

Le métier de chef opérateur fut, pendant une longue période, à lui tout seul LE CINEMA

Louis Page, directeur de la photographie (1905-1990)

*L'AFC est heureuse
d'accueillir **Vincent Jeannot**,
nouveau membre actif.
Il vous sera présenté dans
une " prochaine " Lettre
par ses parrains,
Michel Abramowicz et
Manuel Téran.*

*Notez d'ores et déjà les
coordonnées de Vincent :
Mobile 06 08 55 06 35
Courriel :
vjeannot45@free.fr
Site Internet :
www.vincent-jeannot.com*

► Editorial

A la fin de la projection des *Tontons flingueurs* organisée par L'AFC et Gaumont avec le soutien de Kodak pour le serveur 2K, quelqu'un a posé innocemment la question à Maurice Fellous, directeur de la photographie du film : « - Monsieur Fellous, comment trouvez-vous l'image ? - Les blancs sont trop blancs », a-t-il répondu, et tous de se rendre compte qu'il découvrait ce nouvel état du film. Et sa réduction de dynamique. Mis courtoisement à la question, les techniciens d'Eclair responsables de cette numérisation se défendirent d'avoir travaillé à un étalonnage mais à une restauration du master vidéo basse définition de l'époque pour obtenir une version HD des *Tontons flingueurs*. Gaumont commençant à organiser la rentabilité de son parc numérique, les films de répertoire appartenant à son catalogue sont un capital certain, c'est cet élément HD projeté en 2K que nous découvrons avec Maurice Fellous ce soir-là. Au chapitre 6 de la Charte de l'image on peut lire : l'AFC rappelle que le directeur de la photographie devra être consulté par les distributeurs, les diffuseurs et les laboratoires concernés pour contrôler la conformité des copies film, masters numériques, DVD ou autres avec la copie standard de référence... Or, il semblait évident que ce Monsieur qui a signé l'image d'une centaine de films n'avait été contacté par personne pour, au minimum, visionner ce nouvel élément avant qu'il ne soit projeté devant ses pairs. Aucun d'entre nous présent ou absent ce soir-là ne peut plus se dire qu'il sera épargné. Dans la conjoncture actuelle, qui devient plus défavorable encore à l'industrie qu'aux maîtres d'œuvre, il devient urgent que les outils de postproduction ne fonctionnent pas aux ordres seuls des productions qui, pour celles qui en ont l'expérience, savent qu'un directeur de la photographie peut aussi, à cette étape, faire gagner en temps, en précision et en qualité, la fabrication des différents supports issus de son travail photographique au côté d'un metteur en scène. Nous pensons qu'il serait urgent et bénéfique pour les films de faire tomber les barrières qui empêchent la communication naturelle entre les créateurs de l'image et leurs partenaires, et nous souhaiterions vivement qu'une rencontre ait lieu autour de ces questions dans le courant du mois d'octobre. *Gérard de Battista, Caroline Champetier, Jacques Loiseleux, Robert Alazraki.*


n° 191
oct. 2009

La Lettre

éditorial



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne  IMAGO

► **La 12^e édition de l'eDIT Festival**, manifestation dédiée à la postproduction, se tiendra du 4 au 6 octobre 2006 à Francfort-sur-le-Main (Allemagne). Cette année, c'est au tour de l'AFC de représenter la fédération européenne des directeurs de la photographie Imago à ce festival.

Un hommage sera rendu à Ricardo Aronovich autour de la projection de *Klimt* de Raoul Ruiz et un prix Imago lui sera décerné.

Par ailleurs, Robert Alazraki et Richard Andry interviendront sur le thème de La nuit américaine avec des extraits de films et un entretien avec Pierre Lhomme. Enfin, Imago profitera de l'occasion pour réunir son CA dans le but de préparer deux réunions qui se tiendront à Séville (du 5 au 8 novembre 2009) et à Plus Camerimage (du 28-11 au 5-12-2009) au sujet des droits d'auteur de l'image.



► **Philippe Van Leeuw** a reçu le prix " Nouveaux réalisateurs " au 57^e Festival international de Donostia-San Sebastián pour son premier long métrage *Le Jour où Dieu est parti en voyage*, photographié par Marc Koninckx.

Le jury, présidé par le réalisateur français Laurent Cantet, a attribué son Prix de la meilleure photographie à Cao Yu pour *City of Life and Death (Nanjing, Nanjing)* de Lu Chuan, film qui a également reçu la Coquille d'or du meilleur film.

► **La 30^e édition** du Festival international d'image de films Manaki Brothers se déroule du 26 septembre au 3 octobre 2009 à Bitola (République de Macédoine). *Un prophète* de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine, ainsi que *Tsar* de Pavel Lounguine, photographié par Tom Stern, figurent parmi les 12 films de long métrage sélectionnés pour cette nouvelle édition.

Le directeur de la photographie britannique d'origine polonaise Peter Suschitzky, BSC, ASC est à l'honneur en recevant un prix pour l'ensemble de son œuvre.

A noter également qu'Imago, la fédération européenne des directeurs de la photographie, organise une Master Class conjointe avec Billy Williams, BSC et Peter Suschitzky.

***Philippe Van Leeuw** reviendra plus longuement sur son film dans une prochaine Lettre. Vous pouvez néanmoins lire l'entretien que Marc Koninckx nous a accordé, sous la rubrique films AFC sur les écrans page 24.*

► **Portraits - Autoportraits, Un projet multimédia de Gilles Porte**
De Montmartre au Kenya

Donner un papier noir et un crayon blanc à un enfant d'une école maternelle et lui demander de se dessiner. Scanner le dessin en respectant la place que " son bonhomme " prend dans le cadre.

