bon moment. La Sodec, Téléfilm Canada et l'AQTIS appuyèrent notre action dès le début et la pertinence de notre recherche fit que les partenaires nécessaires à une telle entreprise se recrutèrent somme toute assez facilement. Le projet se complexifiait, le budget explosait, mais tout restait relativement sous contrôle. L'idée d'avoir un court métrage tourné à la fois en numérique 4K et sur pellicule 35 mm semblait accrocheuse et permettrait à plein de gens de s'en servir comme banc d'essai pour mettre à l'épreuve diverses méthodes nouvelles de production et postproduction dans un cadre pas trop lourd (comparé à un long métrage par exemple). C'est ainsi, lors d'une rencontre chez Discreet à Montréal, que nos amis d'Éclair se sont intéressés au projet, à notre plus grande satisfaction d'ailleurs. En effet, nous n'arrivions pas à trouver chez nous une maison qui pourrait s'occuper entièrement de la postproduction en 4K ; c'est une technologie nouvelle, très lourde à supporter et malgré leur meilleure volonté, Technicolor Montréal et les Studios Météor qui ont participé au projet ne pouvaient nous assurer de pouvoir compléter le travail. L'arrivée d'Eclair dans le



Photogramme du *Gant* issu de la caméra Origin

Configuration de tournage du Gant

Capteur

8,2 millions de pixels

Résolution

4 096 (H)x2 048 (V) en RVVB

Taille de l'image

comprise entre le 35 mm

"full" et le 24x36

Sensibilité

100 ISO (64 réels, voire 50)

Format

2:1

Visée optique

PS Teknik

Monture

35 PL

Objectifs utilisés

Zeiss Vari Prime

Ecran témoin

1 024x768 N et B

Sortie

RVB 4:4:4 12-bit log

Liaison caméra-enregistreur

fibres optiques de Ø 6 mm

(longueur maxi 300 mètres)

Ecran de vision couleur

4K en 8-bit

Enregistreur numérique

16 disques durs (1,5 téra octets)

Autonomie

50 minutes

Possibilité de stockage

6 téra octets

portrait nous soulagea d'un grand poids.

Pour le tournage proprement dit, lequel eut lieu en février de cette année dans une variété de conditions (intégrées au scénario) afin de vraiment mettre à l'épreuve la caméra, nous dûmes nous résoudre à tourner avec une version modifiée du prototype Origin, avec les failles que cela impliquait. Dalsa avait encouru des retards de production et la nouvelle version de la caméra avec laquelle nous devions à l'origine (!) tourner n'était pas prête - elle doit finalement être disponible à partir de janvier 2005. Donc, nous avons une caméra qui employait des objectifs 35 mm, avait une visée optique, un capteur (capteur) plus grand que la fenêtre 35 mm, mais qui ne permettait pas le visionnage simultané des images 4K en temps réel, dont l'obturateur mécanique s'avéra moins précis que prévu (scintillement avec l'emploi de HMI) et qui surtout était beaucoup moins sensible que nous l'espérions (autour de 64 ISO avec filtre bleu car balancé (équilibré) " lumière du jour "), problèmes tous résolus, je dois le préciser, par le capteur de la nouvelle version.

Nous avons quand même choisi de tourner avec ces difficultés car, malgré celles-ci, la pertinence de tenter ces essais ne faisait aucun doute. Vous verrez par vous-mêmes sans doute bientôt que la qualité picturale de ces images numériques est impressionnante et que nous sommes à l'aube d'une certaine révolution dans nos façons de considérer le numérique. Vous verrez aussi, et c'est une découverte intéressante qui découle de ce projet, que l'argentique n'a pas dit ses derniers mots. Il y a une richesse étonnante et probablement insoupçonnée dans les images argentiques numérisées en 4K, une texture rarement dévoilée par les méthodes conventionnelles de laboratoire.

Quant aux collègues opérateurs qui se sont joints à nous pour le tournage, la plupart avaient vu les premières images présentées lors de l'atelier de l'automne 2003 et souhaitaient ardemment avoir l'occasion de " pratiquer " cette nouvelle technique. Plusieurs furent sollicités et les seuls obstacles que nous avons rencontrés ont été des restrictions relatives à leur disponibilité pour les dates prévues du tournage. John Berrie, CSC, Eric Cayla, CSC, Serge Desrosiers, CSC, et Pierre Mignot se joignirent à moi pour tourner *Le Gant*. Cinq jours de tournage, un directeur photo différent à chaque jour. Le tout s'est fait dans la collaboration et la fascination pour ce nouvel outil, le seul ennui majeur déploré par tous étant la très faible sensibilité du capteur, mais tous souhaitent travailler bientôt avec la nouvelle Origin, beaucoup plus performante d'après Dalsa. Espérons que ce souhait se réalisera et que vous aussi pourrez l'utiliser bientôt.

Amicalement.

► ***Le Gant, anatomie d'un futur en " 4K " ?*** par Philippe Soeiro, en charge de la veille technologique aux Laboratoires Eclair

Ce fut lors d'une rencontre fortuite à Montréal en Avril 2004 avec René Villeneuve qu'Eclair eut vent pour la première fois du projet *Le Gant* et de son ambitieux pari de tournage et postproduction 4K mettant côte à côte le 35 mm et un prototype de la caméra Origin de Dalsa. Il s'agissait de la première expérience mettant le meilleur du 35 mm face aux images de la première caméra numérique capable de capturer une résolution et une dynamique comparable au négatif 35 mm.

Il est important de situer le contexte résolument " haut de gamme " du projet, dans la mesure où jamais, jusqu'à ce jour, le négatif n'avait servi d'étalon de qualité. Pourtant, dans la chaîne photochimique, c'est bien le négatif qui représente le plus haut niveau de qualité puisqu'il est l'élément original, certes impossible à visionner directement (du fait de sa polarité et de ses caractéristiques de contraste). Toute l'ambiguïté des comparatifs argentique-numérique repose sur un nivellement " par le bas ", consistant à se caler sur la qualité d'un positif 35 mm de série, troisième génération d'un processus analogique induisant d'inévitables pertes. Ce n'est d'ailleurs que dans ce contexte, que l'image électronique a pu rivaliser jusqu'à présent avec l'image argentique.

Le Gant offrait l'occasion à Eclair d'évaluer la " distance " qui nous sépare d'une chaîne numérique conçue pour le long métrage, et nivelée par les critères de qualité du négatif original d'un bout à l'autre. *Le Gant* ayant été conçu comme un " vrai " film, comprenant des ambiances variées et quelques effets visuels au service d'une histoire, c'est l'ensemble de la chaîne de postproduction qui serait soumise au test de la très haute résolution. L'enjeu est de définir la viabilité d'un standard numérique prenant comme plancher ce qui se fait de mieux aujourd'hui en capture d'image (le négatif), plutôt que de prendre le bout de la chaîne photochimique (le positif) comme plafond.

Jusqu'à présent, le maintien de la qualité du négatif original dans une chaîne numérique a constitué un défi technologique tel, qu'il a fallu accepter plusieurs compromis. C'est paradoxalement la perte d'information liée au processus photochimique (négatif - interpositif - internégatif - positif de série) qui a justifié l'adoption d'un compromis de résolution 2K (2 000 points ou pixels par lignes) en postproduction, alors qu'un équivalent numérique du négatif nécessiterait deux fois plus de pixels par ligne (donc du 4K). Il a été communément " admis " (non sans

grincer des dents) que l'écart de qualité qui serait apporté par une plus haute résolution au moment de la numérisation du négatif serait, en grande partie, "gommé" par les trois générations photochimiques aboutissant à la copie 35 mm. Derrière ce compromis se cache évidemment la réalité des limitations technologiques, imposant une véritable barrière ou "mur du 2K" au-delà duquel l'ensemble des performances de la chaîne numérique s'effondre.

La technologie évoluant, de nouvelles méthodologies de travail permettent d'esquisser de nouveaux scénarios de postproduction, où le recours au 4K deviendrait possible tout en apportant une différence de qualité perceptible par le spectateur.

Prendre la mesure du défi que représente une chaîne numérique 4K n'est pas évident tant sa mise en place dépend d'un croisement d'évolutions technologiques et logicielles sur l'ensemble de ses maillons. L'explication et l'analyse des dépendances dépasseraient de loin le cadre de ce document. On peut toutefois résumer la situation au constat suivant : il ne peut y avoir de "maillon faible" si l'on veut prétendre à la maîtrise des coûts, donc à la viabilité économique d'une chaîne 4K.

Le Ganta nécessité que nous mettions en place une méthodologie de travail permettant d'éviter de déplacer et dupliquer les fichiers 4K au travers d'un réseau de machines comprenant les systèmes d'étalonnage numérique (Lustre) et les systèmes d'effets (Inferno). Les images ont été stockées sur un disque centralisé (un SAN en jargon informatique) et ce sont des versions "basse définition" (appelées "proxies") des images originales qui sont envoyées sur les différents systèmes requis pour la postproduction. Cette méthodologie de travail, déjà en place à l'étalonnage numérique dans le scénario habituel 2K, a dû être adaptée au 4K et aux effets numériques sur Inferno. Nous avons bénéficié de versions expérimentales, encore en développement chez Discreet, permettant de travailler selon ce mode "centralisé". Seules les "proxies" étaient stockées localement sur les divers systèmes, alors que les images d'origine restaient au même endroit (centralisées sur le SAN).

