

La jeunesse est courte.  
C'est la vie qui est longue...

*Françoise Giroud*  
Journal d'une parisienne

n° **118**  
fév. 2003

*L'Assemblée  
Générale  
se tiendra le samedi  
1<sup>er</sup> mars 2003  
à 14 heures, salle  
Jean Renoir,  
à La femis,  
6, rue Francœur,  
Paris 18<sup>ème</sup>*

## activités AFC



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne IMAGO

### ► Deux nouveaux directeurs de la photographie à l'AFC

Lors du dernier CA qui s'est tenu le 13 janvier dernier, Pierre Dupouey et Gilles Henry ont été proposés et admis comme membres actifs. Jean-Noël Ferragut et Jean-Jacques Bouhon, leurs parrains, nous les présentent.

### ► Pierre Dupouey par Jean-Noël Ferragut

Les voies de la photographie cinématographique, et celles de l'association de directeurs qui porte son nom, sont-elles impénétrables ? Question existentielle, s'il en est, que ne se posent plus désormais, ni Pierre Dupouey, ni Gilles Henry ! Vous permettre de faire plus ample connaissance avec Pierre Dupouey est pour moi, comme qui dirait, regarder le monde par l'autre bout de la lorgnette. En effet, bien souvent, les membres de l'AFC proposent à leurs pairs un opérateur qui a été, il y a plus ou moins de temps de cela, leur assistant, ou bien quelqu'un de leur génération ou, mieux encore, quelqu'un remarqué plus récemment pour son travail. Pour en revenir à Pierre, c'est à moi, petit jeunot qui l'assistais il y a belle lurette, qu'il incombe de vous présenter ici l'un de mes aînés...

Pierre Dupouey, à sa sortie de l'école de la rue de Vaugirard (1964 - 1966, un excellent cru, celui des Robin, Rousselot, Serra, pour ne citer que ceux estampillés " AFC "), débute comme " reporter-cameraman ", à l'époque des grands magazines tels que *Panorama* et autres *Cinq colonnes à la une*. Chef opérateur, il éclaire de nombreux courts métrages dont *La Pâtisserie*, dans lequel Sophie Tatischeff met en scène avec bonheur les habitants de Sainte-Sévère, charmante bourgade de l'Indre, qui se prêtèrent aux facéties de son auguste père lors du tournage de *Jour de fête*, ou *L'Eclipse*, de Michel de Vidas, primé à Chalon pour la photographie.

Directeur de la photographie depuis 1974, Pierre côtoie ainsi,

# activités AFC

sur de nombreux documentaires, films de télévision ou longs métrages, des réalisateurs tels Roger Leenhardt, Chris Marker, René Allio, Pierre Schoendoerffer, Hugo Santiago, Iradj Azimi, Brigitte Roüan, Youssef Chahine... (Voir filmo en annexe). En 1976, il photographie son premier long métrage, *Pauline et l'ordinateur*, réalisé par Francis Fehr. Suit alors une première collaboration avec le " violoncelliste, ingénieur du son et réalisateur " Jean Baronnet pour le film *Skinoussa* (1979), sur lequel Pierre me prit comme assistant, me laissant l'opportunité de finir le film à la photo, étant lui-même parti tourner sous d'autres horizons.

Une nouvelle première rencontre va influencer sur le cours de sa carrière, celle du réalisateur Claude d'Anna, pour qui il photographie *Partenaires*, en 1984,



Pierre Dupouey chez lui

interprété avec une sensibilité toute remarquable par Nicole Garcia et Jean-Pierre Marielle. Pour avoir fait les très belles images de *Macbeth*, opéra mis en scène pour le cinéma et deuxième collaboration avec Claude d'Anna (sélectionné à Cannes en 1986), Pierre est sollicité à maintes reprises pour créer, en France comme à l'étranger, les lumières de nombreux spectacles, tant au théâtre que sur des scènes chorégraphiques et lyriques. L'Opéra Bastille, Marseille, Avignon, Orange, Salzbourg, Göttingen, sont ses plateaux favoris, le cinéma et la musique, ses « carrefours » de prédilection.

Les chemins de la mise en scène au cinéma le tentent. Il réalise en 1991 *Vincennes-Neuilly*, long métrage interprété par Françoise Brion, Henri

Garcin, Philippe Etesse, Anne Kessler... C'est par le biais de la musique qu'il aborde ceux de la réalisation de documentaires, signant régulièrement des portraits de musiciens, pour Arte et Mezzo, ainsi que des portraits pour "Un siècle d'écrivain". La lumière « actrice », selon le mot de Charlie Van Damme, Pierre l'a pratiquée, outre auprès de Claude d'Anna, grâce en particulier à Charles Matton sur *Rembrandt van Rijn* (1998) et plus récemment grâce à Gérard Corbiau pour qui il vient d'éclairer le téléfilm, sur support vidéo numérique (mais pas encore diffusé), *Saint-Germain ou la négociation*.

S'il n'a pu accepter, pour cause d'emploi du temps bien rempli, de faire les images du prochain film de Youssef Chahine, on pourra découvrir, courant février, les lumières qu'il aura créées pour *Elektra* de Richard Strauss à l'Opéra

## Coordonnées de Pierre Dupouey

10, place du Président-

Mithouart

75007 Paris

Tél. : 01 47 83 57 35

Mobile : 06 80 40 99 71

E-mail :

[pierredupouey@wanadoo.fr](mailto:pierredupouey@wanadoo.fr)

de Marseille ; il débute en outre la préparation, à la réalisation, d'un gros projet de film pour Arte à l'occasion du bi-centenaire d'Hector Berlioz, mêlant fiction, documentaire, images réelles et trucages. Pierre estime que « l'usage des outils numériques offre aujourd'hui, et offrira plus encore demain grâce aux progrès de l'informatique, des perspectives passionnantes pour ce qui concerne les métiers de l'image, dans le domaine du cinéma et particulièrement des techniques utilisées en vidéo ».

En t'accueillant parmi nous, Pierre, c'est non seulement à l'homme d'image que nous souhaitons sincèrement la bienvenue, mais aussi à l'homme de culture (rassure-toi, personne, à l'AFC, ne possède de revolver !), dans l'espoir d'explorer et de partager avec toi, au fil de nos rencontres, quelques-uns des lopins de ton jardin secret.

## ► Gilles Henry par Jean-Jacques Bouhon

Il y a quelque temps, rentrant chez moi une nuit assez froide et venteuse de décembre, je trouvai dans ma rue quelques projecteurs, une équipe de tournage autour d'un combo... Renseignements pris auprès d'un électro, il s'agissait d'un film de Pierre Salvadori *A fleur de peau*. Le comédien qui répétait la scène et courait là-bas précédé d'un Steadicam était en fait le réalisateur, qui faisait la doublure de Daniel Auteuil, installé lui, confortablement emmitoufflé, dans un fauteuil de toile. Le grand jeune homme qui observait l'image sur le combo était le directeur de la photo : Gilles Henry. Et tout de suite une réflexion m'est venue à l'esprit : pourquoi ne lui avait-on pas encore proposé de rentrer à l'AFC ? J'ai toujours apprécié son travail dans les films de Pierre Salvadori, Philippe Harel ou Laurent Bouhnik, des films dans lesquels la photo ne se met pas inutilement en avant mais sert le propos avec élégance et simplicité apparente. *La Femme défendue*, particulièrement, représentait pour moi une gageure réussie. Cette caméra « subjective » aux cadrages le plus souvent fixes aurait pu sembler un simple effet de style, alors qu'elle était créatrice d'émotion ; au point que je me demandais si ce n'était pas le réalisateur lui-même qui la tenait, isolé avec sa comédienne du reste du monde. Eh bien non,



Gilles Henry au travail

# activités AFC

Lire la filmographie de  
Gilles Henry en annexe

Coordonnées de Gilles Henry

20, sente des Fleurs

95240 Cormeilles-en-Parisis

Tél. : 01 34 50 76 24

Portable : 06 09 85 17 27

E-mail : gslahenry@aol.com

je me trompais. Gilles m'a raconté depuis qu'en fait il y avait même un cadreur et que le cadre était contrôlé par Philippe Harel et lui-même sur un combo.

Donc, ce soir-là, j'abordai Gilles et bavardai avec lui quelques instants ; je lui dis que j'avais l'intention de le proposer comme membre de l'AFC au comité d'admission, s'il en était d'accord. Il en parut enchanté.

Ce qui fut dit... Et voilà Gilles enfin membre de l'AFC.

Il est sorti de Vaugirard-Louis Lumière en 1983. Il a travaillé comme assistant opérateur sur une trentaine de longs métrages et encore plus de films publicitaires. C'est sur *Van Gogh* de Maurice Pialat qu'il a exercé pour la première fois le métier de directeur de la photo, prenant la suite d'Emmanuel Machuel, lors d'un bouleversement d'équipe dont Maurice Pialat était coutumier. Gilles avait déjà travaillé avec lui, comme assistant opérateur, sur *Police* et *Sous le soleil de Satan*. Il dit avoir beaucoup appris à ses côtés. Il commença *Le Garçu*, mais, cette fois, ce fut lui qui fut remplacé (par Jean-Claude Larrieu, puis Myriam Touzé). Les réalisateurs cités plus haut lui restent fidèles, pour la plupart, ce qui devient rare de nos jours...

Bienvenue à l'AFC, Gilles, j'espère que tu en seras un membre très actif !

# entretien

► **Lucie Adalid, Louise Courcier et Julien Poupard**, étudiants du département Image à La femis, nous ont proposé récemment de réaliser un entretien entre Jacques Loiseleux et Jean-François Robin.

« Nous avons choisi de rencontrer Jacques Loiseleux et Jean-François Robin pour les deux films qu'ils viennent de tourner dans le format DV : *Les Baigneuses* de Viviane Candas, photographié par Jacques Loiseleux, et *18 ans après* de Coline Serreau, photographié par Jean-François Robin.

Aujourd'hui, le DV est une source de questionnements et d'interrogations divers :

Serait-il en train de devenir la caméra stylo rêvée dans les années 1960 ?

Ou un outil pour faire des films à moindre coût ?

Le spectateur perçoit-il la différence entre une image 35 mm et une image DV ?

Jacques Loiseleux et Jean-François Robin sont deux opérateurs particulièrement attachés à l'image argentique. Il était donc intéressant de recueillir leurs impressions sur ce nouveau format. »

### Le choix du DV

*Jean-François Robin* - Je n'ai pas grand-chose à expliquer sur le choix du DV puisque ce n'est pas moi qui l'ai fait. C'était un parti-pris de Coline Serreau qui avait déjà fait ce choix pour son film précédent : *Chaos*. Dans ce film, c'était une décision très claire car c'était un film violent, relativement intimiste, il lui fallait une espèce de matière brute. Par ailleurs, Coline ne voulait pas être gênée par la " technique ". Elle ne tenait pas à perdre du temps avec les installations de plans et, avant tout, elle voulait faire autant de prises que nécessaire. Après cette expérience, Coline a décidé de tourner son film suivant en DV.

Le producteur n'était pas forcément d'accord car il s'agissait non seulement d'une comédie mais surtout de la suite de *Trois hommes et un couffin*, qui avait été filmé en 35. Coline a insisté et a obtenu ce qu'elle voulait.

*Jacques Loiseleux* - En ce qui concerne *Les Baigneuses*, le problème est complètement différent puisque Viviane Candas, la réalisatrice, et moi avons préparé le film en 35 mm pendant trois ans. Nous avons rencontré de gros problèmes de financement. D'ailleurs, le film a changé cinq fois de producteur. En trois ans, nous sommes passés du 35 mm au Super 16 puis au DV. Le choix est donc purement économique.