Juxtaposer le dessin avec sa photo en contrechamp, prise légèrement en plongée. Multiplier cette démarche avec tous les enfants de la maternelle et les suivre pendant trois années avec un crayon blanc et un papier noir...

Voir aussi comment d'autres enfants, de moins de 6 ans, se représentent du

Pour plus d'informations
<http://simv.over-blog.com>

côté du Kenya, Egypte, Tunisie, Moldavie, Canada... avec les mêmes outils.

A l'automne 2008, ces diptyques recouvrent les grilles du square Léon-Serpollet, dans le XVIII^e arrondissement.

Un livre-album

Le Seuil découvre ces images et lance l'édition d'un livre intitulé *Portraits, autoportraits*, à paraître le 15 octobre 2009, préfacé par l'écrivain Bernard Chambaz. Sur 240 pages, on pourra y découvrir dessins et photos ramenés de 20 pays. Bayard Presse s'est associé à cette parution.



20/20 : une trentaine d'expositions, en France et à l'étranger

En 2009 le monde s'apprête à célébrer le 20^e anniversaire de la Convention internationale des droits de l'enfant, ratifiée par 191 pays. La mairie de Paris commande à Gilles Porte une exposition d'environ un millier de diptyques. L'Unicef rejoint le projet. 32 pays seront représentés place du Palais-Royal et dévoilés le 20 novembre, jour anniversaire de la signature de la Convention, pour 20 jours.

20 autres villes en France exposeront simultanément plus de 500 diptyques (plus de 100 m de long) tandis qu'en même temps les 5 continents où Gilles Porte est intervenu s'associent à l'événement et exposeront les mêmes mosaïques. L'opération est baptisée " 20/20 " : 20^e anniversaire, 20 novembre, 20 pays visités avec une vitre, 20 arrondissements de Paris, 20 villes en province, 20 jours...

Des films courts

Après avoir parcouru, seul, une quinzaine de pays, Gilles Porte a l'idée, de filmer des enfants qui ne savent pas lire et écrire en train de se dessiner " en transparence ". 80 courts métrages seront diffusés cet automne sur Arte, Gulli et TV5 Monde, ainsi que sur une quinzaine de chaînes internationales.

► **L'Académie européenne du film (European Film Academy)** a annoncé une sélection de 48 films susceptibles d'être nommés pour les Prix du cinéma européen 2009. Représentant pas moins de 25 pays, cette liste reflète comme chaque année la diversité de la cinématographie européenne.

Cinq d'entre eux ont été photographiés par des membres de l'AFC :

- *Kalat Hayam (Jaffa)* de Keren Yedaya, photographié par Pierre Aïm
- *Coco avant Chanel* d'Anne Fontaine, photographié par Christophe Beaucarne
- *Séraphine* de Martin Provost, photographié par Laurent Brunet
- *Welcome* de Philippe Lioret, photographié par Laurent Dailland
- *Un prophète* de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine.

Le directeur de la photographie Gordon Willis

recevra un Oscar d'honneur le 14 novembre, à Hollywood, accompagné de l'actrice Lauren Bacall et du producteur réalisateur Roger Corman. Gordon Willis, maître du clair obscur et de la " top light " avait été nommé aux Oscars, pour *Zelig* de Woody Allen et *Le Parrain III* de Francis Ford Coppola.

Un prophète de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine, a été sélectionné pour représenter la France à la prochaine cérémonie des Oscars.

Lue dans le numéro de septembre 2009

de l'American Cinematographer l'information selon laquelle notre ami **Bruno Delbonnel** a été accueilli par ses pairs au sein de l'ASC (American Society of Cinematographers), aux côtés, entre autres, de Darius Khondji, Willy Kurant, Denis Lenoir, Philippe Rousselot, Eduardo Serra et Tom Stern.

Le Salon Siel-Satis

se tiendra du mardi 20 au jeudi 22 octobre 2009 à Paris, porte de Versailles, Pavillon 7.3.

► Exposition "Lanterne magique et film peint - Quatre cents ans de cinéma"

Est-il nécessaire de rappeler qu'il aura fallu plusieurs siècles de pratiques, de recherches et d'inventions à nombre de précurseurs, avant que deux d'entre eux, un beau jour de décembre 1895, ne projettent sur un écran, après en avoir reconstitué le mouvement, une succession d'images instantanées, révélant ainsi au public la magie de ce qui allait devenir le cinéma ?

La Cinémathèque française et le Museo Nazionale del Cinema de Turin se sont réunis pour retracer une partie de la longue et passionnante histoire du "précinéma" et proposer, au fil d'une exposition, quelques-unes des richesses de leur collection respective de plaques de verre pour lanterne magique peintes à la main et bien d'autres trésors et surprises encore.

Laurent Mannoni, commissaire, avec Donata Pesenti Campagnoni, de cette exposition, a bien voulu, avant de nous la présenter, éclairer notre propre lanterne sur son parcours, sur le patrimoine de la Cinémathèque et le Conservatoire des techniques cinématographiques qu'il dirige.