Le Gant a agi comme un révélateur exceptionnel de faiblesses organisationnelles, structurelles, et logicielles ! Sans grande surprise, ce sont les effets visuels qui ont posé le plus de problème sur l'ensemble de la chaîne. La

raison en est simple : là où l'étalonnage numérique ne manipule qu'un seul plan d'image, le moindre effet visuel en manipule au moins deux ou trois, chaque plan d'image " pesant " en mémoire autant que 4 plans 2K. Même en travaillant avec des images " proxies " de plus basse résolution, le calcul des plans définitifs 4K requiert très vite une énorme quantité de mémoire et beaucoup plus de temps. Par ailleurs, la présence de fonds bleus parmi les plans à truquer nous a poussé à adopter une résolution de " proxies " en 2K pour garantir une certaine précision dans le réglage des incrustations, alors que des proxies 1K suffisaient pour l'étalonnage numérique. Notre base de travail " proxy " en trucage était donc équivalente à la pleine résolution 2K habituellement utilisée ! Nous ferions les choses différemment si c'était à refaire, l'expérience nous montrant que nous aurions pu nous satisfaire de " proxies " moins définies.

Nous avons eu la très bonne surprise de constater que l'étalonnage numérique supportait assez bien le passage au 4K. Certes, le temps de calcul des images finales est plus long, mais nous n'avons pas constaté d'effondrement des performances. En revanche, les effets visuels ont montré les limites de la technologie actuelle pour gérer le calcul de compositions multi-plans à ces résolutions (sans même parler de 3D). Les architectures PC (et leurs systèmes d'exploitations !) évoluant très rapidement, certains des verrous contribuant au " mur du 2K " devraient toutefois sauter dans les 18 prochains mois.

En ce qui concerne la qualité des images, la caméra de Dalsa nous a tout d'abord impressionnés par son potentiel. Il s'agit clairement de la première caméra tenant effectivement la comparaison avec le négatif 35 mm 4K. Cela est vrai tant sur le plan de la résolution, que sur le plan de la dynamique où l'Origin semble même surpasser le négatif dans les hautes lumières. Nous semblons donc plus proches que jamais de trouver un équivalent électronique au négatif. Ces considérations sont faites en faisant abstraction des défauts très frustrants constatés sur le prototype utilisé (bruit occasionnel dans l'image, structure du capteur visible dans les ombres, pompages, faiblesse dans le bleu, sensibilité du capteur surévaluée). L'omniprésence de ces défauts sur une majorité de plans confine la version Dalsa Origin du film *Le Gant* dans son statut de projet expérimental difficile à montrer sans " explications ". Il nous tarde donc de voir comment la version commercialisée de la caméra se comportera.

La caméra Dalsa s'inscrit totalement dans la mouvance du " laboratoire numérique " en transposant des concepts du négatif 35 mm au numérique. En

effet, la caméra utilisant un capteur unique (à l'instar des appareils photos numériques du commerce), elle stocke une image que l'on peut qualifier de " latente " (format " raw " d'une latitude extrême) car elle n'est pas directement " regardable " sans avoir effectué un post traitement numérique reconstituant l'information trichrome pour chaque point de l'image. Ce filtrage (filtrage de Bayer), dont les algorithmes auront un impact majeur sur la qualité résultante de l'image, peut être vu comme la transposition du développement négatif dans le monde du numérique. Ce processus de " développement numérique ", contrairement à la photochimie, peut être refait et ajusté autant de fois que souhaité, jusqu'à obtention du résultat voulu (pour autant que l'information existe dans l'image " latente " d'origine évidemment). Même si cette image " latente " fixe la nature linéaire de l'illumination de la scène d'origine (par opposition au négatif 35 mm qui fixe une densité de nature logarithmique induite par l'illumination) il faut souligner cette volonté de Dalsa de s'aligner sur le négatif, jusque dans le support d'un " keycode " numérique (et même d'un " unique ID ").

La version 35 mm du film *Le Gant* présente un exemple qualitativement plus crédible de postproduction 4K. Les bénéfices du 4K ne sont vraiment visibles qu'en inscrivant ce saut de résolution dans une stratégie de laboratoire numérique court-circuitant les générations photochimiques séparant le négatif de la copie positive de série. En l'absence de projecteurs numériques capables de gérer du 4K sans compromis de contraste et de couleurs, le positif reste le seul moyen de " voir " presque (!) du 4K, à condition de tirer les copies directement à partir d'un internégatif polyester issu de la chaîne numérique. Par ce biais, les copies de séries auraient une qualité comparable à un tirage fait à partir du négatif original (deux générations de moins qu'une copie de série).

Le Gant a permis de faire un état des lieux, en soulignant les faiblesses des technologies et des infrastructures actuelles, tout en ouvrant de nouvelles perspectives. Le débat se retrouve élevé à un niveau que l'on aurait pas anticipé il y a encore quelques mois où le futur semblait borné aux discussions sur le type de vidéo HD qui allait remplacer le film, non sans entretenir une agaçante confusion des genres. Le 4K sur l'ensemble de la chaîne de postproduction n'est certes pas encore d'actualité, mais des scénarios hybrides à l'instar de *Spider Man 2* (étalonnage en 4K, effets visuels en 2K) sont envisageables dans un futur proche.

Finalement, ce type de projet permet de mettre en lumière le fait que le

basculement vers le " tout numérique 4K " (de la captation à la diffusion en salle) dont la viabilité économique doit être prouvée, est subordonné à deux " révolutions technologiques ". L'une concernant la disponibilité de nouveaux types de mémoires permettant à toutes ces caméras de s'affranchir des câbles les reliant à des batteries de disques durs imposantes (défaut majeur de ces caméras), l'autre concernant la disponibilité d'une technologie de projection 4K permettant de boucler la boucle et de garantir un maintien de la qualité 4K jusque dans les salles (y compris pour les films tournés en 35mm évidemment). L'avenir nous dira à quelle vitesse cette transition s'emballera, une fois ces obstacles technologiques levés.

technique

film en avant-première

.....

► ***Terre et cendres (Khakestar-o-khak)*** d'Atiq Rahimi, photographié par Eric Guichard

Produit par Les Films du Lendemain (Dimitri Declerc)

Prix " Regard vers l'Avenir ", festival de Cannes 2004, partagé avec *Whisky* de Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll.

« Un pont, une rivière asséchée dans un paysage désolé, la guérite d'un gardien mal luné, une route qui se perd à l'horizon, un marchand qui pense le monde, un vieillard, un petit enfant, et puis l'attente.

Rien ne bouge ou presque. Nous sommes en Afghanistan. Le vieil homme va annoncer à son fils qui travaille à la mine, le père du petit, qu'au village, tous sont morts sous un bombardement. Il parle, il pense : enfer des souvenirs, des attentes, des remords, des conjectures, des soupçons. C'est une parole nue qui dit la souffrance, la solitude, la peur de n'être pas entendu.

Atiq Rahimi s'est attelé à la tâche périlleuse d'adapter son roman à l'écran, ce qui pour un premier film n'est jamais facile, et je trouve sa réalisation délicate, mettant en scène de manière tactile et minérale ces lieux dramatiques et beaux, sans rien atténuer de la tragédie afghane.

Atiq avait des idées très précises sur ses choix et son découpage et je n'ai eu qu'à le conforter dans les directions choisies. Il voulait tourner en format Scope anamorphique pour mieux rendre l'immensité de ces espaces et pour mieux jouer de la profondeur de champ afin de rendre les fonds plus lointains et d'un rendu plus abstrait dans les flous.

Il souhaitait aussi une image légèrement diffuse et au tournage, nous avons essayé au maximum de travailler avec un soleil en contre, j'ai renforcé la diffusion avec une série de diffuseur Mitchell. Sur les extérieurs jour, j'ai utilisé de la 200T, 5274. Pour renforcer la nature de cette image, j'ai utilisé des objectifs

Zeiss anamorphiques GO de Technovision, et pour faire face aux conditions difficiles, une caméra Arri 535.

Nous avons pu faire des repérages et préparer sur place une dizaine de jours, deux mois avant le début du tournage. Nous avons même réussi à faire des essais avec une Aaton 35 mm et des objectifs Zeiss GO, mais la météo ne nous fut pas favorable. Ces essais nous ont néanmoins permis de déterminer les focales appropriées - 5 au total - et les axes nécessaires au chef décorateur, Jean-Luc Le Floc'h qui, je dois le souligner, a fait un travail harassant dans des conditions vraiment difficiles, et malgré tout cela d'une très haute qualité.

Ayant un petit budget, j'ai dû batailler principalement avec des cadres, des toiles et des miroirs, n'ayant comme sources de lumière que 2 Luxarc 2 500 W, 3 Cinepar 1 200 W, 1 Bug Light 800 W, et 2 Bug Light 400 W. Pour les nuits, j'ai pu disposer d'un groupe plus puissant et j'ai fait venir de la lumière tungstène, principalement des boules chinoises, des mandarines et des mini Space Light. Pour les séquences d'intérieur et les nuits, j'ai choisi la Kodak 500T, 5218.

Le tournage, sur 7 semaines, s'est déroulé avec une majorité de techniciens afghans, à 350 km au nord de Kaboul à proximité de la ville de Polkomry.

J'avais réussi à emmener Claude Garnier, ma cadreuse. Depuis *Himalaya*, nous n'avions plus réussi à travailler sur un même projet et je trouve qu'elle a fait un travail d'une magnifique rigueur.

Les techniciens afghans avaient, pour la plupart, arrêté de travailler pendant la période " talibans ", et d'autres n'avaient jamais vu de tournage. Ce fut pour eux, et pour nous, un travail d'apprentissage parfois épuisant, mais toujours drôle et chaleureux. L'assistant caméra n'avait jamais utilisé d'objectifs anamorphiques, et Claude a dû passer beaucoup de temps à l'aider à préparer le travail de point. Le second assistant, qui fut des années soldat aux côtés du commandant Massoud, s'est révélé un formidable technicien, entretenant avec beaucoup de rigueur le matériel et toujours soucieux de protéger les magasins et la pellicule de la chaleur parfois accablante.