### La préparation et les particularités de ces films

*JL* - Pour *Les Baigneuses*, nous nous sommes référés aux tableaux éponymes et aux *Demoiselles d'Avignon*

*JFR* - Un peu à Lautrec aussi, non ?

*JL* - Ensuite, c'est devenu Lautrec mais au début c'était plutôt *Les Demoiselles*



d'Avignon. Il s'agissait d'une déstructuration du corps, de le présenter comme une marchandise tout en préservant une esthétique de la chair vis-à-vis de laquelle Viviane Candas a un point de vue très affirmé. L'utilisation de la caméra DV nous a donc fait passer de Renoir à Lautrec, si je peux m'exprimer ainsi...

La référence est assez évasive, mais elle existe tout de même.

L'émotion, la sensualité des corps est un élément que nous n'avons pas évacué, au contraire. Nous avons simplement tenté de nous dégager de cette affreuse idée qui nous collait à la peau, à savoir que tourner dans un " peep-show " évoque tout de suite une affaire pornographique.

Or s'éloigner d'une telle esthétique lorsque l'on perd des moyens et que l'on



commence à " médiocriser " l'image, évidemment ce n'est pas simple.

*JFR* - Tu viens de dire " médiocriser l'image ". Ça veut dire quoi ? Est-ce que pour toi le fait de tourner en DV équivaut à créer une image de moindre qualité ?

*JL* - Oui c'est ce que je pense. La caméra DV a sûrement des avantages, mais le fait de perdre de la résolution et de ne plus contrôler le chromatisme par rapport à une pellicule connue, est un vrai problème. Il est clair que depuis que je fais ce métier, je cadre et j'éclaire ; je fais de l'image en fonction de ce qu'il y aura sur l'écran avec une pré-conception de cela. C'est ma tentative et je pense que c'est la tentative de tous les directeurs de la photographie. Imaginer une image finalisée et employer tel type de négatif pour arriver au positif souhaité.

*JFR* - Oui, lorsqu'on travaille en 35 mm, on choisit une pellicule dont on connaît le rendu et on passe ensuite sur un positif dont on prévoit les réactions. On a une espèce de chaîne très compacte que l'on maîtrise parfaitement. Or, en changeant de support, c'est un changement radical, puisqu'on part d'une image numérique pour arriver à une image 35 ; il y a des transformations qui nous échappent complètement. C'est encore plus flagrant en DV que pour les autres supports numériques tels que le Beta num

ou le HD. La prise de vues a ainsi lieu sur un support...

*JL* - Aléatoire...

*JFR* - Oui complètement aléatoire, sur lequel on n'a pas beaucoup de prise pour arriver justement à ce fameux 35 qu'on pensait pouvoir contrôler et qu'on ne contrôle plus.

*JL* - J'ai trouvé que nous avons sûrement perdu par rapport au film que nous avions prévu pendant trois ans. J'avais déjà imaginé des choses, que d'ailleurs j'ai expérimentées photographiquement, et que nous avons trouvé très intéressantes. Cela on ne le verra jamais. Par contre, nous avons été capables de récupérer certaines médiocrités qui sont devenues des qualités car ce film s'y prêtait.

Dans tous les cas, je pense que j'ai réussi, avec la réalisatrice, à concilier la situation dans laquelle je me trouvais et le résultat qu'elle escomptait. Nous avons trouvé des solutions, pas à tout, bien sûr, il y a beaucoup de choses pour lesquelles je me suis trompé puisque c'est mon premier film en numérique, mais le film existe...

*JFR* - De plus il y a quand même une chose très bizarre, c'est cette étape intermédiaire, le " shoot ", qui transforme radicalement l'image selon des paramètres que l'on ne connaît pas.

*JL* - La captation des *Baigneuses* a été faite en DV et le film est en 35. De ce film 35 mm on a fait un interpositif 35 mm. Mais lorsqu'il a fallu créer le master vidéo qui servira à faire les DVD et les PAD pour les chaînes, la chargée de production m'a proposé de refaire un master vidéo à partir de l'interpositif qui était lui-même issu d'un master vidéo.

C'est donc un parcours bizarre, mais une expérience très intéressante. J'ai étalonné le master vidéo issu de la prise de vues. Nous nous sommes régalés car les possibilités d'étalonnages sont formidables. Nous y avons passé six jours.

Après, il y a la découverte du positif d'après l'internégatif " shooté ", ce qu'ils



appellent " shoot ", qui est un premier choc, car on obtient quelque chose de très différent donc il a fallu faire un autre étalonnage en 35. C'était un deuxième film. Alors il y a des images qui passent et d'autres non. Donc j'ai déjà essayé de comprendre pourquoi tout d'un coup, la vidéo a des bascules incohérentes que l'on ne maîtrise pas.

Puis on me propose de refaire un master vidéo à partir de l'argentique, je fais alors un troisième film car l'argentique génère une nouvelle image vidéo où les contrastes et la saturation sont différents.

## Le DV et le " risque "

*JFR* - Pour 18 ans après, le fait qu'il marche ou pas n'a rien à voir avec le DV. C'est le plus important, enfin, c'est ce que je pense profondément. Non, t'es pas d'accord, toi ?

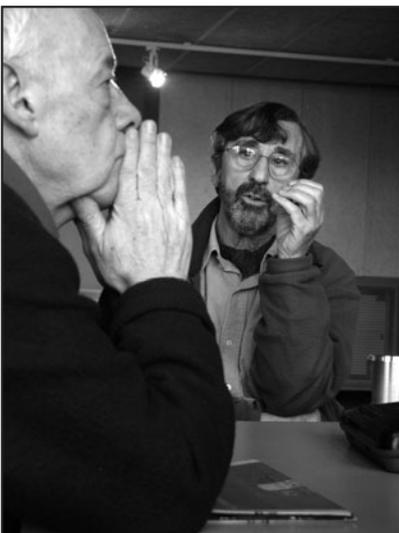
*JL* - ... Non, je ne suis pas vraiment d'accord dans la mesure où je pense que tourner en 35 suppose d'assumer un plus grand nombre de risques. En 35, on est obligé de se limiter dans le nombre de prises, donc le film est différent car il émane de quelqu'un qui raisonne différemment et qui prend des risques. Je

pense que les risques sont générateurs de création, il y a création quand il y a risque et c'est le grand drame de la vidéo. On ne prend pas de risques en vidéo, on est comparatif.

*JFR* - Non, pas du tout, je ne suis pas d'accord, ce n'est pas une histoire de risques. Pour Coline, la mise en scène est une musique et s'il y a une seule fausse note, ça ne colle pas. C'est une espèce de perfectionnisme absolu au niveau du texte et au niveau du jeu et ça c'est aussi parce que Coline a fait énormément de théâtre. Elle fait du cinéma comme elle fait du théâtre, c'est-à-dire qu'elle prend le texte, elle fait une lecture et puis

avance progressivement en tâtonnant.

*JL* - Le risque, c'est aussi d'intégrer un certain nombre d'erreurs. A un certain moment, les erreurs sont positives, elles humanisent les choses.



*JFR* - Ce perfectionnisme est dû à l'expérience du théâtre, c'est une espèce de recherche permanente comme au théâtre. Elle fait aller les comédiens dans un sens puis dans un autre jusqu'à ce que la musique de l'acteur se superpose exactement avec sa musique et à partir de ce moment, c'est bon pour elle.

*JL* - Oui c'est une méthode.

*JFR* - Oui mais peut-être que, comme tu le disais, il y a d'autres réalisateurs qui avec trois prises seraient arrivés au même résultat. Mais tu ne peux pas comparer car les deux réalisateurs ne tournent pas le même film. Coline écrit ses films toute seule et quand elle marque une virgule, tu joues la virgule et pas un point-virgule. Elle dit d'ailleurs que la comédie, c'est une mécanique horlogère de laquelle il ne faut pas s'écarter et si on enlève une dent d'un pignon, ça ne roule plus. C'est sa conception.

*JL* - Elle a sûrement raison d'ailleurs.

#### Le cadrage en DV

*JFR* - Alors, il paraît que tu as utilisé une paluche sur ton tournage, raconte-moi.



*JL* - J'ai fait un système pendulaire sous la caméra avec un pied télescopique que j'ai adapté et au bout duquel j'ai placé la batterie de la caméra. La caméra était très stable donc je pouvais cadrer avec l'écran LCD sur le côté. La plupart du temps, quand c'était possible, j'essayais quand même de cadrer à l'œil.

*JFR* - Ça c'est une révolution, avec la caméra DV, tu cadres en regardant l'écran LCD, caméra à hauteur du bassin et non plus caméra à hauteur d'épaule. Il y a 30 cm de différence et ça change toute la perception des choses.

*JL* - Oui, j'ai eu beaucoup de mal à m'y faire. Quand on a des réflexes de cadrage avec un seul œil, on appréhende les scènes différemment.

Pour ce film, je souhaitais figurer un regard qui s'impose comme tel, c'est-à-dire que je ne voulais pas suivre les comédiens dans leurs mouvements, je les laissais constamment sortir du champ. Je cadrerais comme on regarde les gens. Je suis resté sur la focale de la DV (6-28 mm) qui correspond à un 40 en 35 mm. Ça m'a permis d'être très proche des comédiens.

*JFR* - Pour ma part, j'avais deux caméras, une DSR 500 et une PD 150 qui est une caméra d'amateur ou semi-professionnelle. Mais je ne sais pas ce que ça veut dire, semi-professionnel, et quelle moitié de professionnel ça implique... Donc on tournait à deux caméras en permanence, moi j'avais la DSR 500, je faisais tous les plans larges et la PD 150 faisait les gros plans.

## Le rôle des assistants

*JFR* - Qu'est-ce qu'il faisait ton assistant ?

*JL* - L'assistant vérifiait le point, les contours et le contraste sur le moniteur pendant la prise. Moi je n'allais pas voir, je préférais garder une certaine intégrité émotionnelle de la scène. Pour le point, on a choisi de débrayer le point automatique, pour faire un point fixe lors de chaque scène.

*JFR* - Donc vous choisissiez ensemble le point avant de tourner.



*JL* - Exactement, d'ailleurs le point était peu variable.

*JFR* - Moi, j'ai dit à la production que je voulais deux assistants et un stagiaire, comme en 35 mm. De toute façon, sur la DSR 500, il faut pointer comme sur une caméra 35.

## La lumière en DV

*JL* - Toute la lumière a été faite avec des petites lampes à quartz type plafonnier de 25, 50, 75 W suivant les endroits. La lumière a été conçue avec le décorateur

avant le tournage. Lorsqu'on arrivait sur le tournage, le matin, la lumière était déjà prête. Evidemment, de temps en temps, je rajoutais un fluo de 45 cm qui faisait une brillance ou un effet particulier.

*JFR* - Tu n'avais pas d'électros alors ?

*JL* - Si, j'avais un électro.

Pour les extérieurs, j'ai eu des problèmes. Viviane et moi souhaitions une image fine et piquée en référence à l'historique de la rue Saint-Denis, mais c'est tombé à l'eau à cause de la faible résolution de la DV et du temps maussade. Comme la production n'a pas voulu nous octroyer de journées de tournage supplémentaires, j'ai dû me débrouiller avec tout ce qu'on avait. J'ai donc choisi de désaturer l'image. Par contre les intérieurs me plaisent bien. On a travaillé, avec Viviane, des dominantes particulières, propres à la peinture.

*JFR* - La DV dans les basses lumières est absolument fabuleuse. Dans la grotte, je n'aurais pas pu tourner en 35 mm où il aurait fallu tout rééclairer, c'était un boulot colossal. Les sources lumineuses principales étaient les lampes de poche que tenaient les comédiens et une mandarine en réflexion. Ensuite, j'ai travaillé des brillances sur les stalactites avec des 150 W.