(Les intertitres sont de la rédaction)

Une histoire simple

J'ai découvert la Cinémathèque à l'âge de huit ans, lorsque ma mère m'a amené voir un film de Fritz Lang, *Les Nibelungen*. J'ai été transpercé par ce film, comme au moment où Siegfried est traversé par sa lance, j'ai vraiment été ébloui par le cinéma de cette époque. Plus tard, quand j'étais adolescent, vers 12 ans, 13 ans, j'ai commencé à fréquenter la Cinémathèque de façon assidue et j'ai eu la chance de rencontrer Lotte Eisner, qui avait fait le Musée du cinéma avec Langlois et qui avait travaillé à la Cinémathèque avant la Guerre. C'était une grande figure, elle avait connu Murnau, Fritz Lang, Brecht, Louise Brooks... Elle m'avait pris en amitié et tous les samedis, j'allais chez elle parler cinéma. Et c'est elle qui m'a dit : « Tu devrais t'intéresser aux débuts du cinéma, à tout ce

qui touche la technique du cinéma, parce qu'il y a très peu de choses en France ». J'ai commencé à chercher des ouvrages et voir la littérature sur le sujet, et j'ai constaté qu'il n'y avait effectivement rien, hormis l'excellent livre de Jean Vivié publié en 1946, *Traité général de technique du cinéma*, un livre formidable, mais qui s'arrêtait très tôt dans la chronologie. C'était le premier volume – il n'a pas pu publier son deuxième tome. Et à partir de cette époque, j'ai commencé à me spécialiser dans l'histoire des techniques cinématographiques, tout en continuant à me passionner pour le cinéma d'une façon générale, avec une attirance pour les films muets, les films anciens, les films des années trente, etc. J'ai publié mon premier livre sur la naissance du cinéma en 1994 (*Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, éd. Nathan), ouvrage obsolète aujourd'hui parce qu'on a tellement trouvé de nouvelles informations ; c'est une œuvre de jeunesse, j'étais vraiment jeune à l'époque... Mais ce qui est drôle, c'est que j'avais décidé de faire une histoire générale de la naissance du cinéma, alors que maintenant

je fais plutôt des microhistoires de sujets très précis.



Après, j'ai passé une thèse de doctorat sur l'histoire technique du cinéma à travers la figure d'Etienne-Jules Marey. J'ai passé cette thèse sans suivre véritablement de cours, car comme vous le savez, il n'y a pas de cours, hélas, à l'université à l'heure actuelle qui soit dédiés à l'histoire des techniques pré-cinématographiques. Mais cela bouge maintenant depuis quelques années ; des maîtres de conférence commencent à se spécialiser, notamment à Paris III, mais ils sont encore peu nombreux.

Collectionneur, pour la beauté de l'objet et le plaisir des yeux...

Avant d'entrer à la Cinémathèque, j'ai commencé à collectionner des appareils, j'essayais de trouver des archives, des témoins de la préhistoire du cinéma, des débuts du cinéma, mais c'était une collection qui n'avait rien à voir avec ce que j'ai découvert à la Cinémathèque en y entrant en 1994. La collection de la Cinémathèque est prodigieuse. Ce qui est intéressant, quand je suis entré à la Cinémathèque, c'est que la collection était stockée dans des conditions assez déplorables, il faut le dire, dans les sous-sols du palais de Chaillot. Elle était encore en partie dans des cartons, les cartons de la collection Will Day*.

Ç'a été l'un des plus beaux moments de ma vie, parce que j'ai découvert une collection merveilleuse, pas cataloguée, et vraiment il y a eu un travail de fou à faire. C'était fabuleux parce que tout était à établir, et la collection était là, intacte, avec des pièces uniques, des choses formidables. On a découvert, par exemple, la première caméra de Méliès qui était par terre, recouverte de poussière, et je ne mens pas parce que j'ai pris les photos, et je les ai toujours. En fait on a compris que c'était celle de Méliès en la démontant. Il y avait des objets partout, et même des appareils précieux emballés dans des sacs en plastique... Des découvertes fabuleuses...

Cette collection, au fil du temps, on est arrivé à l'enrichir énormément, d'abord grâce à des donateurs, des cinéphiles, des collectionneurs, des cinéastes, des techniciens, qui ont généreusement donné à la Cinémathèque des pièces parfois fantastiques. Et on est arrivé à plus que la doubler, puisqu'au départ il y avait 1 450 pièces qui ont été cataloguées dans l'ouvrage paru en 1996 (*Le mouvement continué – Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, éd. Mazzotta), et maintenant, il y en a plus de 4 000. Et le rythme des dons s'est accru encore et considérablement depuis que l'on a fondé le Conservatoire des techniques, il y a deux ans. Et j'en suis ravi parce que grâce aux conférences, grâce au réseau de gens fidèles et intéressés que l'on a réussi à se faire dans ce milieu, grâce à des gens comme vous qui font un peu de publicité aussi pour ça, grâce à des gens comme la CST, grâce à des industriels

**WillDay(1873-1936), premier collectionneur d'objets et archives cinématographiques
Fils d'un "lanterniste" amateur, l'Anglais Will Day consacra sa vie à rassembler, dès 1900, les quelque 2 000 pièces d'une collection qu'Henri Langlois et la Cinémathèque française achèteront à ses fils au tout début des années 1960 et dont plusieurs dizaines d'appareils ne sortiront de leurs caisses qu'à l'occasion de l'ouverture du Musée du cinéma au palais de Chaillot en 1972.(NDLR)*



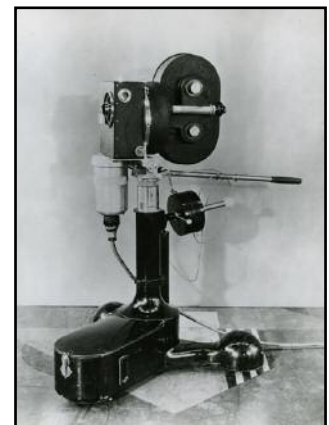
La 1^{re} caméra de Georges Méliès



Eclair Caméflex et son plan



1^{re} caméra Aaton 35 mm, mise au point avec Jean-Luc Godard



Debie Magnafilm Paramount 65 mm 1930

Collection Cinémathèque française

et des techniciens comme Jean-Pierre Neyrac, comme Jean-Pierre Beauviala, grâce à eux la collection devient vraiment importante, l'une des plus belles collections au monde, avec 4 000 machines.