La poussière environnante fut notre principale ennemie, s'incrétant partout, et nous obligeant chaque soir à tout nettoyer.

Ce film n'aurait pu se faire sans l'aide de tous, Olivier Chiavassa et Eclair, Natasza Chroscicki et l'équipe de Technovision, Didier Diaz et Transpalux, Gérard Savary pour l'étalonnage, la société Kodak, Muriel Mayret pour la préparation du matériel caméra à Paris, Christian Vicq, chef électricien, pour la préparation du matériel électrique. Je profite de ce petit texte pour les remercier chaleureusement.

Avec Atiq, ce fut une belle collaboration, et la découverte d'un pays magnifique, englouti dans ces années de guerres successives, et malgré tout plein d'espoir. »

► **Les Sœurs fâchées** d'Alexandra Leclère, photographié par Michel Amathieu

Sortie le 22 décembre 2004

Production Pan Européenne, producteur : Philippe Godeau.

Prestataires : Technovision, Transpalux, Car Grip.

Laboratoire Eclair, étalonneur Pascal Fabien.

Caméra Arricam, objectifs Cooke, pellicules Kodak 5217 et 5218.

► **Un petit jeu sans conséquence** de Bernard Rapp, photographié par Gérard de Battista

Sortie le 15 décembre 2004

« Ce film est l'adaptation au cinéma d'une pièce de théâtre dont l'action se déroule dans une maison au centre d'un grand parc. Les propriétaires ont vendu la maison qui va devenir un hôtel et ont organisé un pique-nique d'adieu pour la famille et quelques amis le jour même du déménagement. Ce rassemblement donne lieu à quelques règlements de vieux comptes et déballages de souvenirs au milieu du mobilier qui s'en va et des quiches lorraines - salades de nouilles. Beaucoup de mouvements dans la maison, dans le parc, de l'une à l'autre et inversement, tout ceci se passant entre onze heures du matin et onze heures du soir, le même jour.

Il s'agissait donc de gérer sur l'image les raccords lumière et la progression de la journée vers le soir puis la nuit à travers les libertés d'acteurs et la météo capricieuse de juin 2004 en région parisienne.

Une fois de plus, merci à Pascal Lombardo, chef électricien, Thierry Canu, chef machiniste et à leurs équipes qui ont rapidement et souplement jonglé pendant huit semaines avec beaucoup de cadres, de tours, de Cinépars et HMI de toutes puissances, de faux branchages, de bâches imperméables, gélatines diverses... (La routine). »

► **A tout de suite** de Benoît Jacquot, photographié par Caroline Champetier

Sortie le 8 décembre 2004

« D'*A tout de suite* Benoît Jacquot dit que c'est son meilleur film, même s'il faut se méfier de ce genre d'élan et faire la part de l'attachement pour le dernier né et d'une vraie réflexivité, il n'empêche que le film est à la fois un documentaire sur son actrice et un autoportrait saisissant du cinéaste, tout ça au cœur d'une fiction plutôt haletante tirée d'un récit vécu d'une femme d'aujourd'hui 48 ans, qui en 1974, à 18 ans, s'éprend d'un prince charmant fiché au grand banditisme, Mohamed Badaoui. L'histoire dure 18 mois.

Un petit jeu sans conséquence

Cadreur :

Patrick de Ranter

1^{er} assistant opérateur :

Stéphane Degnieau

2^{ème} assistant opérateur :

Philippe de Vaucelles

Chef électricien :

Pascal Lombardo

Chef machiniste :

Thierry Canu

Caméras : Panavision

(Platinum et XL),

Série Primo

Pellicules :

Kodak 5245 et 5218

Laboratoires Eclair,

Étalonneur Alain Guarda

Quand Benoît Jacquot entend le témoignage d'Elisabeth Fanger à je ne sais quelle émission de télé, il pense tout de suite à Isild Le Besco pour incarner le personnage. Il part une première fois sur les traces des cavaleurs (après un casse qui tourne mal, Badaoui et Bellaïch doivent quitter la France). Paris-Austerlitz, Irun, Madrid, Algesiras, Tanger, Casablanca, Athènes. Il écrit après avoir rencontré Elisabeth Fanger.

Françoise Guglielmi, artisan de la formidable série *Tous les garçons et les filles* avec Arte dont sont issus quelques-uns des plus beaux films des cinéastes en course, *Les Roseaux sauvages*, *Trop de bonheur*, *US Go Home*, *Travolta et moi...*, met patiemment en place les pièces du puzzle, il lui faudra aussi 18 mois. Badaoui sera incarné par Ouassini Embarek, Bellaïch par Nicolas Duvauchelle, Joëlle par Laurence Cordier, Laurence par Emmanuelle Bercot, casting enthousiasmant pour une caméra dont on ne connaît pas encore la taille.

En septembre 2003, nous partons en repérage avec une caméra Panasonic DVX 100. Le train, le Talgot, le ferry, le Maroc, l'avion, la Grèce, les lieux arrivent à nous sans difficulté, c'est léger, évident. Isild nous a accompagnés, certains plans faits pendant ces repérages seront dans le film, nous n'en savons encore rien. De retour à Paris, il est clair pour nous que ce film doit être une équipée dont la légèreté sera le garant de la justesse. Pourquoi ne pas rester en numérique et pourquoi pas la DVX. J'ai alors une conversation formidable avec Yves Angelo que je ne remercierai jamais assez et qui vient de finir *Inguélézi* de François Dupeyron, il m'assure qu'un vrai travail de lumière et de matière d'image est à faire avec ce genre d'outil. Benoît de son côté parlait avec Xavier Giannoli qui venait de terminer *Les Corps impatientes* en numérique. Yorick Le Saux et lui avaient choisi une DSR 500. C'est là que l'idée du noir et blanc a surgi, le film se situant dans les années 1970, il permettait une interprétation juste et non maniériste de l'époque, il engageait aussi un rapport au numérique qui ne soit pas paranoïaque quant à la couleur des peaux, à la surexposition, etc. Donc, nous voilà chez moi, une après-midi de début d'été, Isild Le Besco, Benoît Jacquot, la DVX 100 et moi. Elle bouge, elle rit, je la filme devant les volets fermés, elle s'allonge sur le lit dans un rayon de soleil violent... Capture des images sur Beta numérique, étalonnage noir et blanc sur le Pixi (console du Spirit), "shoot" avec l'Arrilaser sur pellicule NB Kodak 5034. Ceux qui étaient chez Eclair le jour de la projection des essais s'en souviennent encore, Didier Dekeyser, Didier Cayla, Philippe Reinaudo. Nous étions à la fois incroyablement contents et surpris et un peu terrifiés parce que, c'était objectivement aussi bien que du Super 16 NB.

Après c'est l'aventure du film, une valise caméra à roulettes, une valise lumière

Atout de suite
 Panasonic DVX 100
 réglée et testée chez Iris
 avec Mathieu Straub.
 Etalonnage NB sur Pixi
 chez Eclair Vidéo avec
 Philippe Boutal,
 étalonnage chimique,
 Alain Fontaine.
 Merci à Didier Dekeyser,
 Didier Cayla, Vincent
 Lehoux, Gérard Soiran.
 Merci à Fabienne
 Vonnier d'avoir accepté
 le tirage NB des copies.

à roulettes, Emile Dubuisson et moi, équipe image totalement autonome. Je me souviens du rendez-vous gare d'Austerlitz pour prendre le train de nuit vers l'Espagne dans lequel nous allions tourner lorsque Michel Vionnet, l'ingénieur du son, et moi avons comparé notre volume de matériel, 2 m³. Donc, équipe technique de cinq personnes qui est passée à sept lorsque nous avons tourné à Paris, où nous laissons Antoine Platteau qui avait travaillé aux costumes et préparait pendant notre cavale les décors parisiens. Si j'insiste autant sur l'équipe réduite et l'extrême précision de nos choix logistique et technique, c'est pour mettre en perspective l'extrême qualité de collaboration que tous les participants de cette aventure ont ressentie ; comme sur *Inguélézi*, qui était pour moi un film passionnant, *A tout de suite* est l'expression exacte d'un metteur en scène dans une conjoncture artistique donnée par le scénario ; à l'arrivée, Benoît Jacquot semble reconnaître son geste sans les distorsions que le libéralisme conquérant impose aujourd'hui au cinéma.

► ***Rois et reine*** d'Arnaud Desplechin, photographié par Eric Gautier

Sortie le 22 décembre 2004

► ***Maarek Hob ou Dans les champs de bataille*** de Danielle Arbid, photographié par Hélène Louvart

Sortie le 29 décembre 2004

Nous vous rappelons ci-dessous le texte écrit par Hélène et paru dans la Lettre n° 132 de mai 2004 sous la rubrique *festival de Cannes*.

« Film tourné en Super 16 mm, sur Kodak 7218 et 7274, avec une série Zeiss grande ouverture.

Un film tourné à Beyrouth, dans un quartier non reconstruit, évoquant l'époque de la guerre civile à la fin des années 1970. Un film où la guerre se voit par les fenêtres d'une famille bourgeoise chrétienne, une évocation vue par une fillette de 11 ans. Mélange donc de scènes dites narratives et d'autres très subjectives, avec une caméra souvent portée, assez basse, pour être à la hauteur du regard de la petite fille.