*JL* - Les marchands de caméras DV écrivent sur leur catalogue qu'on n'éclaire pas avec la DV, mais c'est pas vrai, si tu n'éclaires pas, tu n'as pas d'image.

*JFR* - Ça dépend, on n'éclaire pas de la même façon et c'est une chose que je trouve intéressante. J'ai fait deux films en DV, puis deux films en 35, et je me suis aperçu que ça avait changé ma manière d'éclairer le 35. Je n'éclairais plus au même rythme. Je ne sais pas comment te dire, je ne sais pas pourquoi, en tout cas quand je me suis retrouvé sur un plateau avec une caméra 35, je me suis aperçu que j'éclairais beaucoup plus simplement et plus rapidement. Alors, peut être qu'avant, ce que je faisais était compliqué, j'en sais rien.

Pour 18 ans après, on s'est retrouvé dans une situation originale puisque



d'habitude, on fait du DV pour des raisons économiques. Mais nous, c'était pour des raisons de mise en scène ; pas du tout pour des raisons financières. Et paradoxalement la moitié du film est tournée en studio avec un décor énorme. Coline a voulu que l'appartement soit la copie conforme du décor de *Trois hommes et un couffin*. Donc j'ai vraiment dû tout rééclairer.

*JL* - Tu étais en référence avec le premier film, c'est une contrainte supplémentaire.

*JFR* - Oui mais uniquement au niveau du décor, car au niveau du rendu, on ne pouvait pas obtenir la même chose. Dans *Trois hommes et un couffin*, c'était très diffusé, il y avait de la fumée tout le temps. Pour *18 ans après*, il n'était pas question de mettre de la fumée en DV ou d'avoir des " fogs " sur l'objectif. Il n'empêche qu'on s'est trouvé avec cette contradiction qui était qu'on tournait en DV avec 400 kW de lumière parce qu'il y avait 20 fenêtres dans le décor et que pour faire du jour avec 20 fenêtres, il faut les éclairer. L'équipe déco a construit un appartement avec les plafonds comme en décor naturel. Il n'y avait aucune source de lumière à l'intérieur du décor, ou très rarement. Toute la lumière était sur jeux d'orgue, tous les effets étaient préparés. On arrivait le matin et en cinq minutes la lumière était prête.

## Conclusion

*JFR* - La question que je me pose par rapport à tout ça, c'est : « Est-ce que le public voit la différence ? ». C'est ça qui me tracasse. Après *Chaos*, j'ai rencontré plusieurs personnes qui n'avaient pas senti la différence entre le DV et le 35...

Jean-François et Jacques croqués  
par Louise Courcier

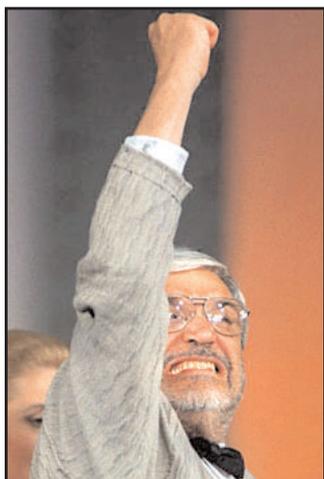


Est ce que tu penses que, lorsque les gags fonctionnent, on oublie le DV ?

*JL* - Oui, je pense que les gens qui trouveront le film drôle oublieront le DV..., a contrario de moi qui n'ai pas trouvé le film drôle car je n'ai pas réussi à sortir du DV.

*JFR* - Oui c'est ça, c'est l'élément fondamental.

► **J'entends plus les sifflets !** par Jacques Loiseleux



Quand Maurice Pialat a reçu la Palme d'or à Cannes pour *Sous le soleil de Satan*, quelques rangs de siffleurs professionnels lui ont fourni l'occasion d'être, en une phrase, totalement lui-même. Le poing levé, il a dit : « Si vous ne m'aimez pas, sachez que je ne vous aime pas non plus. » Avec ceux qui applaudissaient, j'ai entendu : « Si vous m'aimez, sachez que je vous aime aussi. »

C'est dans cette perpétuelle contradiction que s'est

écrite cette grande page du cinéma mondial qu'est l'œuvre de Maurice Pialat.

Il nous reste à la mieux comprendre. C'est ce qui a fait le plus défaut à Pialat : être plus souvent compris, non par la critique, mais par le public du cinéma populaire qu'il aimait.

Au tournage même, il était difficile à comprendre, il s'exprimait toujours en creux. Il fabriquait le moule, à nous de le remplir.

J'ai toujours pensé que la petite angoisse qui nous étreignait à l'entrée de la projection des rushes était le signe d'une créativité en action. Le risque était grand avec Pialat, mais quand c'était réussi, quel bonheur ! Celui d'avoir été poussé à se dépasser.

Si je me suis, de trop rares fois dans ce métier, étonné moi-même, c'est grâce à toi, Maurice.

► **Maurice Pialat** par Emmanuel Machuel

Il est très difficile de parler de Maurice Pialat, personnalité particulièrement complexe. Mon expérience se " limite " à quatre mois de tournage du *Van Gogh*. Un an avant le début des prises de vues, nous avons eu une conversation de deux heures dans le train nous ramenant de repérages dans la Loire. J'ai pensé, comme d'autres avant moi, que le tournage s'annonçait relativement... De toute façon, mon admiration pour *Loulou* et *A nos amours* me donnait le courage voulu. Le tournage s'est révélé difficile, mais j'ai toujours apprécié et admiré son inlassable énergie à reprendre, alors que nous pensions la séquence en boîte, la même scène encore sous un autre angle : sa façon de tirer

le meilleur de nous tous, acteurs et techniciens, avec parfois une certaine " violence ". Mais il reste cette phrase dont je me souviens souvent, combien appréciable pour un chef opérateur : « Les belles lumières ne durent jamais. »

► **C'est avec une profonde tristesse** que l'AFC a appris le décès de Conrad Hall survenu le 4 janvier, à Santa Monica, à l'âge de soixante-seize ans.

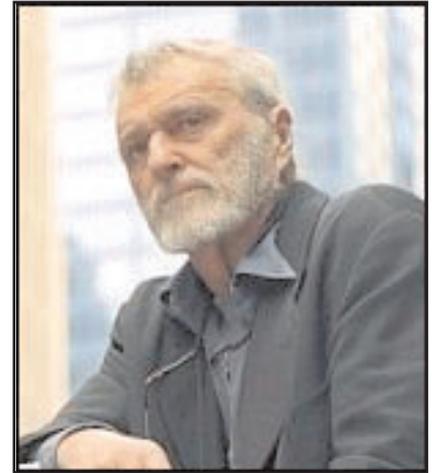
► **Conrad Hall** par Willy Kurant

Conrad Hall était un de mes " proches éloignés " depuis 1976 avec Haskell Wexler... Il devait me parrainer à l'ASC ... sans grand succès à cette époque révolue de l'histoire de l'ASC... Il m'a fallu attendre quelques années.

Ses ex-assistants, cadres, et tous les directeurs photo étaient d'une dévotion

extraordinaire à son égard, se rencontraient, revoyaient Conrad et se rappelaient ses enseignements pratiques de cadrage, composition, etc. Je faisais partie du club sans avoir été son assistant. Charles Rosher Junior, Bobby Birne, Bill Fraker et Jordan Cronenweth (décédé) étaient les piliers de ce club informel. Sa conception de la lumière et de la mise en place était la simplicité même. Il ne rejetait pas totalement la technique, il la connaissait de toute façon. J'avais découvert la maladie que Conrad cachait depuis des années lors d'un dîner chez moi avec Tom Stern (qui est devenu son gaffer). Il m'a révélé qu'il portait à la ceinture une poche qui lui servait d'estomac. La jeune et jolie personne qui l'accompagnait alors était une infirmière qui l'avait soigné à Cedars Sinai. Mais il était d'une bonne humeur et d'une générosité extraordinaires.

Ces dernières années, il se plaignait du rythme infernal des tournages US (14 ou 18 h par jour). Il venait de générer une petite campagne contre les abus concernant les horaires. Conrad, Haskell et quelques autres avaient essayé de fonder une " Guild " uniquement pour les directeurs photo, pensant que nous n'avions rien à faire, noyés au milieu des milliers d'assistants ou opérateurs cinéma et télévision.



William Lubchansky

« A la suite des Violons du bal, un film de Michel Drach tourné en 1973, j'ai reçu un coup de téléphone de Conrad Hall qui avait vu le film, étant de passage à Paris et qui tenait à me féliciter pour mon travail. Je ne connaissais Conrad Hall qu'à travers son travail et fus très ému de recevoir les éloges d'un si éminent confrère. J'ai gardé un souvenir ineffaçable de sa démarche. »

Il y a eu une bataille entre l'Union et l'ASC dont le président d'alors, Stanley Cortez, représentait les " barons " de la prise de vues. La " Guild ", hélas, n'a jamais vu le jour... Ils (Conrad, Haskell) voulaient s'attaquer déjà aux droits d'auteur. J'ai vu Conrad en septembre, deux jours avant la sortie des *Sentiers de la perdition*... Il était hilare au Club-House de l'ASC car il avait découvert que les lèvres de Tom Hanks étaient devenues violettes lors du tirage des copies sur Vision Premier... « Cela risque de devenir la mode » disait-il.

Toujours à l'avant-garde visuelle, plus jeune qu'un jeune loup de 20 ans, il avait par exemple éclairé *Jennifer 8* pratiquement avec des lampes de poche, mais rappelons-nous *Fat City*, *Willie Boy*, *The Professionals*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* et *Road to Perdition*. Il manquera à la communauté informelle des chefs opérateurs.

#### ► Nous avons reçu cet e-mail d'Haskell Wexler

Chers camarades français,

Conrad Hall s'est toujours considéré comme un raconteur d'histoires. Quel incroyable raconteur d'histoires en images ! Il avait un vocabulaire visuel varié, qu'il a démontré pendant plus de 50 ans, remportant des Academy Awards à 30 ans de distance.

Lors de la commémoration que nous lui avons consacrée ici à Los Angeles, nous avons célébré un véritable artiste. Le travail de Conrad restera pour nous à voir, à étudier et apprécier aussi longtemps que la technologie pourra conserver les films. Notre communauté cinématographique comprend qu'il était un homme insolite (exceptionnel), spécial.

Le fait que Conrad était né à Tahiti et avait deux passeports ne devrait pas passer inaperçu.

Je me rappelle Conrad parlant avec un directeur de la photographie français. Il avait une longue conversation très animée, Conrad parlant son " français de Tahiti ". Ne comprenant pas le français, je demandai à Conrad l'objet de cette conversation pleine d'entrain. Je m'attendais à ce qu'il s'agisse de pellicule, de format ou des habituels propos techniques communs lors des réunions d'opérateurs américains.

Eh bien, non, ils parlaient de vins français, d'un film iranien, des pesticides et de

Bush qui veut faire la guerre à cause du pétrole.

Il y a tant de tentatives maintenant pour nous réduire à l'état de techniciens obéissants, pour faire du travail notre vie. Conrad a toujours travaillé dur, il aimait son travail et avait un plaisir douloureux à filmer. Mais il n'a jamais fait l'erreur de penser que le travail était toute sa vie. Peut-être sa nature tahitienne lui avait-elle enseigné qu'il y a plus dans la vie que " moteur " et " coupez ".