Mais aussi beaucoup d'archives, des plans de fabricants, on a plus de 6 000 plans qui viennent d'Eclair qui nous ont été donnés par Beauviala, des plans pièce par pièce, de caméra fabuleuses, imaginées par Coutant... Mais ces 6 000 dessins, de par leur format, sur papier calque, ne sont malheureusement pas encore consultables. La numérisation des archives est en projet.

On a les premiers plans de Coutant avant la Caméflex, le premier modèle date de 1945, qui ne s'appelait pas encore Caméflex mais Camérette, et c'est très émouvant, c'est signé à la main, c'est magnifique... L'un des grands problèmes à l'heure actuelle, c'est que les rares industriels de cinéma ne travaillent plus sur papier, d'où le problème pour conserver tout ça. Même Beauviala ne travaille plus sur papier, sauf s'il fait des crobards ; et alors, ceux-ci deviennent, selon moi, de vraies pièces de musées.

Jean-Pierre Beauviala a été d'une générosité inouïe pour la Cinémathèque ; en plus des archives Eclair, il a donné la fameuse caméra qu'il avait mis au point avec Godard, le prototype de l'Aaton 35. C'est quand même le dernier fabricant de caméras en France. Notre rêve serait de récupérer les archives Aaton...

Des collections comme celle de la Cinémathèque, il y en a au moins trois ou quatre vraiment importantes à travers le monde. Il y a une collection très importante à la George Eastman House à Rochester ; c'est la collection personnelle de George Eastman, on y trouve des trucs rarissimes. Il y a aussi des collections en Allemagne ; à Berlin, il y a de très belles choses, une grosse collection à Postdam aussi. Il y a Bradford en Angleterre, mais à Londres, il n'y a plus rien. Le MOMI a fermé ses portes ; le Science Museum avait une belle section cinéma, c'est désormais fermé. La collection, qui comportait vraiment des pièces magnifiques, est allée rejoindre celle de Bradford.

Il y a de très jolies choses dans les collections privées en France. Il y a aussi des cinéastes qui collectionnent ; quelqu'un comme Jean-Jacques Annaud

collectionne les caméras, il est très intéressé. Il y a des techniciens qui collectionnent : par exemple récemment, un technicien à la retraite nous a donné des choses merveilleuses, comme une très belle Parvo L avec tout son équipement dans des boîtes, des projecteurs, il les gardait pour le plaisir et la beauté de l'objet.

Collectionner, d'accord, mais restaurer...

Restaurer les documents ne pose pas de problème parce qu'il y a beaucoup de restaurateurs spécialisés, à qui l'on confie les documents ; il y a un budget pour ça. Les appareils, c'est plus complexe. Nous, on nettoie les appareils, mais on ne va pas entièrement les démonter – quand il s'agit de les démonter, c'est compliqué pour certains modèles –, les restaurer, nous ne sommes pas équipés pour ça. On s'adresse donc à des restaurateurs spécialisés dans les instruments de précision, il y en a très peu et ça coûte assez cher.

Depuis 15 ans, on restaure disons entre dix et vingt appareils par an, que l'on



Ci-dessus :
Cinématographe Lumière
Ci-dessous : Eclair Caméréclair
Collection Cinémathèque française



remet vraiment en état. Prenons le cas d'un pionnier qui s'appelle Audibert. Il a fait beaucoup de tentatives dans le cinéma en couleurs : il a fait de l'Autochrome, du film à réseau lenticulaire, du film trichrome, du film multicouche, il a tout fait, au fil des ans, à partir des années 1910 jusqu'aux années 1930. Il se trouve que son neveu a découvert dans son garage le projecteur trichrome et les pièces qui vont avec, y compris les films nitrates ; il a tout donné à la Cinémathèque. Mais quand c'est arrivé, c'était rouillé, couvert de crottes de pigeon. On a tout fait pour le restaurer et maintenant on a tout, les optiques trichromes, le projecteur qu'il avait fabriqué lui-même – un projecteur 65 mm trichrome à trois filtres. C'est un appareil unique, dans un état parfait, ce qui nous a coûté cher, mais on est très heureux de l'avoir fait ! Le réflexe intelligent, c'était de le donner à la Cinémathèque, parce que quelqu'un d'autre l'aurait envoyé à la benne, comme c'est arrivé mille fois.

Il y a des appareils qu'on récupère et qui sont vraiment en mauvais état. Par exemple, on a une caméra qui est rarissime, je n'en connais que deux exemplaires, c'est une caméra Debie, qui date de 1930, pour du film 70 mm – c'étaient les premiers grands formats –, la Magnaflex, faite pour la Paramount, ce n'était pas pour les Français qu'elle avait été faite ! Elle est en fonte d'aluminium, recouverte de peinture givrée. Et quand on l'a récupérée, elle était dans un état déplorable, avec la peinture partie et la fonte d'aluminium qui commençait à se corrompre, parce qu'elle avait été mal stockée. Le restaurateur a tout démonté, tout nettoyé, il a retrouvé, grâce à un vieil artisan, le secret de la peinture givrée et maintenant elle est dans un état parfait, on ne voit même pas qu'elle a été restaurée parce que c'est tellement dans l'esprit de l'époque, c'est vraiment une joie...

On ne va pas non plus aller mettre de l'argent dans la restauration d'un Pathé Baby qu'on nous donne et qui est en mauvais état, on sait faire aussi la distinction entre ce qui est important ou pas.

Entre musées, on échange très peu, et c'est dommage. On pourrait échanger... Par exemple, des Super Parvo Debie, on doit en avoir six ou sept, c'est un modèle qui a marché longtemps. Alors je me dis pourquoi en garder six ou sept, c'est quand même absurde, ça devrait intéresser d'autres musées, mais c'est un peu dur au plan administratif... Les musées, vous le savez, ce n'est pas simple, ils n'aiment pas échanger parce que c'est inscrit dans leurs inventaires, et c'est bien normal...