Pour plus de mobilité, et du fait des plafonds généralement bas, accentué par des prises de vues souvent en contre-plongée, tout l'éclairage devait venir de l'extérieur. Les projecteurs étaient accrochés sur les balcons des étages supérieurs, en déport, et réglés, non pas en direct, mais en indirect sur les carrelages clairs des sols. À l'extérieur, des cadres de tulle noirs superposés, afin de rendre au maximum lisibles les fonds, car c'est par les découvertes, que nous pouvions distinguer d'autres immeubles délabrés, afin de pouvoir situer la narration à cette époque-là.

Les décors et les costumes étaient colorés, sans pour autant tomber dans l'image kitsch et convenue des années 1970.

La texture générale de l'image est de couleur blanche, les abris lors des bombardements sont recréés par des effets de lampes à pétrole et les nuits sont... bleues. Ce qui n'est pas coutume pour moi. Mais comme le film reste le point de vue de la fillette, je pouvais me permettre quelques travers concernant mes goûts personnels.

La non surexposition à l'extrême des fenêtres, lors des intérieurs jours dans ce genre de pays où la luminosité en pleine journée est très forte, et l'impression de subjectivité de cette fillette, qui n'était que des souvenirs pour Danielle qu'elle devait formuler, afin de me guider pour le filmage, étaient mes deux principaux axes de " recherches " concernant la fabrication de ce film. »

► **Narco** de Tristan Aurouet et Gilles Lellouche, photographié par Tetsuo Nagata
Sortie le 1^{er} décembre 2004

Caméra : Panaflex Platinum (2,35:1 anamorphique). Objectifs : Primo Close Focus : 35 mm, 50 mm, 100 mm ; série E : 28 mm, 40 mm, 75 mm.

Pellicule: Kodak 5217 et 5218. Laboratoire: Eclair, étalonneur : Pascal Fabien.

► **Arsène Lupin** de Jean-Paul Salomé, photographié par Pascal Ridao

En salles depuis le 13 octobre 2004

« Les souvenirs que l'on garde des tournages ne sont pas forcément conformes à la réalité. Je me souviens de *Lupin* comme d'un long fleuve tranquille et de hors champs festifs.

Et pourtant, 17 semaines intensives, des décors tellement grands ! (même si l'on dit que les grands décors sont comme les petits, mais en plus grand, je les trouve grandement plus compliqués à éclairer), des déplacements fréquents, l'extérieur Opéra (jour + nuit) que nous n'avons eu que 12 heures, des raccords extérieur jour (soleil) avec du studio, plan sur plan (large de préférence), des explosions la nuit (surtout pas de flammes blanches), des nuits américaines, des calèches si petites, et un nombre considérable d'effets spéciaux.

Bref, tout un tas de situations, pour moi, assez complexes et les questions particulières à ce film : film d'action mais film intimiste, film d'époque avec passage de l'éclairage à la bougie, à l'ère industrielle et aux débuts de l'électricité. Une solide préparation avec Françoise Dupertuis (chef déco), Rodolphe Chabrier et Jean-Paul Salomé bien sûr. " Mon équipe " très très en forme et pour nous aider, quelques beaux outils, dont la chaîne numérique d'Eclair avec l'indispensable Isabelle Julien au Lustre et aux copies. »

Arsène Lupin
*Tourné en Panavision XL
et Millenium
Pellicule Kodak
Matériel électrique
Transpalux
Laboratoires Eclair
Deuxième caméra :
Jérôme Almeras
Assistant opérateur :
Colin Houben*

► **Un long dimanche de fiançailles** privé du financement du CNC

La nouvelle a été rendue publique par le CNC, le 25 novembre : le tribunal administratif de Paris a décidé de supprimer l'agrément permettant de recevoir les aides publiques du compte de soutien au film de Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*.

Le film n'est plus considéré comme un film européen ni, par extension, français. Les producteurs, eux, sont privés des quelque 3,5 millions d'euros qui leur auraient été reversés si le film avait atteint les 5 millions d'entrées prévues : en un mois d'exploitation, il en a enregistré plus de 3 millions.

Cette décision clôt provisoirement un chapitre mouvementé des relations entre les acteurs, publics et privés, qui contribuent au financement du cinéma français. Le tribunal a estimé que le film de Jean-Pierre Jeunet - à peu près au même titre que celui de Josiane Balasko, *L'Ex-Femme de ma vie*, qui a fait l'objet d'une semblable mesure le 5 novembre - ne pouvait bénéficier du système d'aide français dès lors qu'il était produit par une société (2003 Productions, créée par Francis Boespflug, président de Warner Bros Pictures France) contrôlée par des capitaux américains.

(*Jacques Mandelbaum et Nicole Vulser, Le Monde, 28 novembre 2004*)

160,02 millions d'entrées depuis le début de l'année soit 18,4% de plus que sur la même période en 2003, soit une progression de 15,3% sur les 12 derniers mois pour atteindre 199 millions d'entrées. Sur les 12 derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 34,2% et celle des films américains à 49,6%. (Source : CNC)

.....

► **La Commission Supérieure Technique a 60 ans** par Diane Baratier

La CST se porte bien pour son âge. Le 2 novembre 2004, la CST fêtait ses 60 ans. Comme le quotidien *Le Monde*, elle a été fondée juste après la Libération de la France. Le 2 novembre 2004, nous étions invités à la Cinémathèque de Chaillot pour fêter son anniversaire. Afin d'animer cette soirée, Yves Louchez et Pierre-William Glenn ont remis le prix Vulcain de la CST à Eric Gautier, directeur de la photographie, pour *Clean* d'Olivier Assayas et *Carnets de voyage* de Walter Salles.

J'étais très heureuse de pouvoir participer à cette soirée, car j'ai une grande admiration pour le travail de Gautier. Depuis 15 ans, j'apprécie ses innovations formelles qui racontent toujours l'histoire du film.

Eric avait choisi de nous présenter *Rois et reines* de Desplechin. C'est un film que je vous conseille d'aller voir. Desplechin nous avait avertis en présentant le film, qu'il y avait des poils sur cette copie, mais personne n'y avait cru. On aurait dit une blague vue la situation. Et bien non, la CST et Eric Gautier ont eu le courage de nous présenter une copie tirée dans la précipitation. Une copie rapidement tirée afin de permettre au film d'être sélectionné dans les festivals internationaux.

C'était très sympathique de voir que, malgré les prouesses techniques

d'aujourd'hui, une copie issue d'un internégatif anamorphosé (d'après un négatif Super 35) pouvait avoir des défauts. Et comme d'habitude, cela n'a gêné personne pour être embarqué par l'histoire.

L'image du film est très musicale, le film est syncopé par le montage et par les décadrages. Un très beau travail de montage.

Je me suis demandé si j'aurais le courage de décadrer avec autant de liberté. Le rapport établi alors entre le réalisateur et le chef op' n'est plus un travail d'exécution, mais une coopération artistique. J'ai demandé à Gautier comment il osait cadrer ainsi. Il m'a répondu que c'était grâce à une parfaite connivence avec le réalisateur, il travaille toujours en grande complicité sur un projet. C'est très important pour lui. C'est à travers des cas comme le sien que l'on peut se demander si être chef op' ne serait pas l'équivalent en apport artistique d'un bon dialoguiste ou d'un musicien. On devient l'auteur d'un mouvement qui appartient à la sensibilité du cadreur. On le voit dans *Carnets de voyage* ou dans *Rois et reine*. On reconnaît la "patte" du regard de Gautier.

Glenn et Louchez ont demandé à des intervenants divers de venir récompenser le lauréat. Emmanuelle Béart a commencé par parler des qualités humaines nécessaires à la beauté d'une image. Elle a rappelé combien est important le regard de celui qui est au viseur. Comment elle, comédienne, peut s'épanouir si elle se sent en confiance, aimée, protégée par celui qui capte son image. Apparemment, le regard de Gautier dans *Les Destinées sentimentales* lui a permis de jouer totalement avec la caméra, jusqu'au bout des ongles, car elle n'était jamais sûre qu'il n'irait pas cadrer cette main à gauche, en plein dialogue. Et ça, elle a beaucoup aimé les deux yeux ouverts de Gautier, l'œil gauche à la recherche du hors champ et le droit qui cadre. Cela l'obligeait à jouer complètement, comme au théâtre, sans penser au cadre. Elle a dit bien d'autres choses que j'ai oubliées, mais elle était sincèrement heureuse de remettre le prix à son partenaire de jeu, l'homme à la caméra.

C'est à ce moment qu'on a vu la forme carrée du prix Vulcain. Un pavé de verre, pas évident à placer dans son salon. L'inscription *Cinématographe*, placée au centre, sauve l'objet. En effet, elle rappelle le terme exact qui nomme le chef op'. J'aime beaucoup cette appellation pour décrire notre métier, cinématographe.

Jean-Michel Frodon était présent. Il était sur l'estrade lui aussi pour congratuler le technicien au nom des *Cahiers*. Cela fait plaisir de voir que la CST s'ancre dans l'art du cinématographe tout en conservant un œil sur les nouvelles technologies.

Un peu plus tard dans la soirée, j'appris qu'une intervention sur la couleur à travers le signal numérique aurait lieu le lendemain soir. Je m'y suis rendue. J'ai assisté à un cours magistral dans les locaux de la CST, avenue de Saint-Ouen. Un

cours sur la couleur en numérique fait par plusieurs intervenants. Ils m'ont passionnée. Ils parlaient la langue des poètes : bit, signal, courbe, fréquence, diagramme, finalement des mots qu'on arrive à percer. Merci la CST.