Il laisse trois incroyables enfants et petits-enfants, qui n'ont jamais manqué d'amour et d'attention. A sa commémoration, il y avait Katharine Ross, Virginia, la mère de ses enfants, Susan, son épouse et de nombreuses femmes anonymes qu'il avait aimées et qui l'aimèrent jusqu'à la fin. Elles étaient toutes de vraies amies de Conrad et également entre elles.

Lors de nos discussions à l'ASC, Conrad, avec Roger Deakins, voulait que nous ayons des liens plus étroits avec les professionnels du film en Europe et dans le monde entier. Le commerce est international, mais nous, travailleurs, ne le sommes pas.

Les horaires de travail sur le dernier film de Conrad étaient épouvantables. Aux Etats-Unis, maintenant, les journées de travail durent 14, 16, souvent 18 heures. *Road to Perdition* ne faisait pas exception, sauf que c'était un tournage de six mois.

Quand il apprit qu'il avait un cancer, Conrad écrivit ceci : « Entant que directeurs de la photographie, nous avons la responsabilité de l'image visuelle du film autant que du bien-être de notre équipe. La pratique qui se répand de travailler un nombre d'heures incalculables peut compromettre non seulement la qualité de notre travail mais aussi la santé et la sécurité des autres ».

Il avait demandé à Roger Deakins et à moi-même de diffuser ces mots dans le monde entier. Pourriez-vous demander à vos membres de prendre en considération ce que Conrad a écrit ?

Notre ami est bien vivant et ne sera jamais oublié.

Sincèrement, Haskell Wexler

(Traduit par Jean-Jacques Bouhon)

► **Conrad Hall (1926 - 2003)** par Marc Salomon

C'est un des opérateurs majeurs qui vient de disparaître, nous n'en voulons pour preuve que la quasi-unanimité dont il jouissait auprès de ses confrères du monde entier qui admiraient son travail à chaque fois aussi inventif que rigoureux, tant sur le plan de la lumière que sur ceux du cadrage (le plus souvent en Scope) et du découpage des séquences. « Je pense que son travail est fantastique parce qu'il est très varié. Ce n'est pas tant qu'il a un style, mais on reconnaît toujours son travail d'une façon ou d'une autre » déclarait justement Roger Deakins.

Né à Papeete en 1926, fils de l'écrivain James Norman Hall (co-auteur des *Mutinés du Bounty*), il étudie d'abord le journalisme à l'USC avant de s'orienter vers le cinéma sous l'impulsion de Slavko Vorkapich. Diplômé en 1949, il commence à pratiquer la prise de vues au sein de sa propre maison de production (Canyon Films), il travaille aussi pour Walt Disney, puis rejoint le cinéma de fiction en tant que cadreur aux côtés de Robert Surtees, Ted McCord (*Private Property* de Leslie Stevens en 1960) mais aussi Ernest Haller, Floyd Crosby et Hal Mohr. Dans tous les entretiens, Conrad Hall reconnaît sa dette envers Ted McCord. Injustement oublié aujourd'hui, McCord fit la plus grande partie de sa carrière à la Warner et les cinéphiles retrouveront beaucoup du savoir-faire de McCord dans le travail de Conrad Hall, particulièrement dans sa manière incisive d'éclairer les décors en profondeur et de savoir installer une atmosphère avec une apparente économie de moyens. « Vous pouvez faire davantage avec peu de lumière » déclarait McCord, propos rapportés par Hall qui ajoutait : « Il accordait plus d'importance aux arrière-plans. » On notera au passage qu'il a formé à son tour des opérateurs comme William Fraker, Jordan Cronenweth (tous deux à ses côtés sur *Les Professionnels*), mais aussi Bobby Byrne, Thomas del Ruth et son propre fils Conrad W. Hall Jr.

Conrad Hall devient directeur de la photographie sur des séries TV (*Stoney Burke*) avant de faire ses vrais débuts au cinéma avec *The Wild Seed* en 1965. Si *Morituri* (avec Marlon Brando) nous apparaît aujourd'hui comme le travail d'un élève appliqué, le talent de Conrad Hall s'exprimera dans les deux années

Ted McCord

Le Trésor de le Sierra Madre

(John Huston - 1948),

Johnny Belinda

(Julian Negulesco - 1948)

Boulevard des passions

(Michael Curtiz - 1949)

La Femme aux chimères

(Michael Curtiz - 1950),

Al'Est d'Eden

(Elia Kazan - 1955)

La Colline des potences

(Delmer Daves - 1958)

La Mélodie du bonheur

(Robert Wise - 1965)...

## Filmographie de Conrad Hall

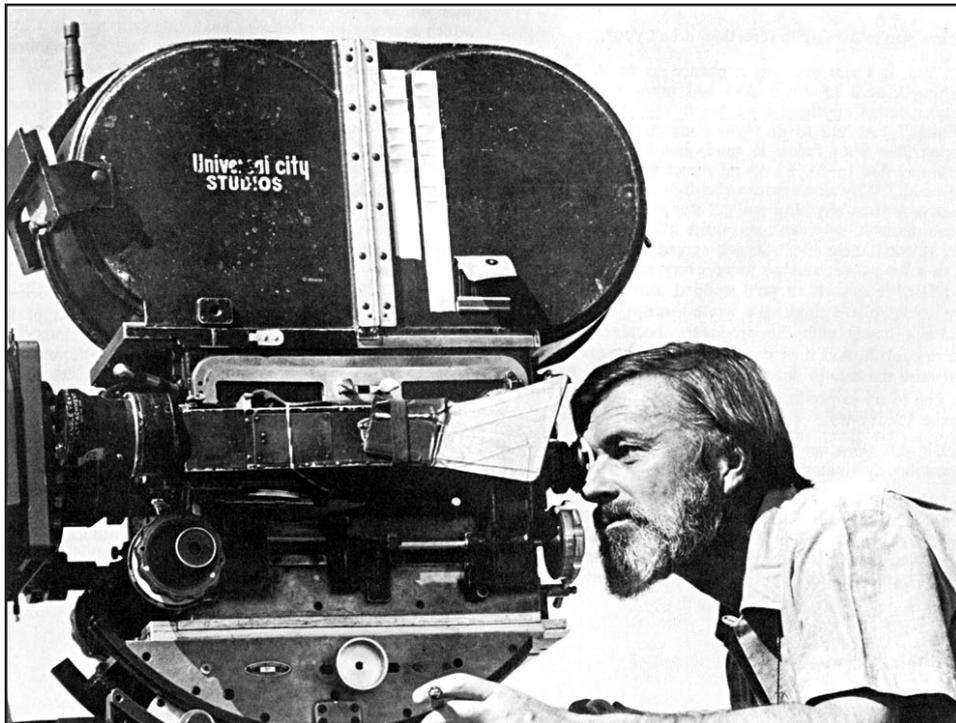
- 1958 : Edge of Fury  
(Irving Lerner)
- 1965 : The Wild Seed  
(Brian G. Hutton)
- The Saboteur : Code Name  
Morituri (Bernard Vicki)
- Incubus (Leslie Stevens)
- 1966 : Harper/Déetective privé  
(Jack Smight)
- The Professionals  
(Richard Brooks)
- 1967 : Rogue's Gallery  
(TV - Leonard Horn)
- Divorce American Style  
(Bud Yorkin)
- Cool Hand Luke/Luke la main  
froide (Stuart Rosenberg)
- In Cold Blood/De sang froid  
(Richard Brooks)
- 1968 : Hell in the Pacific/Duel  
dans le Pacifique  
(John Boorman)
- 1969 : The Happy Ending  
(R. Brooks)
- Tell Them Willie Boy is There/  
Willie Boy  
(Abraham Polonsky)
- Butch Cassidy  
and the Sundance Kid  
(George Roy Hill)
- 1972 : Fat City (John Huston)  
(suite page 19)

qui suivent, en noir et blanc, avec Richard Brooks (*Les Professionnels*, *De sang froid*) puis en couleurs avec Stuart Rosenberg (*Luke la main froide*, une de ses plus belles photographie). Mais sa maîtrise du noir et blanc était patente dès 1965 avec *Incubus*, film rare, inclassable et étrange, tourné en 10 jours et en Esperanto, allégorie sur fond de magie noire à laquelle Hall reconnaissait ne jamais avoir rien compris ! Reste les images tout en contrastes heurtés et cadrages au cordeau qui rappellent aussi bien le travail de Gianni di Venanzo (*Huit et demi*) que celui de Gunnar Fischer avec Bergman (*Le Septième sceau*, *Les Fraises sauvages*).

Il fut aussi un des premiers (dès *Willie Boy* de Polonsky en 1969) à explorer systématiquement les vertus de la surexposition afin de désaturer les couleurs, trop clinquantes et réalistes à son goût. Dans un entretien datant de 1971, il insistait encore sur son désir de détruire la trop grande qualité technique des images et de neutraliser les ciels trop bleus qui lui « retournent l'estomac ». Pour Conrad Hall, le rôle du chef opérateur était de maltraiter la pellicule (« to abuse the film » déclare-t-il dans *Masters of Light*). « Dans la réalité, rien n'est parfaitement équilibré. J'aime beaucoup avoir des images " limites ", soit trop claires soit trop sombres, parce qu'elles expriment une énergie et une étendue dynamique plus grandes » expliquait-il encore à l'époque d'*American Beauty*. Il ose de franches directions de lumière latérales ou en contre-jour, à peine contrebalancées par des effets de réverbération, il excelle tout autant dans l'utilisation du Scope, dans les séquences crépusculaires ou en nuit américaine et sait imprimer un rythme efficace aux séquences d'action grâce à une maîtrise consommée du cadre, des focales et du découpage (voir par exemple la scène d'ouverture de *Luke la main froide* où Paul Newman découpe des parcmètres). Une rigueur et une efficacité filmique qui dépassent les limites de la simple photographie et que l'on retrouvera chez des opérateurs comme Owen Roizman, Gordon Willis et Vilmos Zsigmond...

Il remporta son premier Oscar en 1969 avec *Butch Cassidy et le Kid* : « Quand j'ai vu *Butch Cassidy*, je voulais lui écrire, l'embrasser, lui dire combien cela a été important pour moi » déclarera plus tard Vittorio Storaro. Mais il sut aussi se montrer plus naturaliste, sachant prendre des risques entre les fenêtres

surexposées ou la pénombre profonde d'un bar sordide comme dans *Fat City*. En revanche, la photo du *Jour du fléau*, louée en son temps, est sans doute celle qui a le moins bien vieilli, avec ses tonalités chaudes et ses filtrages excessifs, elle reste assez typique d'une esthétique rétro, un tantinet kitsch, telle qu'on la concevait dans les années 1970.



Conrad Hall sur le tournage de *Willie Boy* (1969), d'Abraham Polonsky

Après *Marathon Man* en 1976 (un film qui traumatisa longtemps tous ceux qui devaient se rendre chez le dentiste), Conrad Hall s'associe avec Haskell Wexler et s'oriente durant une dizaine d'années vers la production et la réalisation de films publicitaires. Il revient à la photographie au milieu des années 1980 et, après quelques productions décevantes bien qu'impeccables (*La Veuve noire*, *Tequila Sunrise*), il retrouve tout son savoir-faire avec un film comme *Jennifer 8* dans lequel l'histoire d'une jeune aveugle (Uma Thurman) traquée par un serial killer donne l'occasion à Conrad Hall de redéployer toute sa maîtrise du découpage et de la pénombre dans un style digne du grand John Alton.