Heureusement, nous avons un petit budget d'acquisition : chaque année on arrive à acheter des pièces importantes, ce qui permet de compléter notre collection.

Le problème de notre collection, et c'est aussi normal, c'est qu'elle n'est pas exhaustive. On cherche à compléter nos lacunes, mais aussi à enrichir encore nos points forts. Quand je suis arrivé à la Cinémathèque, pour prendre un exemple très simple, il n'y avait pas de projecteur 16 mm Debie dans la collection,



Les réserves de la Cinémathèque française à la BNF

Projection des films de fin d'études des élèves de La fémis

La Cinémathèque française consacre deux journées à la projection des films de fin d'études et à la lecture d'extraits de scénarios des élèves de la promotion 2009 de La fémis.

Projections des films

Jeudi 8 octobre 2009 de 13 heures à 18 h 30 et de 20 heures à 22 h 30

Vendredi 9 octobre 2009 de 11 à 18 heures

Lecture des extraits de scénarios

Vendredi 9 octobre de 19 heures à 21 heures

Programme détaillé sur le site www.cinematheque.fr

Les travaux de fin d'études (TFE) des élèves du département Image seront de nouveau projetés salle Jean Renoir à La fémis le 14 octobre à 19h30. Au programme : *Birds Get Vertigo Too* de Sarah Cunningham, *Madame Pompidou* de Rahaël Rueb, *Chantier* de Damien Dufresne, *Du train où vont les choses* de Jeanne Guillot, *projection en relief (3D)*, *Fragments de Fabien Drugeon*, *Crache pas quand il pleut* de Gurvan Hue.

ce qui est absurde parce que ce n'est vraiment pas un projecteur rare ; et quand on nous en a donné un, j'étais ravi, évidemment. Nous en avons maintenant une dizaine ! Un autre exemple : il n'y avait pas la première caméra Parvo en bois, l'Interview, qui est parue en 1908, le premier modèle. J'ai trouvé cette caméra superbe et on a pu l'acheter il y a un an.

On arrive quand même à reconstituer le puzzle. Et mon rêve serait d'avoir tous les appareils fabriqués par Debrrie, par exemple, y compris les tireuses et développeuses... C'est un peu utopique. En tout cas d'avoir le maximum de choses parce que Debrrie est un fabricant exemplaire (que sont devenues ses archives ?), et aussi bien pour Eclair, j'aimerais avoir toutes les caméras Eclair, et je ne les ai pas encore. Parfois certains modèles sont très difficiles à trouver. Les Caméflex, ça va, ou peut en trouver 150, c'est un modèle qui a été tellement vendu, il n'y a pas de problème.

Un moment important de la collection, il y a une dizaine d'années, c'est quand la SFP a donné ses caméras et son matériel film ; on a récupéré une grosse quantité d'Eclair, d'Arriflex, de Mitchell, d'accessoires de prise de vues, une belle collection d'objectifs. C'était un moment assez exceptionnel. Kodak-Pathé nous a également confié les appareils de son ancien musée, ce qui montre bien que les professionnels nous font confiance.

Ce qui est intéressant dans la collection de la Cinémathèque, c'est qu'il s'agit de l'une des rares collections *internationales*. C'est-à-dire qu'on peut y trouver du matériel français évidemment, mais aussi beaucoup anglais, grâce à Will Day, mais aussi américain, allemand, italien, soviétique. Notre ambition est de constituer une collection qui puisse permettre de retracer quasiment pas à pas l'évolution de la technique des origines à nos jours. Et ce qui m'obsède un peu, c'est d'arriver à rattraper le jalon qui nous manque. Et j'ai honte de le dire, mais on n'a pas de caméra Technicolor trichrome ; on a une caméra bichrome, mais pastrichrome. Le jour où j'aurai ça, je pourrai me dire : « Tiens, là, on remplit une grosse lacune ! » En Angleterre, il en est passé une, mais à des prix colossaux...

Les techniques cinématographiques en conserve...

Le Conservatoire des techniques cinématographiques a été créé il y a deux ans avec Serge Toubiana. L'idée m'est venue en partant du constat qu'on arrive à un moment très important de l'histoire des techniques. D'abord les collections de la Cinémathèque commencent à devenir très importantes, il faut donc essayer de mieux les faire connaître, de mieux accueillir les chercheurs.

D'autre part, un autre constat simple est de dire que l'enseignement sur les techniques en France est en retard par rapport aux pays étrangers ; en Italie, en Allemagne, aux Etats-Unis, ils sont plus actifs que nous. En Italie par exemple, il y a beaucoup plus de thèses sur l'histoire des techniques qu'en France. Pourquoi ? C'est surprenant, alors qu'en France, on n'a pas moins de techniciens émérites qu'eux. Donc, une histoire des techniques peu enseignée, voire parfois mal enseignée.

Troisièmement, élément très important, le numérique arrivant, la technique bouge énormément, se métamorphose. Beaucoup de choses vont disparaître.

Toutes proportions gardées, on estime que nous sommes un peu comme au passage du parlant, à la fin des années 1920, où énormément de films et appareils ont disparu parce que tout d'un coup il y a quelque chose qui est devenu obsolète. Il est possible que ça se répète, on ne sait pas quand, mais ça commence déjà. Des labos sont démantelés de façon tout à fait sauvage, des salles idem, des métiers disparaissent, des connaissances vont disparaître, des tas de gens spécialisés deviennent inutiles sur le marché, c'est terrible. Les labos, ça va très vite en ce moment, et ça va aller encore plus vite, d'après ce que j'entends. Vous avez lu comme moi la presse, ce n'est pas brillant.

L'enjeu du Conservatoire, c'était à la fois d'essayer de garder la mémoire du patrimoine industriel des techniques du cinéma international. C'est une ambition un peu exagérée, mais dans l'idéal, ça serait ça, en tout cas du patrimoine français, ce qui serait déjà pas mal. Et d'essayer aussi de faire en sorte d'archiver et de garder la mémoire des pratiques.