► **La CST a de bonnes raisons d'être satisfaite** de la journée qu'elle a organisée dans le cadre de la Semaine du Cinéma du Québec à Paris le 29 novembre au Cinéma des Cinéastes. Se déroulant cette année dans la grande salle, les deux demi-journées consacrées à faire un nouveau point sur les techniques numériques ont attiré, dès potron-minet, un large public.

La matinée avait pour thème le tournage et la postproduction en 4K. Les premières images projetées présentaient un " making-off " du tournage du court métrage québécois *Le Gant* effectué simultanément avec deux caméras, l'une numérique 4K, l'Origin de Dalsa (voir plus de détails sous la rubrique *technique*) et l'autre 35 mm, une Arriflex 435. Ce document fort instructif, non content de nous montrer la mise en œuvre de ce matériel dans les conditions du tournage, fait la part belle aux commentaires des principaux utilisateurs de cette caméra numérique, posant, en y répondant ouvertement et sans langue de bois, quelques questions relatives aux préoccupations que soulève, aux yeux des opérateurs, l'avenir de leur métier.

En l'absence de Daniel Vincelette, directeur de la photo et instigateur du projet *Le Gant*, c'est René Villeneuve, directeur québécois de la postproduction, qui en a expliqué la genèse et les intentions, et a présenté la méthodologie de la chaîne numérique mise en œuvre pour son aboutissement. Il a tenu à rappeler le côté expérimental d'une aventure tentée pour la première fois, accepté en connaissance de cause par tous ses acteurs, utilisateurs comme prestataires, en particulier Dalsa, dont la caméra était un prototype, et les Laboratoires Eclair, qui avaient la lourde charge de la postproduction.

Comme il l'avait fait en octobre dernier lors d'une projection du *Gant* devant le public de l'Atelier numérique du Festival Nouveau Cinéma de Montréal, Philippe Soeiro, d'Eclair Numérique, le deuxième invité de la matinée, a présenté, d'une façon claire et concise, l'état des lieux de la postproduction numérique 4K, issue d'une captation 4K, tel que ce film a permis à Eclair de le dresser aujourd'hui. Il a envisagé également son avenir, aussi proche que le permettra, compte tenu du développement des technologies utilisées, la viabilité économique de la chaîne. Lire, si ce n'est déjà fait, sous la rubrique *technique*, " Petite mise en contexte " de Daniel Vincelette et " *Le Gant*, anatomie d'un futur 4K? " par Philippe Soeiro. (JNF)

► Fujifilm

L'Eternité et une pellicule

Vous n'êtes pas sans savoir que Fujifilm prépare pour début 2005 une nouvelle pellicule 500 ISO baptisée Eterna 500, nom de code 8573 pour le 35 mm et 8673 pour le Super 16.

Les directeurs de la photographie qui désirent tester ce tout nouveau produit peuvent nous joindre au 01 47 20 76 90.

Tour de France des Festivals : Aix en Provence - 22^{ème} édition

29 novembre - 4 décembre

Les Rencontres Cinématographiques d'Aix-en-Provence, et leur Festival Tout Court, c'est la manifestation qui monte dans le court. Ici, point de foire d'empoigne ou de ligne éditoriale castratrice. Des courts, c'est tout. Une irrésistible ascension "boostée" chaque année par Fujifilm grâce au Prix Fujifilm du court métrage (4 000 euros). A l'origine de ce partenariat exemplaire par sa fidélité : Annick Mullatier, joignable évidemment sur place au 06 08 22 35 65.

Fuji Tous Courts

Prochaine séance (et dernière de l'année) le mardi 7 décembre au Cinéma des Cinéastes, 7, avenue de Clichy dans le 17^{ème} arrondissement de Paris.

Au programme :

Carnet rouge de Mathieu Simonet, photographié par Guillaume Schiffman, AFC, et produit par Galatee Films

Sous le bleu de David Oelheffen, photographié par Lumbomir Bakchev et produit par Kaleo

Grossesse nerveuse de Maxime Sassier, photographié par Emmanuel Soyer et produit par Off Shore

Entrée libre et gratuite.

► Kodak

Kodak soutient la coproduction en Europe à l'occasion du Festival Images en régions de Vendôme

Dans le cadre d'un partenariat avec ACE (Ateliers du cinéma européen) et l'APCVL (Atelier de coproduction du Centre-Val-de-Loire), Kodak organise le cinquième Atelier de coproduction européen. A cette occasion, Kodak France et Kodak Italie permettront aux producteurs de ces deux pays de participer à cet atelier. Ces producteurs, tous issus du court métrage et étant récemment passés à la production de longs métrages, présenteront sous forme de "pitching" un projet de long métrage pour lequel ils sont à la recherche d'un coproducteur.

Kodak partenaire pellicule officiel du 4^{ème} Festival du Film Publicitaire de Méribel
Kodak se met au service de la production de films publicitaires en favorisant l'éclosion de jeunes talents. Pour la 4^{ème} année consécutive, Kodak coparrainera, avec le magazine professionnel *CB News*, le Forum des jeunes réalisateurs. Véritable tremplin, le Forum des jeunes réalisateurs de Méribel, initié par Kodak, a permis de révéler de nombreux jeunes talents. Cet événement est devenu l'un des moments phares du Festival du Film publicitaire de Méribel. L'idée est restée simple : Kodak met en relation de jeunes talents issus du court métrage (réalisateurs) ou ayant tourné des fausses pub. Chaque réalisateur ainsi sélectionné présente son travail à un auditoire de producteurs. Ces derniers, toujours à la recherche de nouveaux talents les intègrent ensuite dans " leur écurie " de réalisateurs.

Contact sur place pendant toute la durée du festival :

Fabien Fournillon au 06 61 90 58 67.

Changement de bobines chez Kodak

Entre deux nouvelles pellicules Vision2, nous enregistrons l'arrivée de nouvelles bobines dans notre équipe.

Nous sommes particulièrement heureux d'accueillir, pour les productions publicitaires et musicales, Valérie Lacoste qui remplace Marie-José Bideau. Marie-José ayant décidé de se consacrer entièrement à ses confitures et ballades en montagne.

Dans le même temps, Thomas Averland succède à David Seguin qui succède à Nicolas Bérard qui succède à Thierry Perronnet qui succède à Janet Anderson. Pour ceux d'entre vous qui sont un peu perdus par tant de dynamisme, voilà un zoom arrière agrémenté d'un léger ralenti :

- Marie-José Bideau : Confitures et montagne
- Valérie Lacoste : Publicité et clip, 01 40 01 47 43
- Thomas Averland : Programmes TV, 01 40 01 43 14
- David Seguin : Longs Métrages, 01 40 01 42 79
- Nathalie Cikalovski : Courts Métrages, 01 40 01 30 28
- Nicolas Bérard : Directeur des Ventes France Benelux, 01 40 01 30 17
- Thierry Perronnet, Directeur Marketing Europe à Genève (Suisse)
- Janet Anderson, Directeur des ventes Kodak Angleterre (Angleterre).

Voilà, il ne leur reste plus qu'à vous rencontrer sur vos tournages.

D'ici là, nous tenons encore à chaleureusement remercier Marie-José qui a tant compté pour nos chers " pubeux " et " musicos " et nous vous souhaitons une superbe année 2005, riche en images et... nouvelles bobines !

Alapêche au mail !

Si vous souhaitez être informés régulièrement de nos actions, communiquez-nous votre e-mail au 01 40 01 46 15 ou par mail à annemarie.servan@kodak.com

► Loumasystems : Journée Portes ouvertes et nouveau matériel

Comme promis nous revenons sur la journée portes ouvertes organisée le 28 octobre par Loumasystems. Mille excuses pour l'article précédent ou une erreur s'était glissée à propos de la grue Technocrane et non pas Technovision, le constructeur est Horst Burbulla, déjà constructeur de la SuperTechno 30' et SuperTechno 50'.

Et une précision importante de Jean-Marie Lavalou sur le système Revolver, principe sur lequel je m'emballais trop vite en espérant qu'à moyen terme des assistants opérateurs pourraient utiliser ce système. (Eric Guichard)

Le 28 octobre dernier, Loumasystems organisait une journée portes ouvertes conjointement avec Road Movie Systems, Cine Soft, et Steadimakers (voir également le compte-rendu d'Eric Guichard dans la Lettre de novembre). Parmi les nouveautés, Loumasystems présentait, en partenariat avec la société Key Grip Systems (KGS), la nouvelle tête Scorpio stabilisée. Cette tête fait partie de la nouvelle génération de têtes stabilisées, comprenant déjà la Libra, la Stab C, et la Flight Head, qui se distingue des têtes précédentes, telle que la Wescam, par le remplacement des gyroscopes à base de masses tournantes par des capteurs "électroniques" considérablement plus compacts et légers. Parmi les principaux atouts de la nouvelle tête Scorpio, on peut citer sa légèreté (33 kg), sa simplicité de mise en œuvre et d'utilisation (absence de nécessité de réglages de dérive), ses hautes performances de stabilisation (jusqu'à des focales de 275 mm en 35 mm, utilisation possible de zooms tels que le 24-275 mm). Par ailleurs, cette tête est la seule à posséder un quatrième axe de stabilisation, sorte de deuxième axe de "pan" situé entre l'axe de "tilt" et l'axe de "roll" qui permet de compenser une direction de stabilisation jusqu'alors inaccessible, notamment lorsque la caméra filme en piqué. La tête Scorpio stabilisée sera disponible chez les 2 loueurs Loumasystems et KGS à partir de mars prochain. En attendant, elle peut être louée en la faisant venir au coup par coup de Barcelone.