Virtuose, mais sans le lyrisme débridé d'un Zsigmond, il se considérait plutôt comme un intuitif (« Je ne conceptualise pas... » déclare-t-il à Vincent LoBrutto dans *Professional Photography*), ajoutant par ailleurs : « Je ne me considère pas seulement comme un opérateur, je me sens cinéaste. Je comprends le

## in memoriam

- 1973 : *Electra Glide in Blue / Dérapage contrôlé*  
(James William Guercio)
- 1974 : *Catch my Soul*  
(Patrick McGoohan)
- 1975 : *Smile* (Michael Ritchie) *The Day of the Locust / Le Jour du fléau* (John Schlesinger)
- 1976 : *Marathon Man*  
(John Schlesinger)
- 1986 : *The Black Widow / La Veuve noire* (Bob Rafelson)
- 1988 : *Tequila Sunrise*  
(Robert Towne)
- 1990 : *Class Action / Affaire non classée* (Michael Apted)
- 1992 : *Jennifer Eight*  
(Bruce Robinson)
- 1993 : *Searching for Bobby Fischer / A la recherche de Bobby Fischer*  
(Steven Zaillian)
- 1994 : *Love Affair*  
(Glenn Gordon Caron)
- 1998 : *Without Limits*  
(Robert Towne)
- A Civil Action / Préjudice*  
(Steven Zaillian)
- 1999 : *American Beauty*  
(Sam Mendes)
- 2002 : *The Road to Perdition / Les Sentiers de la perdition*  
(Sam Mendes)

## **Fondu au noir pour**

### **Conrad Hall**

*Les reflets dans les lunettes des gardiens de Luke la main froide (1967), c'est lui ; et le popotin émouvant de la fille qui lessive la voiture aussi. Les gris glaçants de De sang-froid, c'est encore lui, la même année. L'épaisseur physique de l'image des Professionnels (1966), toujours lui. Le mordoré poussiéreux de Fat City (1972) et du Jour du fléau (1975), la guimauve visuelle de Tequila Sunrise (1988), les arêtes dures de Black Widow, Hall pouvait tout faire ; aussi bien pour des vétérans comme Richard Brooks, John Huston ou John Schlesinger, que pour des débutants comme Robert Towne, Sam Mendes ou James Williams Guercio. (Philippe Garnier) Libération, 8 janvier 2003*

montage et la mise en scène. Je n'entends rien au jeu d'acteur, mais cela m'émerveille. Ne sachant pas le faire, je ne peux l'apprécier que quand cela se passe devant mes yeux. »

Il aura finalement assez peu tourné, à peine une trentaine de films en 40 ans, mais totalise neuf nominations aux Oscar, récompense qu'il remporta à deux reprises et à 30 ans de distance avec *Butch Cassidy et le Kid* en 1969 et *American Beauty* en 2000. Certains prédisent déjà un troisième Oscar posthume pour *Les Sentiers de la perte*.

A un journaliste qui lui demandait récemment ce dont un opérateur avait surtout besoin pour réussir, Conrad Hall répondait : « Dormir ! On nous fait travailler aujourd'hui 14 ou 16 heures par jour et il est très difficile de rester créatif et lucide sans beaucoup de repos (rires)... Plus sérieusement, je crois qu'un opérateur doit être de son époque pour exceller dans son travail. Vous avez besoin d'évoluer, pas seulement sur le plan technique, mais aussi en tant qu'individu pour être plus sage, plus aimable et plus instruit. Rester contemporain, c'est être totalement vivant, dans sa vie professionnelle et personnelle. »

Qu'il me soit permis de parler ici à la première personne en précisant qu'à l'occasion de cours dispensés à La femis, je montre chaque année aux étudiants le travail, entre autres, de James Wong Howe et de Conrad Hall comme deux références incontournables dans le cinéma américain (bien plus que Toland ou Cortez, deux opérateurs surestimés dans toutes les histoires du cinéma). James Wong Howe considérait d'ailleurs *De sang froid* comme un des plus beaux films en noir et blanc. Ce n'est pas non plus un hasard si le travail de ces deux grands opérateurs hollywoodiens se démode beaucoup moins vite que d'autres, à l'heure où l'image américaine semble s'enfermer dans une trop grande maîtrise technique et une surenchère de moyens et de gadgets qui transforment les opérateurs en super-éclairagistes et les films en spectacle son et lumière. Le principe "à la manière de" faisant alors souvent office de style, à défaut d'innover véritablement. On prime aujourd'hui par exemple la photographie d'Ed Lachman (*Far From Heaven*), maître es-contrefaçons depuis *Recherche Susan désespérément*...

► **Liberté de confiance** ou deux ou trois variations sur le thème du nombre cent *par Jean-Noël Ferragut*

Sur un air bien connu de La Française des jeux, on pourrait imaginer un slogan pour une nouvelle campagne de pub de l'un de nos chers amis loueurs, qui dirait quelque chose comme ceci : « Cent pour cent des films tournés avec une caméra et de la lumière ont été photographiés par des chefs opérateurs... ».

Aussi plaisante qu'elle puisse paraître, cette lapalissade cache néanmoins une très légère saute d'humeur, faisant suite, en vérité, à un effet de surprise. Celle de voir son nom cité parmi cent de ses consœurs et confrères, directeurs de la photographie, au beau milieu d'un encart publicitaire paru dans le supplément gratuit du *film français* du 17 janvier 2003 sous le titre : « L'image et la Lumière, merci aux chefs opérateurs de leur confiance ».

Le petit hic, dans ces aimables remerciements et la façon quasi idyllique dont cette réclame présente les choses, c'est qu'elle passe gentiment sous silence le fait qu'il existe aujourd'hui une différence non négligeable entre la confiance que peut avoir l'habitude, et la liberté, d'accorder, ici ou là, un chef opérateur à l'équipe d'une maison de location et celle, se situant à un tout autre niveau, qui aura été préalablement, et solidement, établie avec une société de production, ne laissant pas à ce même chef op' la faculté de choix, et ce pour des raisons qui, de toute évidence, lui échappent ou même, parfois, dépassent mystérieusement son entendement !

Afin d'éviter que ces questions graves ne soient pas prises trop au sérieux et pour que ce billet de " cent " demeure un billet d'humour, terminons-le par le proverbe du jour, qui n'a pas grand-chose à voir mais qui mérite mûre réflexion : « Quatre-vingt-dix-neuf moutons et un berrichon, ça fait... cent bêtes ».

Même si tout ceci peut paraître quelque peu futile et ne devrait pas nécessairement porter à lourde conséquence, cela fait quand même du bien de préciser les choses...

Nous attendons vos informations pour la Lettre, vos billets d'humeur et autres brèves par e-mail ([afclalettre@noos.fr](mailto:afclalettre@noos.fr)) ou tout autre moyen de communication connu ou inconnu à ce jour (tiens, tiens...), hormis par pigeon-voyageur, étant donné que le columbarium de l'AFC est toujours entreposé au garde-meuble !

.....

► **Nous avons reçu cet e-mail d'Anne Krief**

Bonjour !

Tout d'abord je voulais vous remercier de continuer à m'envoyer la Lettre que je lis attentivement. Cela me permet d'avoir des nouvelles des uns et des autres, et de suivre une certaine actualité cinématographique. Malheureusement à Cluny, où je viens de m'installer, tous les films ne passent pas, bien que la programmation soit relativement intéressante pour une salle unique (elle est ponctuellement animée et complétée par quelques festivals grâce à la " Bande des Quatre ", dont Bertrand faisait partie : Sophie Charrière, assistante réalisatrice, Bernard Zitzermann et Christophe Lapalus, chefs op'). D'ailleurs, si vous avez d'excellentes idées, n'hésitez pas à m'en faire part. La salle de cinoche est très bien équipée, elle fait théâtre également.

Je voulais surtout remercier tous ceux qui depuis la mort de Bertrand (j'ai l'impression que c'était hier, alors qu'une année s'est écoulée) se sont manifestés de diverses manières et dont le soutien financier m'a été salutaire. Voilà, c'est un peu sec et maladroit, mais j'en ai été extrêmement touchée et les filles aussi.

Je vous souhaite une bonne année. A bientôt.

Anne

**Nominations au César  
de la meilleure photo :**

**Patrick Blossier**

(Amen. de Costa Gavras)

**Pawel Edelman**

(The Pianist de Roman Polanski)

**Jeanne Lapoirie**

(8 femmes de François Ozon)

**Willy Kurant**

est à l'honneur de la  
quatrième de couverture de  
l'American Cinematographer  
de février 2003.

Vous pouvez également lire  
un entretien avec Willy  
sur le site de Kodak

[www.kodak.com/go/onfilm](http://www.kodak.com/go/onfilm)

► **Light Première 2002 par Matthieu Poirot-Delpech**

Les 11 et 12 décembre 2002 a eu lieu au Centre des Expositions de Paris-Villepinte un cycle de conférences consacrées à la lumière. Les organisateurs recherchaient un conférencier provenant du milieu cinématographique. Je fus candidat.

Les Rencontres Light Première s'inscrivent dans le cadre du Salon Elec, un important salon international annuel consacré à l'éclairage et à l'électricité dans les domaines du bâtiment et des travaux publics.

Les intervenants - venus de milieux professionnels très divers - ont pu exposer leur approche spécifique de la lumière. Architectes, urbanistes, médecins, designers, coloristes, chercheurs, etc. Chacun exprimait sa propre préoccupation lumineuse, sa propre exigence, son propre besoin.

L'ensemble était passionnant... La synthèse impossible.

Deux intervenants ont cependant particulièrement attiré mon attention dans le domaine qui nous concerne : Madame Françoise Vienot (Muséum d'Histoire Naturelle : Equipe Vision) et Monsieur Laurent David (Centre Scientifique du Bâtiment CSTB : Division Eclairage et Colorimétrie)

Françoise Vienot nous a parlé du système visuel, de la manière dont il conditionne ce qui peut être perçu et de l'influence des différents paramètres de la lumière (température de couleur, intensité, incidence) sur la perception.

Laurent David nous a présenté le résultat de ses recherches pour élaborer un outil de simulation des phénomènes lumineux. La première partie de ce travail consiste à modéliser des systèmes lumineux existants et des matériaux en tenant compte de leurs paramètres spécifiques (couleur, réflectance, transparence, brillance). L'ensemble des données numérisées est ensuite utilisé pour construire des modèles en CAO. Les résultats qu'il nous a présentés sont très convaincants.

► **Jean-Pierre Beauviala** s'est vu décerner le " 2002 Eastman Kodak Gold Medal Award " lors de la 144<sup>ème</sup> Conférence-Exposition de la Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) qui s'est tenue à Pasadena en Californie.

D'après le numéro de janvier 2003 de la revue Kodak *In Camera*, cette récompense est décernée à une personnalité pour ses contributions exceptionnelles dans l'élaboration de programmes pédagogiques nouveaux ou remarquables et à des avancées dans le développement de programmes d'études concernant le cinéma, la télévision, la prise de vues à grande vitesse ou scientifique, ou tout autre domaine relatif aux images.

Jean-Pierre Beauviala a été récompensé pour sa longue carrière en ce qui concerne les innovations techniques et plus récemment pour l'introduction de la caméra Aaton A-Minima, ce qui a permis d'améliorer les méthodes d'enseignement à bien des niveaux, mais aussi de concevoir de nouvelles manières de faire de la réalisation dans de nombreuses écoles de cinéma.