Par exemple, Jean-Pierre Neyrac nous a appelé en disant : « Attention, il y a un labo à Bruxelles qui est en train de se démanteler, tu devrais y aller, etc. » On est allé à Bruxelles et on a rapporté quatre énormes Matipo anciennes, des gammeuses, des appareils extraordinaires, très beaux, qui fonctionnent encore, merveilleux... La question est de savoir maintenant qui pourrait nous expliquer le fonctionnement d'une Matipo ? Il y a bien des gens, qui ne sont pas tout jeunes, mais quand ils ne seront plus là, qu'est-ce qu'on fera ? C'est ça la question qui m'intéresse.

Ce qui est important pour nous, et que l'on n'arrive pas encore tout à fait à mettre en place, en tout cas on essaye, c'est de capter la mémoire orale, les témoignages oraux des techniciens ; on est à une période où l'on peut encore retrouver ces techniciens. Mais une fois que l'argentique aura disparu et que l'on sera dans l'ère du tout numérique, ça deviendra de plus en plus difficile, et plus les ans passent, plus ça deviendra difficile, c'est évident.

Il y a là un enjeu important : si l'on perd la mémoire de cette technique-là, certes, on aura les appareils, mais nous n'aurons pas la connaissance, les secrets d'utilisation, les trucs, le savoir-faire, ce qui est donc dommage. Avec des modes d'emploi, on arrive bien sûr à tout saisir, mais c'est quand même autre chose que d'entendre un technicien nous expliquer le fonctionnement d'une Matipo. Sur la chimie de l'argentique, les émulsions, il y a un peu de littérature, heureusement ; Kodak et d'autres ont édité des manuels, mais derrière, il y a du savoir-faire qui n'est pas couché sur le papier... Les gens qui travaillent dans les usines de tirage ont aussi leurs propres souvenirs.

Pour nous, il est important est de suivre pas à pas ce passage au numérique, qui s'accélère, d'étudier le phénomène et de sauver le maximum de choses. Y compris les premiers pas de la technique numérique, qui va devenir très vite obsolète. On a par exemple récupéré l'un des premiers projecteurs Christie exploité en France, c'est une machine énorme, avec trois objectifs interchangeable, machine qui a coûté une fortune à l'époque, et qui est complètement obsolète alors qu'elle date de l'an 2000 !

Un autre enjeu du Conservatoire, assez ambitieux, serait de publier un ouvrage

La peinture animée depuis Emile Reynaud, une conférence de Dominique Willoughby En 1880 avec son Praxinoscope à projection, Emile Reynaud parvient à coupler la synthèse graphique du mouvement avec la lanterne magique, créant une nouvelle technique de peinture animée lumineuse, distincte des formes antérieures de projection et qui précède le cinéma photographique. Inventeur et artiste accompli, il crée ensuite le jeu expressif des personnages peints et animés dans ses Pantomimes Lumineuses, puis la Photo Peinture animée. De toutes ces inventions on peut retrouver des développements au fil des évolutions du cinéma, des films absolus au dessin animé narratif, en passant par les films coloriés et les hybridations graphiques et photographiques. Cependant la peinture animée en tant que technique "directe" va principalement se développer dans le cinéma expérimental, notamment avec les films de Len Lye et McLaren à partir des années 1930. Vendredi 16 octobre 2009 à 14h30, salle Georges Franju.

la Cinémathèque française

collectif qui serait une sorte d'encyclopédie de la technique cinématographique, parce que je crois que l'on est au moment où il faut publier ça. Si vraiment un jour on arrive au tout numérique, il s'agirait de faire l'état des lieux sur ce qui a été fait sur plus de cent ans en pellicule, en émulsions, en lumière, en optiques..., sur tous les sujets. Il me semble qu'on est à un tournant intéressant pour faire le point, pour dire : « Bon, voilà ! Cent-vingt ans de pellicule, qu'est-ce qu'on a fait, comment ça marchait, comment en est-on arrivé là... et où va-t-on ? »

Conférences et journées d'études

L'autre ambition de Conservatoire était de se donner un rendez-vous mensuel et, grâce à des conférences, d'explorer un sujet précis ; depuis deux ans, on a accueilli pas mal de gens. On a fait des journées d'études aussi, sur des sujets précis, avec des salles pleines. On va faire une journée d'études en décembre sur la 3D, qui peut attirer du monde, je l'espère.

Ce qui nous intéresse naturellement, c'est d'inviter à la fois des historiens, des techniciens, des hommes de l'art, des cinéastes, des opérateurs – on a travaillé avec Willy Kurant – des industriels aussi, Neyrac, Beauviala.

Le public qui assiste aux conférences dépend beaucoup des sujets abordés ; parfois, il y en a qui sont très pointus. Nous avons eu François Ede, on va inviter par exemple Bernard Tichit, l'année prochaine... Mais quand on a invité Jean-Pierre Beauviala, c'était un grand moment pour tout le monde. Elle était géniale cette conférence, parce qu'il y avait d'un côté des appareils de la fin du XIX^e siècle et puis la Penelope, à l'autre bout, un rêve, quoi ! La conférence a été filmée, comme d'autres, et d'ailleurs on envisage de mettre en ligne le contenu des conférences, en audio ou vidéo.