Autre nouveauté chez Loumasystems, la Techno 15' (4,50 m) présentée sur une voiture travelling de Road Movie Systems. Cette petite grue télescopique de la gamme SuperTechno est la petite sœur de ses aînées, la SuperTechno 30' (9 mètres) et la SuperTechno 50' (15 mètres). Dotée d'un bras télescopique de 4,15 m de longueur maximum et pouvant amener l'axe optique à 4,50 m de hauteur, cette grue se caractérise principalement par sa portabilité (son bras ne pèse que 130 kg et sa longueur hors tout en mode replié 2,70 m) ce qui lui ouvre un nouveau domaine d'utilisation jusqu'ici inaccessible aux grues télescopiques, celui du

décor naturel d'intérieur. On peut maintenant envisager d'apporter une grue télescopique dans un appartement en étage, et de la passer d'une pièce à l'autre grâce à sa dolly qui passe les portes de 80 centimètres. Son poids en configuration maximale est de 580 kg. On imagine le potentiel d'une telle grue, dans un décor naturel qui s'y prête, pour enchaîner rapidement : plan d'ensemble, champs, contrechamps, etc. Bien évidemment, la Techno 15' équipée d'une tête Scorpio stabilisée sera également un outil particulièrement performant sur voiture travelling en raison d'un des atouts de cette petite grue : sa faible inertie permettant de réaliser des mouvements d'une dynamique supérieure à ce qui était possible précédemment.

Loumasystems présentait également le Revolver, un système de " manivelles électroniques " qui se monte sur une tête à manivelle du type Arri Head standard transformant celle-ci en système de Motion Control " light " synchronisé avec l'obturateur de la caméra (voir le compte-rendu d'Eric Guichard dans la précédente Lettre). Loumasystems tient à corriger un malentendu en ce qui concerne le technicien spécialisé qui accompagne ce système : il n'est pas envisagé de louer ce système, même à moyen terme, sans technicien spécialisé. Le Revolver est certes un système " light " doté

d'un dialogue d'interface d'une grande convivialité, il n'en demeure pas moins que la présence d'un technicien ayant l'expérience des prises de vues Motion Control demeure indispensable.

Enfin, Loumasystems présentait 2 Towercams, colonnes télescopiques portant une tête " remote " en leur extrémité : le



Photo Jean-Noël Ferragut

Towercam classique qui monte jusqu'à 4,50 m et le Towercam XL qui monte jusqu'à 10 mètres. Ce dernier vient d'être utilisé par Laurent Dailland sur le nouveau long métrage de Danis Tanovic : *L'Enfer*. Le réalisateur, à qui l'on doit le célèbre *No Man's Land*, souhaitait suivre son actrice Karin Viard lorsque celle-ci monte quatre à quatre les trois étages d'un escalier en spirale. Le Towercam XL a pu suivre l'actrice dans sa progression avec une grande fluidité et stabilité d'image.

Contact :
 Jean-Marie Lavalou
 Tél. : 06 70 20 09 89

► LTC

Suite à différents articles parus récemment dans la presse spécialisée, et pour mieux comprendre la nouvelle stratégie de partenariat de LTC - Scanlab, Eric Guichard s'est entretenu par courriel avec Jean-Robert Gibard, président directeur général de Datacine Group.

« Le projet de refonte des industries du groupe Quinta a été élaboré par Messieurs Tarak Ben Ammar, Farid Djouhri et moi-même.

Il s'appuie sur une cohérence stratégique entre le positionnement de LTC à l'international et le constat qu'un maillage des industries françaises est important pour exister au plan international dans la nouvelle mondialisation.

L'accord signé entre le groupe Quinta et respectivement les sociétés Thomson et Technicolor s'articule autour de quatre volets :

1) Création d'une alliance technologique autour des métiers du numérique en vue de mettre à disposition des créateurs et techniciens français les meilleures synergies technologiques ; il va de soi que la société Thomson fera bénéficier les sociétés de " l'alliance " des fruits de ses développements afin de permettre au cinéma français de travailler au plan technologique à armes égales avec les moyens du cinéma américain.

2) L' " alliance " permettra à Technicolor d'une part et LTC, Duboicolor d'autre part, de rechercher les meilleures solutions techniques permettant au cinéma français de disposer d'infrastructures suffisantes dans le cadre de l'accompagnement des tournages sur les sites de fabrication des films tant en France qu'à l'étranger. Il est important de souligner que cet accord devrait favoriser le suivi technique des films en fonction, notamment, des nouveaux modes de financement du cinéma français à l'étranger.

3) Les laboratoires LTC et Technicolor unissent leurs forces pour permettre dans des délais très courts de répondre à la demande mondiale de copies en mutualisant leurs moyens sur l'ensemble des territoires.

4) Duboicolor bénéficiera des technologies utilisées dans les meilleurs laboratoires de post-production numériques intégrant les outils, mais aussi les personnels créatifs (étalonneurs numériques, équipes VFX) ; à l'inverse Duboicolor mettra à disposition des clients de Technicolor ses infrastructures intégrées aux côtés de Duran 3D.

Le déménagement de LTC sur un site de la région Parisienne fait partie d'une stratégie de développement des futurs outils du numérique.

A l'identique des autres laboratoires, la constatation de la valeur du terrain a amené les actionnaires à prendre la décision de réaliser la valorisation d'une plus-value au seul bénéfice de la société LTC ; LTC deviendra ainsi à moyen

terme locataire de son site d'exploitation.

A ce jour, la vente n'est pas réalisée. Les délais de déménagement qui circulent dans la presse sont fantaisistes, dans la mesure où un programme d'implantation devra tenir compte de trois possibilités :

- La création d'un laboratoire LTC à haute valeur technologique, fruit de la nouvelle stratégie du groupe Quinta et de ses alliés
- L'acquisition potentielle par voie de croissance externe
- L'intégration du futur laboratoire sur un site permettant de dégager de nouvelles synergies de croissance organique.

Duboicolor et LTC devraient, ensemble, ouvrir une structure sur le marché américain afin de représenter les " savoir-faire " français du groupe.

L'intégration globale des équipes de Duranet de Datacine (LTC, Scanlab, SIS, Cinestereo) s'articulera autour de trois divisions économiques:

- Un pôle Publicité, animé par Pascal Hérold (Duran, Ex Machina)
- Un pôle TV et 3D animé par Pascal Hérold (Duran)
- Un pôle Cinéma (Audis de Joinville, SIS, CineStereo, Duboicolor, LTC, Scanlab), animé par Jean-Robert Gibard, Président des filiales de Datacine Group, Directeur général de Datacine Group.

LTC est devenu, depuis 1997, le premier laboratoire français à l'international. C'est à ce titre que par le passé, tant Deluxe que Technicolor, ont collaboré avec LTC.

Nous traitons actuellement plusieurs films dont ; *L'Avion* (réalisateur Cédric Kahn, chef opérateur Michel Amathieu), *Il ne faut jurer... de rien* (réalisateur Eric Civanyan, chef opérateur Eduardo Serra), *Gentille* (réalisatrice Sophie Filières, chef opérateur Christophe Pollock), *La Moustache* (réalisateur Emmanuel Carrère, chef opérateur Patrick Blossier), *La Cloche a sonné* (réalisateur Bruno Herbulot, chef opérateur Romain Winding), *Le Temps qui reste* (réalisateur François Ozon, chef opératrice Jeanne Lapoirie), *Enfermé dehors* (réalisateur Albert Dupontel, chef opérateur Benoît Debie).

De plus, sans pouvoir en dévoiler les titres, trois grands films américains sont prévus au cours de l'année 2005 (dont un premier issu du fruit de l'accord avec Technicolor).

LTC souhaite vivement qu'un plus grand équilibre puisse lui permettre de se rapprocher des directeurs de la photographie. Dans cette optique, LTC demandera aux membres de l'AFC de jouer un rôle plus actif pour le bon développement du cinéma français, en leur proposant :

- La possibilité pour les directeurs de la photographie d'accéder aux développements technologiques mis en place au sein des sociétés du groupe

(rencontres à organiser sur sites),

- La possibilité pour des experts de l'alliance (Thomson, LTC, Duboicolor) de faire connaître les récentes évolutions de la HD, des nouvelles caméras à venir,
- Une participation aux évolutions du cinéma numérique en 4K L'organisation de rencontres entre les directeurs de la photographie français et leurs amis américains.
- L'organisation de rencontres entre les étalonneurs américains et les directeurs de la photographie. » (29 novembre 2004)

► **Mikros Image** propose aux opérateurs un nouveau scanner film : l'Arriscan. Cette machine vient compléter l'offre de Mikros Image pour le traitement des originaux argentiques 35 mm.

« Nous exploitons depuis plusieurs années deux télécinémas, dont un Spirit Datacine. Ils nous ont permis, non seulement de développer une offre pour le cinéma numérique, mais aussi de mieux cerner les véritables manques du marché parisien pour une offre " très haut de gamme " » indique Gilles Gaillard, responsable du Département cinéma numérique pour Mikros Image.

L'Arriscan offre des possibilités inédites en France par la qualité d'image que nous pouvons désormais techniquement fournir. D'une part, une très haute résolution, jusqu'à 6K, un mécanisme d'entraînement du film et d'analyse totalement inédit, fruit d'une collaboration engageant depuis plusieurs années l'industriel Arri et les meilleurs laboratoires européens dans le cadre des projets de conservation et d'archivage du patrimoine cinématographique mondial. D'autre part, une approche de " calibration " d'image sans compromis, garantissant pour la première fois sur des machines de ce type une totale stabilité géométrique et colorimétrique dans le temps.

Notre choix s'est porté sur l'Arriscan, l'attention particulière des équipes de développement à Munich nous permettant aujourd'hui de disposer d'un outil s'intégrant directement aux chaînes de travail que nous exploitons déjà, outre les paramètres techniques, qui tous placent ce produit très loin devant les autres machines déjà installées à Paris.