« La caméra A-Minima est très largement utilisée dans les écoles de cinéma dans le monde » explique John L. Mason, président de la SMPTE, « c'est un outil à la fois abordable et créatif permettant aux étudiants

**Plus d'information sur le Salon Elec**

*et le cycle de conférences Light Première sont disponibles sur le site [www.elec.fr](http://www.elec.fr)*

**Nouvelle année,**

*pour bien la commencer, il faut vite aller se régaler, non pas de nourritures qui nous empâtent mais de celles, au contraire qui nous allègent... "Nothing is lighter than light", exposition étonnante, où l'on ne consomme pas, bien au contraire ; il faut vraiment regarder, en se déplaçant, un peu à gauche, un peu à droite, sur la pointe des pieds comme lorsqu'on cherche LA place de la caméra qui nous semble la plus juste. Inventif, astucieux, ce jeu malicieux de lumière et de matière est fort réjouissant. Jusqu'au 23 février à la Maison européenne de la photographie, 5-7, rue de Fourcy, Paris 4<sup>ème</sup>... C'est le photographe suisse Markus Raetz qui nous enchante. (Brigitte Barbier)*

*Patrick Bensard est le nouveau directeur de la*

*Cinémathèque*

*poste qu'il occupait, en interim, après le départ de Peter Scarlett.*

*Patrick Bensard est également directeur de la Cinémathèque de la danse.*

d'acquérir une véritable expérience de la pellicule et de son esthétique. Puisque que cette dernière est un moyen d'archivage, les projets des étudiants d'aujourd'hui, produits par les Spielberg et les Scorsese de demain, passeront ainsi à la postérité. »

Né en Arles, Jean-Pierre Beauviola obtient un doctorat en électronique à l'université de Grenoble en 1962. C'est à cette époque qu'il met au point le premier moteur alimenté sur batterie et piloté au quartz permettant la synchronisation du son et de l'image sans liaison par câble. Il crée en 1970 la société Aaton qui, deux ans plus tard, présente sur le marché la première caméra spécialement conçue pour les tournages en Super 16 mm.

En 1982, J.-P. Beauviola s'est vu décerner la " SMPTE John Grierson International Gold Medal " pour ses travaux permettant l'essor des caméras portables. L'année dernière, il a reçu le prestigieux prix " Phil Berkeley " de la " British Moving Image Society " pour sa contribution à sans cesse faire progresser l'art et l'artisanat du cinéma.



► **Accord franco-cubain pour le cinéma**

David Kessler, directeur général du CNC et Omar Gonzalez, président de l'Institut Cubain d'Art et d'Industrie Cinématographique, ont signé le 14 décembre à la Havane, un accord de coopération destiné à renforcer les liens cinématographiques entre leurs deux pays

► **Fréquentation des salles des cinémas**

Selon les chiffres publiés lundi par le CNC, la fréquentation des salles de cinéma a légèrement reculé en 2002 : elle s'est établie à 185,10 millions d'entrées, contre 185,82 millions l'année précédente, soit une baisse de 0,4 %. Le CNC impute ces chiffres à une très nette baisse en mars (-20,1 % par rapport à mars 2001) et, surtout, en septembre (-25,3 %), où les deux locomotives pressenties *Les Sentiers de la perdition* et *Le Pianiste* n'ont pas joué leur rôle. Cinq ans que la fréquentation n'avait pas été aussi faible en septembre.

Les chiffres du CNC indiquent aussi une baisse substantielle de la part de marché des films français en 2002, passée de 41,5 à 34,2 %. Dans le même temps, celle des films américains a repassé la barre des 50 %, de 46,4 à 52,4 %. Avec plus de 63 millions d'entrées contre une moyenne de 51,5 millions au cours des dix dernières années, les films français enregistrent toutefois leur seconde meilleure année depuis 1987. *Seuls, Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre, 8 femmes, Le Boulet et L'Auberge espagnole* ont dépassé les deux millions d'entrées. En 2001 *Amélie Poulain, Le Pacte des loups, La Vérité si je mens 2* et *Le Placard* avaient tous dépassé les 5 millions d'entrées.

(Grégory Schneider)

*Libération*, 14 janvier 2003

.....

► **Petites coupures** de Pascal Bonitzer, photographié par William Lubtchansky

« Un film de Pascal Bonitzer réalisé en hiver 2001 à Paris et dans la région de Grenoble. Pour des questions de plan de travail, nous avons commencé à tourner en région parisienne, dans une maison qui était censée être à Grenoble et que nous avons enneigée, en prévision de la neige que nous étions en droit d'attendre en hiver dans les Alpes. Naturellement, une fois arrivés à Grenoble, il n'y avait pas de neige et nous avons continué à faire de la fausse neige pratiquement jusqu'à la fin du tournage.

Une grande partie du tournage s'est passée en voiture de jour et de nuit. Nous avons tout expérimenté : caméra dans et sur les voitures, voiture travelling, transparence et intérieur studio. Le tout matche assez bien.

J'ai travaillé avec de la Kodak 5274 et 5279 pour les nuits sans traitement particulier. La 5274 a toujours été utilisée sans filtre 85 pour les extérieurs.

Caméra Panavision avec zoom Primo 17,5 x 75 mm.

Laboratoire Eclair avec Gérard Savary impeccable.

J'ai été assisté par Marion Befve et Laurent Pauty à la caméra, André Atelian à la machinerie et Jim Howe à la lumière. »

Lundi 3 février à 20h15  
Salle Renoir La femis  
6, rue Francœur  
Paris 18<sup>ème</sup>

► **Monsieur N.** d'Antoine de Caunes, photographié par Pierre Aïm

« C'est ma deuxième collaboration avec Antoine de Caunes après *Les Morsures de l'aube*. Nous sommes partis en Afrique du Sud pour recréer Sainte-Hélène, la dernière demeure de Napoléon. Nous étions une trentaine de Français et le reste de l'équipe était sud-africaine.

Mis à part le vent constant infernal, l'ensemble du tournage s'est déroulé sans aucun problème. Il faut dire que les équipes sud-africaines ont l'habitude des tournages de pubs et des gros films américains. Tout le matériel, électrique et caméra, a été loué sur place.

*Monsieur N* est plutôt un thriller qu'un film historique et, d'une certaine façon, je considère que l'esthétique de ce film est une continuation des *Morsures de l'aube* : sombre, contraste et violent, tout en gardant le sens du " beau ".

Longwood, la demeure que Napoléon a occupée les dernières années de sa vie, a été construite sur un plateau entre deux montagnes à 100 kilomètres de Capetown. Nous y avons tourné les intérieurs et extérieurs. J'avais donc les contraintes d'un décor naturel : peu de hauteurs de plafond, pièces assez petites, etc. J'ai donc la plupart du temps éclairé l'intérieur par l'extérieur en rééclairant très peu les faces pour augmenter le contraste. Laisser toujours des zones dans l'ombre, tel était le mot d'ordre.

Nous étions au début de l'hiver et nous espérions beaucoup de pluie pour les extérieurs ; malheureusement, le soleil était très souvent présent et le côté froid et humide que voulait Antoine n'était pas toujours au rendez-vous.

Et c'est là que Yvan Lucas et le " Colossus " (nouvelle console d'étalonnage numérique d'Eclair) m'ont été d'un grand secours. Yvan Lucas s'est formé spécialement à ce nouvel outil.

J'avais déjà utilisé un étalonnage numérique, le " Specter ", pour *Samouraïs* et le résultat avait été convaincant, mais je dois dire qu'avec le " Colossus " (unique en France) le résultat est magnifique. Rendu des couleurs parfait, d'une finesse incroyable, définition excellente et surtout utilisation très pratique. Je pense qu'au final, l'aspect numérique du film est invisible. Le " Colossus " s'apparente presque plus à un " Flame " qu'à un outil d'étalonnage habituel.

Coup de chapeau à Yvan Lucas, étalonneur magique, et toute l'équipe d'Eclair. Bravo à " Def 2 shoot " pour leur centaine de plans numériques. Merci aux

#### Fichetechnique

Caméra : Arri 535B

Objectifs : Cooke S4

Pellicule tournage :

Kodak 5274, 5279

Tirage : Kodak, Fuji

Laboratoire Eclair

producteurs Marie-Castille Mention-Schaar et Pierre Kubel pour leur enthousiasme fabuleux.

Et un grand Merci à Antoine, pour son talent, sa bonne humeur, sa rigueur, et pour m'avoir permis de collaborer à un film d'époque, rêve que je faisais depuis de nombreuses années. »

► **Petites coupures** de Pascal Bonitzer, photographié par William Lubtchansky (lire le texte ci-dessus, sous la rubrique *film en avant-première*)

► **Ma vraie vie à Rouen** d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau, photographié par Matthieu Poirot-Delpech

« *Ma vraie vie à Rouen* est le carnet de bord d'un adolescent : Etienne.

Lorsque le film commence, il vient d'ouvrir les paquets cadeaux de son anniversaire. Sa grand-mère lui a offert un caméscope. Tout le film sera fait des images brutes qu'il aura filmées au cours de l'année qui va suivre.

Le parti-pris de tournage était que ces images paraissent aussi spontanées que possible. Il fallait qu'elles soient le reflet de l'apprentissage de la caméra et petit à petit aussi de la prise de conscience du pouvoir qu'elle donne sur les autres.

Les choix de découpage se mêlaient étrangement et avec bonheur aux choix de scénario. La question de savoir comment filmer une action devenait d'elle-même : Comment Etienne la filmerait ?

Jimmy Tavares qui joue le rôle d'Etienne dans le film prenait lui-même la caméra lorsque l'action l'imposait (lorsqu'il y avait des miroirs en particuliers).

Le reste du temps, ce fut Pierre Milon ou moi-même qui jouions les "cadreurs en herbe".

Le choix de la caméra fut très vite arrêté sur la Sony PD 100 car il fallait aussi qu'elle puisse apparaître en réflexion (donc de face) tout en passant pour une caméra "amateur".

Lors des essais préparatoires, nous avons été amenés à nous poser certaines questions concernant les directions de regards des interlocuteurs d'Etienne.

En effet, ces petites caméras possèdent un écran à cristaux liquides qui permet de tenir la caméra à une autre hauteur que celle de l'œil. Le regard paraissait alors complètement faux, poussant même à croire que celui qui parlait et celui

**Interprétation :**

*Jimmy Tavares,  
Ariane Ascaride,  
Hélène Surgère,  
Jonathan Zaccà,  
Lucas Bonnifait*

*Produit par Agat Films  
Sortie nationale :  
26 Février 2003*

qui filmait étaient en fait deux personnes distinctes. Nous avons donc décidé de fixer définitivement le regard dans l'objectif.

Le choix du format fut dicté par la réalité du format des caméscopes, c'est-à-dire le 1,33. Lors de l'étape de la fabrication du négatif 35 mm, sachant que rares sont les salles qui sont aujourd'hui capables de projeter du 1,33, nous avons donc été amenés à inscrire ce format " carré " avec des bandes noires latérales à l'intérieur du 1,66 classique.

Le report sur 35 mm a été réalisé sans souci après étalonnage vidéo par l'équipe de Daniel Borenstein au laboratoire GTC numérique. »

► **18 ans après** de Coline Serreau, photographié par Jean-François Robin  
Lire les propos de Jean-François sur ce film sous la rubrique *entretien*.

► **La Fleur du mal** de Claude Chabrol, photographié par Eduardo Serra

## ► Fuji

Retour sur le Club Fuji des Directeurs Photo du 10 décembre 2002

Le thème : « Les mariages possibles entre argentique et numérique », pouvant prêter à de multiples interprétations, plusieurs remarques et questions sont restées en suspens.

Même si ce petit aparté n'y répondra sans doute pas suffisamment, voici quelques réflexions qui ont jalonné la préparation du programme de la soirée.

Le point de départ :

Fujifilm ne propose pas à ce jour de " solution numérique globale pour le cinéma ", les appareils photographiques de la marque sont extrêmement performants, mais côté salles obscures, ni la capture ni la projection numérique ne font partie de nos métiers et ne sont à l'ordre du jour<sup>1</sup>.

Mais qui peut prétendre que le " cinéma numérique " existe ? Que cela signifie-t-il : capture, postproduction, copie, distribution, projection, archivage, sauvegarde ?