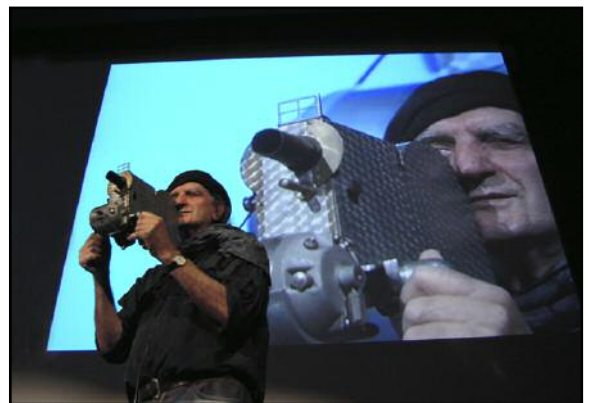
La prochaine conférence, en octobre, est sur Emile Reynaud et ses successeurs, parce qu'on accompagne l'exposition en cours. Mais l'année prochaine, nous allons refaire quelque chose avec Willy Kurant sur la caméra mobile, ce serait

Photos Jean-Noël Ferragut



Ci-dessus :
Marc Salomon, Laurent Mannoni,
Willy Kurant et René Vaysse,
en pleins préparatifs de la
conférence "La lumière".

Photo de droite :
Jean-Pierre Beauviala et son
image, mains aux poignées et œil
derrière le viseur sportif d'une
Bourdereau Cinex 35 mm, caméra
électrique portable de 1925, lors
de sa conférence du Conservatoire



passionnant. C'était superbe ce qu'il a fait sur la lumière, un vrai plaisir. Le programme est déjà complet sur deux ans en fait, et il y a tellement de sujets à explorer... L'année prochaine, j'aimerais bien faire une journée d'études sur les studios, parce qu'il y a là aussi des choses qui bougent et qui sont intéressantes. Et il y a là aussi très peu de littérature sur ce sujet.

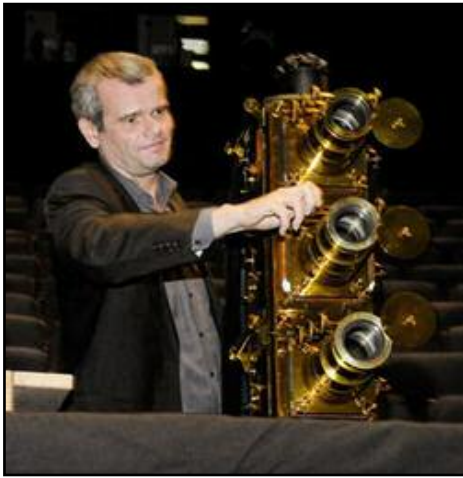
Les premiers résultats du Conservatoire des techniques de la Cinémathèque sont plutôt encourageants et il faut continuer à faire des conférences, à collecter,

à sauver, à remettre en état, à montrer.

L'appel que vous pouvez lancer, vous les chefs'op, à tous ceux que cela préoccupe, c'est de dire : « Attention, ne jetez rien, la Cinémathèque est intéressée par tous les aspects de la technique cinématographique, y compris les plus pointus ». Nous, on est ravis de pouvoir sauver appareils, films et archives, les restaurer, les cataloguer, les exposer, les mettre à disposition des chercheurs et des musées, etc.

"Lanterne magique et film peint", petite histoire de la projection lumineuse

Cette fois encore, avec cette exposition qui s'ouvre le 14 octobre 2009, on revient sur l'archéologie, un de mes sujets favoris je dois avouer. Ce que l'on traite dans cette exposition, c'est l'histoire de la naissance de la projection lumineuse et



Laurent Mannoni actionnant la triple lanterne Noakes

animée, très importante pour l'histoire du cinéma. Comment a-t-on commencé à projeter des images et comment est-on arrivé à les rendre animées ? C'est une question essentielle : même avec le numérique, on continue à se servir d'un faisceau lumineux pour projeter les images.

Le cinéma en tant que tel, c'est d'abord de la prise de vues, puis ensuite de la restitution par la projection, mais il n'y aurait pas eu le cinéma tel qu'on le connaît aujourd'hui s'il n'y

avait pas eu la projection. Il fallait d'abord passer par cette étape et c'était important pour moi d'en retracer l'histoire. L'intérêt de l'exposition, je l'espère, c'est de montrer justement les collections de la Cinémathèque, qui sont énormes en ce qui concerne ce sujet puis qu'on conserve 18 000 plaques de lanterne magique, ce qui est absolument monumental, et il y en a 8 000 à Turin. On a vu toutes ces plaques, on a fait un tri, on en a sorti à peu près 500 qui seront présentées à cette exposition qui retrace l'histoire de la projection, du XVII^e siècle jusqu'à la naissance du cinéma.



Triple lanterne Noakes



Photo Stéphane Dabrowski

Spectacle de lanterne magique animé par Laurent Mannoni à la Cinémathèque française

la Cinémathèque française

Et on continue l'histoire en abordant d'abord les films peints des débuts du cinéma, les films au pochoir, et ensuite les films expérimentaux qui utilisent toujours la peinture comme motif. Donc évidemment, c'est McLaren, Len Lye, Sistiaga qui peignent image par image, un travail de fou, pour obtenir des films superbes et tout à fait étonnants.

On verra dans cette exposition des machines que l'on n'a jamais vues, des pièces vraiment inédites. Par exemple un document qui pour moi est tout à fait fondateur : c'est un dessin qui date de 1659 et qui représente la première plaque animée, peinte par l'astronome hollandais Christian Huygens. Tout d'un coup, il a pensé à projeter une image animée, mécanisée, artificielle, quelque chose de fondamental.

Dès que la lanterne est inventée, on pense à inventer des mécanismes pour animer les vues, parce que la fixité des images ne convient pas aux premiers spectateurs. Il faut trouver des systèmes pour les rendre mobiles. C'était un phénomène inédit que de projeter des images ; avant, ça n'existait pas, à part la chambre noire. C'était nouveau de projeter une image peinte sur un écran. Et il fallait en plus qu'elle soit animée, et tout de suite. C'était l'exigence qui a animé ensuite les différents chercheurs jusqu'à la chronophotographie de Marey et la cinématographie.