L'Arrilaser a ouvert la profonde mutation de la chaîne de traitement cinématographique.

Utilisateurs de l'Arrilaser depuis de nombreuses années, nous avons pu mesurer les fortes compétences des équipes d'Arri dans cette discipline. Disposer de la première chaîne de traitement totalement développée par cet industriel est pour nous un véritable engagement et un confort nouveau par les garanties que nous pouvons désormais apporter à ceux qui souhaitent nous confier leurs images.

Contact:

Gilles Gaillard

Tél. :

01 55 63 11 00

ou 01 55 63 11 01

gilles.gaillard@mikrosimage.fr

► **Transvideo** complète sa gamme d'écrans plats destinés aux métiers du film avec le Rainbow II 16/9.

Ce moniteur offre une diagonale de 6.5" (16,5 cm) et une luminosité très élevée de plus de 450 Cd/m².

Le rapport d'aspect de la matrice 16/9 permet notamment d'afficher des images anamorphiques 1:2,35 dans d'excellentes conditions pour l'opérateur. Une fonction de zoom est disponible dans les formats anamorphiques 1:2,35 et 4:3 donnant ainsi la possibilité de visualiser une surface utile maximale de l'image issue du " video-assist ".

Le Rainbow II 16/9 inclut les autres fonctionnalités de la famille Rainbow tout en offrant les qualités légendaires de robustesse et de fiabilité de la marque normande.

En avant-première, Transvideo annonce la sortie en décembre de deux versions complémentaires de ce produit :

- Un Rainbow II 16/9 VHB (Very High Brightness) qui offrira 900 Cd/m² aux utilisateurs de Steadicam (ou systèmes assimilés).

- Une version Rainbow II 16/9 VHB RF inclura un système de transmission Titan (émetteur ou récepteur 2,4 GHz) pour les utilisateurs demandant des solutions mobiles intégrées.

Des essais " live " peuvent être effectués avec des équipements de prêt par les membres de l'AFC en contactant Nadège Deschamps au 02 32 32 27 61, ou par e-mail : info@transvideo.fr



Le Rainbow II 16/9 : face avant



Le Rainbow II 16/9 : face arrière

.....

► **9 m² sur le petit écran**

La version télévisuelle de 9 m², réalisé par José Césarini et notre ami Jimmy Glasberg, était programmée sur Arte en cinq épisodes du 22 au 26 novembre. Elle a fait l'objet de nombreux articles dans la presse, dont nous vous livrons ici quelques extraits.

9m², docu-fiction tourné en réclusion par Marie-Hélène Martin

Arte diffuse un feuilleton en cinq épisodes, filmé par des détenus, dans la prison des Baumettes de Marseille.

Dans le cadre d'un atelier vidéo organisé par l'association Lieux fictifs, dix détenus de la prison des Baumettes, à Marseille, ont travaillé sur l'image, l'écriture, la mise en scène et l'improvisation, avec deux réalisateurs, Jimmy

Enpleinepoire,

l'édito d'Antoine de

Gaudemar

En prison, le détenu est constamment regardé, contrôlé, espionné, et, quand il y a une caméra en prison, c'est pour épier, surveiller et éventuellement punir. [...] Cette fois, ce sont les détenus eux-mêmes qui se regardent, se filment et se montrent. [...] Il ne s'agit pas d'une énième regard sur la prison, mais d'un regard depuis la prison, qui s'adresse à nous, les gens du dehors. [...] 9 m² est le contraire d'un Loft Story version Baumettes. En s'emparant d'une caméra, William, Kamel, Momo et les autres nous renvoient en pleine poire la vérité de leur condition, de leur révolte et de leur détresse. Derrière les barreaux, ce n'est pas la télé qui est "trash", mais la réalité.

Glasberg et José Césarini. Les prisonniers ont manifesté leur intérêt sur la base du volontariat ; l'administration pénitentiaire a ensuite donné son accord sur des critères de sécurité. A l'arrivée, ce sont des histoires de cohabitation d'un genre spécial, réalisées avec un dispositif tout aussi particulier. Fragments de vie prisonnière, avec ses confrontations, sa solitude, ses amitiés.

Libération, lundi 22 novembre 2004

Paroles de trois détenus auteurs et acteurs

Philippe. En détention, interrogé par téléphone.

« Je suis impatient et aussi un peu anxieux de regarder le film. Ce n'est pas évident de voir son image à la télévision. Mais participer à cette expérience exceptionnelle, ça a été un petit ballon d'air, on a recréé un lien entre êtres humains. J'ai peur que 9 m² ne soit pas suffisant pour que les gens comprennent ce qu'est la prison. Je me dis souvent qu'il faudrait qu'une personne qui visite une détention soit enfermée par surprise dans cet espace réduit. Ce serait immédiat, cette panique, cet isolement qui tombe dessus d'un coup ! A deux dans 9 m², c'est déjà très dur ; j'ai vécu à six dans 12 m² et, là, c'est à la limite du vivable. En prison, le temps est en suspension, c'est une sorte de non-existence. La société évolue et nous vivons au ralenti, comme en sommeil. Malheureusement, l'ex-détenu qui tente d'évoluer subit une sorte de double peine. Il lui faut être deux fois plus courageux que n'importe qui pour y arriver. »

William. Sorti en août 2003, rencontré à Marseille.

« Je ne sais pas pourquoi, mais les gens adorent regarder les autres vivre enfermés, comme le loft ou le reste. Je pense qu'ils aimeront notre Chtar Ac, c'est comme ça que je l'appelle, puisque dans notre jargon, le « chtar », c'est la prison. Avec 9 m², de notre malheur on a fait un bonheur, une belle chose, une expérience unique. On a appris des choses. Ce n'était pas évident de tourner dans un si petit espace, mais maintenant que je suis libre, je pourrai filmer la tour Eiffel ! Au cinéma, j'emmerde tout le monde, je ne vois plus l'histoire, je vois les plans. J'avais été avec Philippe en cellule et on était un peu en froid, il a changé de cellule. C'est même pour ça qu'on a réussi à filmer la scène de la prise de tête, parce qu'on n'avait plus la même rage tous les deux, sinon ça aurait tourné à la vraie bagarre. Je me suis donné, le principe c'était ça, il fallait qu'on donne de nous, sinon c'était pas la peine. Si ça fera réfléchir ? J'espère, parce que les gens ne se parlent plus à cause de la télé. Alors là, ce serait l'occasion. »

Nordine. Sorti depuis un an, rencontré à Marseille.

« Le soir, dans la cellule, avec Momo, on parlait de ce qu'on allait faire le lendemain, du vécu à 90 %. Le matin, on préparait le décor et, l'après-midi, on tournait deux heures. Les dialogues, on les improvisait. Au début, c'était difficile, on nous a appris l'éclairage, la prise de son, le plan séquence, le plan serré ou large. L'aisance nous est venue grâce aux réalisateurs, ils nous ont fait apprivoiser la caméra pendant deux semaines. Et on s'est adapté. Avec Momo, on est bons cuisiniers, c'est comme ça qu'on a eu l'idée de ce couscous cuit en cellule. Momo m'a dit: « Je cuisine, tu filmes. »

Vivre à deux dans 9 m², c'est dur, mais j'y ai vécu à trois et, là, c'est la misère. Ce n'est pas monnaie courante ce qui s'est passé avec ce film. J'ai pris ça comme un cadeau en détention, avec ces gens de l'extérieur qui nous apportaient de l'oxygène, des nouvelles de dehors. Maintenant, quand je regarde un film, j'ai un autre œil, plus connaisseur. »

Libération lundi 22 novembre 2004

► **Avec l'aimable autorisation du *technicien du film***, nous reproduisons ci-dessous " La lumière du Cambodge ", un article paru dans le n° 549 (novembre 2004) dans lequel Alain Choquart s'entretient avec Dominique Maillet sur son travail sur *Holy Lola* de Bertrand Tavernier.

« L'histoire se déroule en grande partie en ville et comporte de nombreux décors dans lesquels les personnages sont appelés à revenir fréquemment. Nous avons compliqué les choses en décidant de tourner *Holy Lola* dans sa chronologie ! Il s'agissait d'accompagner les comédiens dans la progression de la psychologie de leurs personnages. A ce titre, l'image devait traduire à chaque fois une nouvelle manière d'appréhender un même décor, chaque lieu devant finalement être traité en fonction de l'évolution des émotions. Ce qui réclame une vue d'ensemble de l'histoire assez maîtrisée mais permet aussi de s'accorder de grands principes (comme rendre par exemple la tonalité de la chambre du couple de plus en plus chaude au fur et à mesure que les personnages l'investissent...) tout en gardant à l'esprit la nécessité de continuer sans cesse de découvrir le film. Parce qu'autant il faut prévoir et préparer les choses, autant il faut savoir qu'il peut toujours exister une voie plus intéressante que celle à laquelle nous avons pensé. Se souvenir de ce qu'Hemingway disait aux jeunes écrivains : « travaillez tous les jours de 8h à 18h, mais arrêtez-vous à 18h... surtout si vous avez une idée

« Tout ce que l'on voit à l'écran repose sur une réalité inscrite en eux, mais une réalité travaillée, sublimée. Nous n'étions pas là pour faire pour faire de la sociologie. Ce qui nous intéressait, c'était la manière dont les détenus interprétaient les choses, leur confrontation, dans cet espace clos, avec une caméra active et révélatrice, qui servait de catalyseur. Dans le fond, il s'agit d'une démarche très cinématographique, qui pose la question du vrai et du faux et questionne avant tout l'acte de filmer. »
(Jimmy Glasberg,
Télérama n° 2862, 17 novembre 2004)

Sont à l'honneur de l'American Cinematographer
de décembre 2004

Bruno Delbonnel
pour son travail sur
Un long dimanche
de fiançailles
de Jean-Pierre Jeunet

Eduardo Serra
pour son travail sur
Beyond the Sea
de Kevin Spacey

***Alire, dans le même numéro
du technicien du film,***

*"Truffaut et La Nouvelle
Vague", un dossier
comprenant une série
d'articles proposés alors
que sort une version
restaurée image par image
des Quatre cents coups.
Dans L'inventivité sous
contrainte, Le Scope,
L'esthétique " claire " et
d'autres articles, Guy-
Louis Mier retrace la
démarche suivie par les
différents acteurs de cette
rupture que provoqua la
Nouvelle vague avec « la
narration traditionnelle,
les modes de production,
les techniques » et
« revisite » les divers
procédés et astuces que
prestataires, opérateurs et
leurs équipes, se sont
ingéniés à l'époque à
mettre au point pour y
parvenir.*

géniale ». Il vaut mieux arriver le matin avec une idée géniale (quitte à ne pas la développer) que de ne rien avoir à se mettre sous la dent. Dans notre métier, il est indispensable de ne pas arriver sur le plateau devant la page blanche, cela rend encore plus libre pour se laisser surprendre par les événements.