Quand l'intégralité de cette chaîne passera par une technologie numérique, nous en reparlerons. D'ici là, le " cinéma numérique " n'existe pas plus que les

<sup>1</sup>cf. : O. Bomsel et G. Le Blanc  
Dernier Tango argentique  
Le Cinéma face  
à la numérisation,  
Les Presses de l'Ecole  
des Mines de Paris,  
collection Sciences  
économiques et sociales  
Paris, 2002

voyages sur la lune : c'est techniquement possible, mais tant que les paramètres humains, économiques, et même politiques, ne seront pas réunis, ça n'arrivera pas tous les jours.

Donc, faisons table rase des probables, des possibles et autres avenir à l'agenda inconnu et penchons-nous plutôt sur ce qui fonctionne aujourd'hui sur le terrain et que nous savons faire réellement : la pellicule.

### Le choix du thème

Partant de ce point, que constatons nous ?

Tri CCD, DV, 24P, S16 mm ou 35 mm, télécinéma, scan, HD/2k, 4K, étalonnage numérique, imageur, shoot, kinéscopage, DLP, positive HC, DVD, quel coût, quel délai, quel interlocuteur, quel prestataire ?

Les mots (pour ne pas dire les maux) et les questions fusent. Producteurs et directeurs de productions souhaitent comparer les coûts de filières incomparables : Vais-je tourner en DV ou en S16 ? Quel procédé pour passer du négatif S16 au positif 35 mm ?...

Sans parler des questions récurrentes :

« Que fait Fujifilm pour (!?) le numérique ? »

Fuji propose et défend des outils destinés à la fabrication d'images, pas une technologie.

« J'ai lu que les Japonais arrêteront de faire de la pellicule en 2010, est-ce vrai ? »

Intox. Source : le magazine d'une grande marque de caméras numériques.

« Il y aura des effets spéciaux dans mon film, quelle pellicule me conseillez-vous ? »

Chaque film est différent. Chaque pellicule l'est aussi. Un calage sur une E.I. 250 ne sera plus forcément bon pour une E.I. 500...

« Le cinéma numérique ne vous fait pas peur ? »

Non.

Combien de fois avons-nous entendu ces discours ? Qu'en est-il dans les faits ?

Le pays de Sony et de Matsushita produirait-il une pellicule numériquement incompatible ?

### La sélection des extraits

Le champ de ce que l'on nomme "cinéma numérique" étant tellement vaste (un

article très sérieux à vocation pédagogique évoque même le " numérique digital " !), la première étape était d'en définir les contours.

Six observations et critères ont servi de base à notre démarche :

- 1) Choisir des images issues de l'unique secteur de l'industrie cinématographique où " le numérique " est parvenu à maturité : la postproduction
- 2) Sélectionner des extraits de films produits et distribués en salle de façon " classique " afin de s'approcher au maximum des images proposées au spectateur lambda payant son billet
- 3) Faire le tour des technologies utilisées au quotidien ici et maintenant
- 4) Choisir des images produites par des artistes, des techniciens et des sociétés basés en France
- 5) Montrer le travail du plus grand nombre possible de prestataires concernés
- 6) Comparer ce qui est comparable, à la prise de vue notamment : pas de DV, mais au minimum, de la HD...

Voilà quelques-unes des grandes lignes qui ont conduit à cette soirée. Les débats sur le sujet seront encore nombreux, sans doute. Gardons les yeux et l'esprit ouverts.

## Festivals

Du 31 janvier au 8 février, retrouvez les " courts métrages " du monde entier à l'occasion du 25<sup>ème</sup> Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand.

Le Syndicat des Producteurs Indépendants (SPI) et Fujifilm organisent trois déjeuners, qui permettront aux producteurs de courts métrages de rencontrer des professionnels de la diffusion (TV, distribution, festivals...), parfois difficiles à joindre.

Si vous êtes au festival, n'hésitez pas à contacter Annick Mullatier (06 08 22 35 65) et Christophe Zimmerlin (06 07 45 10 41) ou à les retrouver au *Bar des Réalisateur*s (tous les soirs de 18h30 à 20h30 au rez-de-chaussée de l'Hôtel Mercure), co-animé par Sauve qui peut le court métrage et la Société des Réalisateurs de Films (SRF), en partenariat avec Fujifilm.

Fuji participe également au Grand Prix du Festival en offrant à son lauréat 3500 euros en pellicule.

### ***Ps.: Pour ceux qui le souhaitent,***

*nous vous proposons de  
voir ou revoir au moins  
une partie de ce pro-  
gramme  
le mercredi 5 mars,  
entre 17h et 19h,  
à l'ENS Louis Lumière.*

### **Fuji Tous Courts**

*La prochaine séance  
de Fuji Tous Courts aura lieu  
le mardi 18 février à 18h15  
au Cinéma des Cinéastes.  
N'hésitez pas à nous contacter  
pour connaître le programme  
Tél. : 01 47 20 76 90  
l.hermant@fujifilm-cinema.com*

## ► Kodak

Kodak partenaire du 25<sup>ème</sup> Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand du 1<sup>er</sup> au 7 février 2003

Kodak dote à ce titre 3 Prix dont le Prix Spécial du Jury et le Prix du Public. Un accent tout particulier est mis pour récompenser la lumière puisque Kodak dote également le Prix de la Photographie. Le Directeur de la Photographie ainsi récompensé se verra remettre un appareil photo numérique.

Kodak parraine également les déjeuners officiels des équipes en compétition. Si vous êtes de passage à Clermont, n'hésitez pas à contacter les membres de notre équipe qui se feront un plaisir de vous accueillir. Vous pouvez nous contacter sur place au 04 73 34 46 46. Si vous souhaitez participer au Tournoi de pétanque des professionnels du mercredi 5 février à 14h00, vous pouvez également contacter Fabien Fournillon au 04 73 34 46 46.

Kodak présent au 3<sup>ème</sup> Festival de la Fiction TV de Luchon :

Kodak est à nouveau partenaire du festival de la fiction TV de Luchon qui se déroulera du jeudi 6 au dimanche 9 février.

Parmi les nombreuses festivités, Kodak s'associera au traditionnel challenge de ski de la profession qui se tiendra le samedi 8 février. Si l'appel de la montagne vous gagne, nous vous attendons au pied du slalom !

Fespaco 2003, coup d'envoi le samedi 22 février 2003 à Ouagadougou (du 22 février au samedi 1<sup>er</sup> mars)

Kodak est à nouveau partenaire du Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou. A cette occasion, nous nous associons à de multiples événements. Déjeuners professionnels officiels tous les midis, projections de films de démonstration, soirée du festival. Kodak s'associera à l'hommage rendu à la place des acteurs dans le cinéma africain en parant les grandes artères de la capitale burkinabaise de portraits d'acteurs géants.

Si certains d'entre-vous se rendent au Fespaco, contactez-nous !

Nous nous ferons un plaisir de vous associer à l'ensemble de ces manifestations.

### *Alapêche aux mails !*

*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](mailto:annemarie.servan@kodak.com)*

*Retrouvez toute l'actualité de kodak, ses produits, ses services sur le : [www.kodak.fr/go/cinema](http://www.kodak.fr/go/cinema)*

## ► Aaton et le 35 mm 3Perf

Les prods n'ont plus aucune raison de gaspiller leurs subsides raréfiés. Répétons-le inlassablement, le Super 35 3Perf renforce la position du film argentique face au filmage en HD : les images sont de surface supérieure à celle du 4Perf, la durée des magasins 400' monte à six minutes (fin de la destruction du dos des opérateurs par 1000' à l'épaule), et le budget pellicule descend de 25 à 30 % !

Côté Caméra, l'offre s'est élargie avec l'entrée en lice d'Arriflex. Côté Labo la filière se simplifie : les maillons manquants ne manquent plus.

### Côté Caméra

Arri propose des mécanismes 3Perf pour la 435 (grande vitesse), la 535, et la toute nouvelle Arricam.

Aaton a redessiné la cinématique 3Perf de l'Aaton 35, elle est devenue silencieuse. Il est donc possible d'assurer la totalité du tournage d'un film en son synchrone avec une caméra 35 mm de maniabilité identique à celle d'une caméra Super 16.

### Côté Labos

Avec les softwares " Keylink " pour télécinéma et " Edilite " pour conformation des négatifs, Aaton a complètement résolu le problème de l'utilisation en 3Perf des chutes et des boîtes 1000' coupées et bobinées à l'envers. La coupe du négatif à partir de n'importe quelle EDL vidéo (y compris celles de FinalCut) est devenue 100 % sûre. L'ArriLaser peut maintenant graver directement les images numériques (e.g. les effets spéciaux), sur interpositif 3Perf. L'obligation de contretyper les " shoots " 4P pour les insérer dans l'interpo 3P disparaît. Arane et MikroImage qui maîtrisent aussi le " digital intermediate " (lire la Lettre 117 de janvier sous la rubrique *associés*), sont entièrement équipés pour assurer la filière 3Perf optique sur des machines de haute technicité qui font journallement leurs preuves en 70 mm.

(voir [www.aaton.com/files/3perf\\_english.pdf](http://www.aaton.com/files/3perf_english.pdf))

### Côté Projecteur

Cinemeccanica (influence de Storaro ?...), propose un kit de modification de ses projecteurs V5 et V8. Les projecteurs Kinoton ne sont donc plus les seuls à savoir passer très vite de 4Perf en 3Perf et vice-versa. La projection 3Perf en audi de mixage devient donc possible partout.

**► K5600**

Nous sommes heureux de vous annoncer le lancement de notre site web nouvelle version. Nous avons mis l'accent sur l'interactivité entre vous les utilisateurs et nous le fabricant. Ainsi, sous la rubrique " *Gros plan* " vous pourrez trouver des mini-reportages que nous effectuerons sur les tournages ou/et des exemples d'utilisations de notre matériel (bah oui !, c'est notre site quand même !). Sous la rubrique " *Rushes* ", vous trouverez en vrac les infos de chacun envoyées par chacun ; une sorte de qui fait quoi en ce moment. La rubrique " *Cinequanon* " aborde les généralités sur l'éclairage, le HMI, le calcul d'autonomie sur batterie... Evolutive, cette rubrique tentera de répondre à toutes vos questions. Nous nous sommes assurés du concours des ingénieurs de Philips pour les lampes, de Powergems pour tout ce qui est ballast électronique... Avec l'espoir de faire de ce site un " lieu " de rencontre entre les gens qui partagent la même passion que nous : la Lumière !

L'adresse reste inchangée : <http://www.k5600lighting.com>

.....

**► Le film français présente sa collection d'hiver aux acheteurs étrangers**

La 5<sup>ème</sup> édition des Rendez-vous du cinéma français, organisés à Paris du 17 au 21 janvier par Unifrance, l'organisme chargé de la promotion du cinéma français à l'étranger, a été un succès.

Au mois de décembre 2002, Unifrance annonçait qu'il avait attiré 40,2 millions de spectateurs à l'étranger durant les onze premiers mois de l'année 2002, une augmentation de 7,5 % par rapport à 2001.

Daniel Toscan du Plantier, président d'Unifrance, affirmait même au Premier ministre, Jean-Pierre Raffarin, lors d'une cérémonie organisée le 20 janvier à Matignon, que ce chiffre de 40 millions pouvait être multiplié par deux dans un proche avenir.

Cette augmentation significative est imputable en partie au retour du cinéma de genre. Plusieurs acheteurs étrangers présents à la manifestation pointaient le succès des *Rivières pourpres*, de Matthieu Kassovitz, et du *Pacte des loups*, de Christophe Gans, comme l'indice d'une nouvelle crédibilité commerciale.