Durant le tournage, j'ai souvent pensé au travail de Sebastiao Salgado, un photographe qui a témoigné toute sa vie d'événements forts dans des lieux réels avec des photos qui conjuguent la présence humaine, la puissance architecturale même dans les constructions les plus modestes et la façon toujours particulière dont la lumière s'approprie un endroit. Il n'était de toute façon pas question pour nous d'arriver de façon " hollywoodienne " dans les orphelinats, d'installer des projecteurs partout et de bouleverser le quotidien des enfants. Autant nous avons, avec Bertrand Tavernier, souvent réalisé des plans très compliqués afin de favoriser une certaine liberté de mouvement des comédiens, autant nous leur avons ici souvent imposé des déplacements pour que leur jeu s'inscrive dans la lumière. Parce qu'en l'utilisant sous certains axes bien précis, la lumière naturelle était extrêmement belle. Par ailleurs, cette manière de procéder convenait très bien aux personnages qui sont eux-mêmes un peu perdus dans ce pays et qui subissent l'environnement plus qu'ils ne s'en emparent. Favoriser dans certains lieux " forts " l'architecture plus que la mobilité exprime le chemin de croix de l'adoption, l'impuissance, les désillusions face aux difficultés administratives ou au commerce mafieux dont certains tirent profit. Dans ces plans qui sont alors plutôt larges, c'est le positionnement pictural des personnages dans l'image qui induit à ce moment-là le retrait ou la pudeur ou au contraire la mise en avant. Dans les grands moments de désarroi du couple, nous avons choisi de les filmer parfois sur des fonds extrêmement clairs et violents (une grande bâche plastique qui protégeait du vent un immense réfectoire-dortoir par exemple) pour les perdre dans un environnement qui n'évoque aucune douceur, aucune issue. Il aurait certes été plus " exotique " de les placer sur un fond qui valorise l'extérieur, mais filmer les personnages devant ce grand polyane à la transparence trouble rendait l'ensemble plus étrange, car impalpable. Certains lieux doivent être plus forts que les personnages eux-mêmes, c'est d'ailleurs ce que les acteurs et les techniciens ressentaient en pénétrant dans ces innombrables orphelinats.

En ce qui concerne les décors de jour de l'hôtel, de l'ambassade, des différents bureaux ainsi qu'en extérieurs, j'ai travaillé avec de grosses sources HMI (un 18 kW, un 12 kW et trois 6 kW) tout en utilisant autant que possible la lumière

solaire que je rééquilibrerais avec de grands panneaux réflecteurs. Dans les très grands décors intérieurs, je recherchais les brillances et faisais mouiller sol et murs pour que la lumière " accroche " mais laisse en même temps les lieux dans une semi-pénombre. Sinon, en intérieur, j'ai travaillé avec de petits Jokers équipés de chimeras. Dans la majorité des décors réels, les plafonds sont bas pour que le soleil, très violent, ne pénètre pas trop et aussi par économie de construction car le Cambodge est un pays pauvre. En studio, j'ai donc refusé la lumière zénithale en préférant une lumière issue d'une fenêtre ou provenant d'une lampe parfois plus basse que le lit de manière à faire ressentir la faible hauteur du plafond. Les décors les plus difficiles à éclairer ont été les maisons des paysans construites sur pilotis dans les rizières. Le lieu de vie est au niveau du sol, sous la maison (donc là encore bas de plafond !) et cet espace délimité par les pilotis est ouvert à 360° sur l'extérieur, un extérieur inondé d'une lumière violente et un semi-intérieur dense. Du fait du climat, l'ombre est très puissante à l'endroit où les gens vivent : c'est une ombre très noire à l'œil et dans laquelle on ne sent absolument aucune direction de lumière. Pour ne rien arranger, ce sont des lieux où les accès de lumière sont difficiles. Il arrivait que le 18kW ne parvienne même pas à passer entre les pilotis alors qu'il demeurait la seule source capable de " décrocher " l'ombre pourvu qu'on puisse l'approcher à trois mètres du personnage...

Je suis parti en repérages avec une caméra et des émulsions différentes que je voulais tester pour ne pas avoir d'a priori face à la lumière que j'allais trouver. J'en ai finalement utilisé quatre. D'abord, l'Eastman EXR 50D 5245 parce qu'elle affiche une grande justesse de rendu et de couleurs. C'est une pellicule indispensable quand il y a autant de soleil et de lumière et qu'on veut conjuguer d'immenses paysages avec le grain de la peau des comédiens. Dans les orphelinats - parfois d'anciens cloîtres ou monastères datant de l'époque coloniale dont les arcades faisaient alterner des éclats de lumière solaire et des zones de pénombre très noire où les enfants allaient se protéger - j'ai tourné sans lumière d'appoint avec la Kodak Vision 250D 5246. Grâce à sa sensibilité, j'ai pu entrer dans les ombres en acceptant la surexposition d'arrière-plans qui ne " bavent " pas. C'est une pellicule très souple à ce niveau-là. Tourner avec une sensibilité moindre m'aurait fait perdre de la profondeur de champ et m'aurait contraint à délimiter une zone de netteté dans l'image, ce qui aurait été dommage avec 50 enfants dans un même dortoir. J'avais également envie de profiter de la dureté des noirs de cette pellicule (encore une référence à

« S'il y a une continuité de style entre mes films, elle est purement involontaire. Cela vient automatiquement comme un peintre ou un sculpteur a sa manière. Mais, on peut penser ce que l'on voudra, il me semble difficile de trouver une ressemblance entre les images de films aussi différents que SOS Noranah, Le Beau Serge, ou Les Amants. Je recherche la simplification dans mes éclairages, cette exigence de pureté que je poursuis involontairement dans mes images. Cela viendrait au fond de ma tournure d'esprit. Je suis un esprit logique. Tout le complexe de mes éclairages doit se ramener à une règle fort simple et en fonction de cette règle, je simplifie toujours, comme une équation que l'on épure. Mes lumières ainsi peuvent arriver à un certain dépouillement. »
Henri Decae dans " Y a-t-il des styles d'opérateurs ", Le Technicien du film n° 49, avril 1959

Pierre-William Glenn a

Un fil à la patte

*Visite sur le plateau du
nouveau film de Michel
Deville, Un fil à la patte
d'après l'œuvre de*

*Feydeau, photographié par
Pierre-William Glenn, au
Studio 24 à Villeurbanne,
guidée par Christian
Guellerin, CST, sur le site :
www.tournages-lesite.com*

Salgado). La Vision2 5218, je l'ai utilisée pour les scènes de studio : non pas pour donner de la profondeur de champ parce que j'avais amplement de quoi éclairer, mais parce que c'étaient les scènes qui devaient avoir le rendu le plus doux, le plus coloré et le plus chaud. La Vision2 5218 permet d'avoir des noirs très purs tout restant très tolérante dans les hautes lumières. Avec elle, on peut filmer des ampoules nues sans en perdre le détail ou avoir des lumières très faibles sur les comédiens sans que cela ne "grise". Souvent, je sous-voltais les sources et je filtrais avec un 85 pour réchauffer davantage encore l'image. J'ai enfin utilisé de la Kodak Vision 800T 5289 pour plusieurs scènes de rues la nuit, uniquement éclairées par des sources existantes. Il nous est ainsi arrivé d'installer quatre roulantes de marchands de fruits équipées de tubes fluo pour silhouetter les comédiens (aidés en cela par la poussière de la rue) ou bien de les éclairer en se servant en contre-jour de trois ou quatre phares de mobylettes et voitures. Cette pellicule est formidable pour voler des plans même s'ils demandent à être précis pour ne pas tomber dans des valeurs de gris. Elle m'a permis de donner un côté "polar" qui fonctionne bien dans les scènes de grande solitude urbaine nocturne où la lumière est finalement là pour exprimer davantage la présence des autres qu'éclairer la scène proprement dite... ».

sommaire

activités AFC	p.1
festivals	p. 8
billets d'humeur	p. 10
ça et là	p. 15
technique	p. 17
film en avant-première	p. 29
films AFC sur les écrans	p. 31
le CNC	p. 35
la CST	p. 35
nos associés	p. 38
côté lecture	p. 45

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique
8, rue Francœur 75018 Paris - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52
E-mail : afcinema@noos.fr - Site : www.afcinema.com