Le Premier ministre rappelait dans un discours à l'attention des invités la

***Le rapport Toubiana pour une rénovation de la Cinémathèque française***  
*Serge Toubiana, chargé d'une mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France, préconise une « rénovation statutaire et institutionnelle » de la Cinémathèque française. Intitulé Toute la mémoire du monde, son rapport propose de faire reposer la politique du patrimoine cinématographique sur deux axes forts incarnés d'un côté par un pôle public et de l'autre par un pôle privé. Le pôle privé repose sur le projet du 51, rue de Bercy, où doit s'installer la Cinémathèque française, qui à cette occasion doit se transformer en conservant son statut associatif. Le rapport défend également un rapprochement entre la Cinémathèque et la Bibliothèque du Film (Bifi) qui « aurait toute sa place à Bercy » et, à terme, une fusion entre les deux associations.*  
 (suite page 35)

nécessité de renforcer le partenariat entre l'Etat et les instances du cinéma, et voyait dans la construction européenne la possibilité de mieux défendre la diversité culturelle. Il annonçait également un changement d'assiette de la taxe vidéo, qui rapporterait une quarantaine de millions d'euros pour les différents comptes de soutien. Les 130 journalistes invités ont pu, durant un marathon de quatre jours, rencontrer 140 réalisateurs et acteurs français.

Du côté des distributeurs étrangers, la manifestation organisée par Unifrance est désormais l'un des passages obligés de l'année. Une centaine de films leur étaient proposés en projection privée. « Au lieu d'être sollicités par 200 vendeurs comme sur un marché ordinaire, ils le sont par 15 », affirme Patrick Lamassoure, délégué général adjoint d'Unifrance. Les vendeurs français tiraient également un bilan positif de ce rendez-vous. (Samuel Blumenfeld)

*Le Monde, 22 janvier 2003*

#### ► **Les studios de Bry-sur-Marne retournent au cinéma**

Un an après la reprise effective de la SFP, le groupe Euromédia va réaliser de lourds investissements. Les studios de Bry-sur-Marne sont au cœur de cette stratégie de développement. Objectif : valoriser l'énorme potentiel de ce site de 13 hectares en le dédiant entièrement au cinéma, en construisant deux nouveaux plateaux cinéma de 1 300 m<sup>2</sup> et 1 000 m<sup>2</sup> et en réhabilitant le plateau de 2 000 m<sup>2</sup> qui a été coupé en deux. Le tout sera livrable à la mi-2004. Pour délester le site de Bry des émissions de télévision, deux plateaux TV de 1 000 m<sup>2</sup> sont en cours de construction à La Plaine-Saint-Denis. Ils seront opérationnels en septembre 2003. Les studios d'Arpajon fermeront progressivement leurs portes fin 2004. Seul le plateau de 4 000 m<sup>2</sup> de La Ferté-Alais restera en fonction. Au-delà de la construction de nouveaux plateaux, il s'agit pour Euromédia de faire du site de la SFP un véritable " Pinewood-sur-Marne ". Un des bâtiments du site va être réhabilité pour accueillir des prestataires cinéma (Transpalux-Multivolts va y installer lumière, machinerie et location de véhicules, un partenaire caméra est aussi prévu) et des bureaux de production et de techniciens. Les Versaillais et les chefs décorateurs Jean Rabasse et Dan Weill vont s'y installer à l'année. (Patrick Caradec)

*le film français, 24 janvier 2003*

► **L'exploitation française peine à avaler les grosses sorties**

Après *Harry Potter* et *Le Seigneur des anneaux*, *Taxi 3* sort sur près de 1 000 copies. Il y a cinq ans, une sortie importante se conjugait sur 500 écrans ; voici deux ans, elle s'étalait sur 800 écrans ; elle atteint désormais le chiffre de 1 000, qui semble difficile à dépasser. On connaît les effets de cette surexposition : l'exploitation est réduite à 3 ou 4 semaines, avec plus de la moitié des recettes enregistrées en première semaine.

En France, plusieurs facteurs concourent à la multiplication des copies : les premiers jours d'exploitation sont cruciaux si l'on veut éviter que les spectateurs se reportent sur les autres supports, d'autant plus accessibles que le délai d'édition en vidéo a été réduit à six mois. D'autre part, le nombre d'écrans dans l'Hexagone s'est accru, pour l'essentiel à cause de la création des multiplexes.

Le phénomène des grosses sorties s'inscrit aussi, et c'est là le plus grave, dans le contexte de la déstabilisation de la distribution par la crise de Canal+, qui, en réduisant brutalement son volume d'achat de films, a mis en difficulté tout un secteur. (*Samuel Blumenfeld*)

*Le Monde*, 29 janvier 2003

(suite de la page 34)  
*Côté pôle public, le rapport suggère un recentrage sur les missions de conservation et de restauration. M. Toubiana plaide enfin pour un nouveau modus vivendi avec les professions du cinéma. Il propose à cet effet de nouveaux modes d'intervention publique : recours au compte de soutien, incitation fiscale ou encore la création d'un festival du film de patrimoine.*

AFP, 29 janvier 2003



► **Le guide image de la prise de vues cinéma** de

François Reumont, aux Editions Dujarric. 39 euros. François Reumont, directeur de la photographie et collaborateur au Technicien du film, présente dans cet ouvrage, d'une façon claire et concise, tous les matériels de prise de vues cinéma disponibles : caméras, optiques, accessoires... Il fait intervenir bon nombre de chefs opérateurs témoignant ainsi de leur expérience et de leurs préférences.



Ce guide (qui m'aurait été fort utile au temps où j'étais assistante, d'autant qu'il ne prend pas beaucoup de place dans une bijoute !), destiné à tous les professionnels de l'image comme à l'étudiant, est illustré de plus de 600 photographies, schémas et de nombreux tableaux récapitulatifs. (*I. S.*)

« Mon travail sur l'image  
consiste à conserver un  
équilibre, réalisant  
quelque chose  
d'accessible à tous, mais  
qui garde malgré tout un  
peu de son mystère. »  
Caroline Champetier

► Lire dans l'édition de janvier 2003 de la revue *In Camera* un article, en anglais, concernant le tournage du téléfilm de Josée Dayan, *Les Liaisons dangereuses*, pour lequel la réalisatrice est parvenue à persuader Catherine Deneuve de faire ses débuts de comédienne dans une fiction pour la télévision, se dotant d'un atout majeur en choisissant, ensemble, Caroline Champetier. « Le sujet des *Liaisons dangereuses* », questionne cette dernière, « ne nous donne-t-il pas matière à réflexion sur les femmes au fil du temps qui passe ? » Pour photographier Catherine Deneuve, Caroline a fait le choix d'une image à la fois élégante, douce et mystérieuse, chaque plan, très souvent en mouvement, devenant à ses yeux « une aventure en matière de lumière ».

## **sommaire**

<b>activités AFC</b>	<b>p.1</b>
<b>entretien</b>	<b>p.4</b>
<b>in memoriam</b>	<b>p.13</b>
<b>billet d'humeur</b>	<b>p.21</b>
<b>ça et là</b>	<b>p.22</b>
<b>le CNC</b>	<b>p.24</b>
<b>avant-première</b>	<b>p.25</b>
<b>films AFC sur les écrans</b>	<b>p.26</b>
<b>nos associés</b>	<b>p.28</b>
<b>revue de presse</b>	<b>p.33</b>
<b>côté lecture</b>	<b>p.35</b>

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](mailto:afcinema@noos.fr) - Site : [www.afcinema.com](http://www.afcinema.com)

## **Filmographie de Pierre Dupouey**

*Saint-Germain ou la négociation* réalisé par Gérard Corbiau (2002, TV)  
*Silence... on tourne...* réalisé par Youssef Chahine (2000, Venise 2001)  
*La Moitié du ciel* réalisé par Alain Mazars (1999)  
*Rembrandt van Rijn* réalisé par Charles Matton (1998)  
*Post Coïtum, animal triste* réalisé par Brigitte Roüan (1997)  
*Une journée au Luxembourg* réalisé par Jean Baronnet (1993)  
*Le Radeau de la Méduse* réalisé par Iradj Azimi (1991)  
*Equipe de nuit* réalisé par Claude d'Anna (1989)  
*Un médecin des Lumières* réalisé par René Allio (1987)  
*Véra* réalisé par Béatrice Pollet (1986)  
*Macbeth* réalisé par Claude d'Anna (1986)  
*Bâton rouge* réalisé par Rachid Bouchareb (1985)  
*Pygmées* réalisé par Raymond Adam (1984)  
*Partenaires* réalisé par Claude d'Anna (1984)  
*Histoire du caporal* réalisé par Jean Baronnet (1983)  
*Le Mouton noir* réalisé par Jean-Pierre Moscardo (1980)  
*Skinoussa* réalisé par Jean Baronnet (1979)  
*Pauline et l'ordinateur* réalisé par Francis Fehr (1976)

## **Lumières pour la scène**

*Elektra* de Richard Strauss, mise en scène de Ch. Roubaud (Marseille)  
*La Vie parisienne* d'Offenbach, mise en scène de B. Pisani (Avignon)  
*Alcina* de G.-F. Haendel, mise en scène de C. Turoczy (Göttingen)  
*La Flûte enchantée* de W.-A. Mozart (Festival de Saint-Céré)  
*Iphigénie en Tauride* de W.-A. Gluck (Opéra de Marseille)  
*Ariana* de G.-F. Haendel (Festival Haendel, Göttingen)  
*Il Tabarro* de Puccini (Opéra de Marseille)  
*La Forza del destino* de Giuseppe Verdi (Opéra de Marseille)  
*Les Précieuses ridicules* de Molière (Comédie Française)  
*Così fan tutte* de W.-A. Mozart (Opéra de Marseille)  
*Radamisto* de G.-F. Haendel (Opéra de Marseille)  
*Aïda* de Giuseppe Verdi (Chorégies d'Orange)

Et de nombreuses captations de ballets et d'opéras pour la télévision

## **Filmographie de Gilles Henry**

*A fleur de peau* (2003) réalisé par Pierre Salvadori

*24 heures de la vie d'une femme* (2002) réalisé par Laurent Bouhnik

*Le Vélo de Ghislain Lambert* réalisé par Philippe Harel

*Sexes très opposés* (2002) réalisé par Eric Assous

*Pas d'histoires !* (2001) programme de films courts : *Mohamed* réalisé par Catherine Corsini

*Les Gens en maillot de bain ne sont pas (forcément) superficiels* (2001) réalisé par Eric Assous

*Les Marchands de sable* (2000) réalisé par Pierre Salvadori

*Extension du domaine de la lutte* (1999) réalisé par Philippe Harel

*1999 Madeleine* (1999) réalisé par Laurent Bouhnik

*Zonzon* (1998) réalisé par Laurent Bouhnik

*Comme elle respire* (1998) réalisé par Pierre Salvadori

*La Femme défendue* (1997) réalisé par Philippe Harel

*Les Randonneurs* (1997) réalisé par Philippe Harel

*Une visite* (1996) Court métrage réalisé par Philippe Harel

*Sélect Hôtel* (1996) réalisé par Laurent Bouhnik

*Le Garçu* (1995) réalisé par Maurice Pialat (cophotographié par Jean-Claude Larrieu et Myriam Touzé)

*Les Apprentis* (1995) réalisé par Pierre Salvadori

*Troubles ou la journée d'une femme ordinaire* (1994) Court métrage réalisé par Laurent Bouhnik

*Cible émouvante* (1993) réalisé par Pierre Salvadori.

*Van Gogh* (1991) réalisé par Maurice Pialat (cophotographié par Emmanuel Machuel)