Des cinéastes très importants se revendiquent de la lanterne. Quelqu'un comme Bergman a dit : « Toute a commencé lorsqu'on m'a offert une lanterne magique dans mon enfance, toute ma vocation a débuté là ». Des gens comme Truffaut, Bergman, Fellini rendent hommage à la lanterne magique dans leurs films.

Et ce qui est merveilleux, c'est que quelqu'un comme Francis Ford Coppola, qui a préfacé le catalogue, est l'un des plus grands collectionneurs de lanternes magiques à l'heure actuelle ; il a créé un musée, pour ses lanternes, en Californie. Pour lui, tout est là, tout part de là.

De plus, les premiers appareils de projection sont des objets magnifiques. Derrière, on sent qu'il y a de l'art, du métier, du goût, de la poésie. Mais à vrai dire, je suis aussi ému devant une lanterne du XVIII^e siècle que devant un projecteur DLP Christie...



Lanternes magiques
Collection Cinémathèque française

Il y aura, dans l'exposition, beaucoup de projections naturelles, de dispositifs, d'appareils anciens en fonctionnement, une salle de fantasmagorie, le Théâtre Optique d'Emile Reynaud en

démonstration, une salle de pornographie... Et j'espère que ce sera aussi magique que le sujet...

(Propos recueillis par Jean-Noël Ferragut)



► Le Mscope et l'IBC d'Amsterdam par Yves Cape

En avril et mai 2009, j'ai tourné le film de Renaud Bertrand *Nous 3* (produit par Fabio Conversi chez Babe Films). Quand je suis arrivé sur le projet, la décision avait déjà été prise de tourner en HD, il restait à déterminer quelle caméra nous aurions à choisir !

Suite aux essais que j'avais eu l'occasion de faire pour le film de Patrice Chéreau, nous nous sommes orientés vers la D21. Nous avons alors découvert le procédé Mscope qui permet de faire de l'anamorphique dans une configuration 4:2:2 en enregistrant sur HDCAM SR. Après des essais comparatifs Raw et 4:2:2 avec Hawks anamorphiques et 4:4:4 en format 2,35 sphérique, nous avons choisi le Mscope.

Pour des raisons de coproduction, le matériel caméra était sous-traité par Arri Luxembourg mais venait de Vantage Films à Munich.

Il n'a pas été facile d'établir un workflow pour les rushes, l'entrée dans l'Avid et la postproduction. Et pour cause, nous étions le premier long métrage au monde à tourner en Mscope.

Finalement, le travail des rushes pendant la période du tournage et l'entrée dans l'Avid ont été confiés à Frédéric Savoir d'Amazing Digital et l'étalonnage et le retour sur film à Duboi-LTC.

Un peu excédé par la non-coopération d'Arri pendant cette période d'essais et d'établissement du workflow, j'ai bombardé Arri de mails en leur demandant leur aide ! Finalement, nous avons eu l'aide précieuse



A gauche, Stephano Accorci et Emmanuelle Béart à côté de la caméra D21, à droite Nathan Gorgelin à l'œil de la caméra D21. Tournage de *Nous 3*.

de techniciens de chez eux, et pour mes essais et pour la postproduction.

A cette occasion, j'ai eu le plaisir de rencontrer Milan Krsijanin de Arri Londres. Milan est à l'origine du procédé Mscope et il a été d'un aide extrêmement précieuse pour nous mettre en contact avec les bons techniciens ou les sociétés qui fabriquent les softs pour la postproduction.

Dans le cadre de l'IBC, Milan a demandé à Frédéric Savoir et moi-même de faire une conférence sur l'utilisation de cette caméra sur le tournage et le workflow établi pour les rushes.

En ce qui concerne le tournage, n'ayant que très peu d'expérience de la vidéo et ne voulant pas que le plateau devienne un labo, j'ai tenu à établir une façon de travailler la plus proche de ce que les tournages en 35 mm me permettent : une concentration exclusive sur les problèmes artistiques et une ergonomie permettant au réalisateur et aux comédiens une totale liberté pour le cadre.

Nous étions trois à la caméra : un 2^e assistant caméra avec moniteur de contrôle et enregistreur HDCAM SR, un 1^{er} assistant caméra en charge du point et de l'oscilloscope sur la D21 et moi au cadre et à la lumière. J'ai travaillé avec ma cellule à 200 ISO (sensibilité établie après mes essais) et en ne regardant que très rarement l'oscilloscope et le moniteur de contrôle. Suite à mes essais, j'ai

Pour plus d'infos techniques sur ce procédé, voir
www.arri.de/cameral/35_mm_digital/mscope.html
 et www.arridigital.com/technical/workflow.
<http://www.arridigital.com/creative/film-look/anamorphic/mscope>

travaillé exactement comme si je travaillais avec une pellicule avec 9 diaphs de latitude en gardant toujours les hautes lumières un peu basses. La caméra était câblée (voir plus loin), son ergonomie et son poids approchant celle d'une Arricam Studio, elle ne permettait donc pas vraiment de faire de la caméra épaulement. Par contre, nous l'avons mise dans toutes les autres configurations possibles et imaginables.

Pour ce qui est des rushes, Frédéric Savoir nous livrait des DVD au format Quick Time HD Full résolution et les rushes étaient aussi disponibles sur un site Internet pour qui le voulait de l'équipe. Une clé USB avec tous les rushes du film nous permettait de revoir quand on le désirait nos images.

Ce système a très bien fonctionné et c'est donc ce que nous avons expliqué au public présent à la conférence Arri de l'IBC.

L'étalonnage de *Nous 3* vient de se terminer chez Duboi-LTC et j'ai eu l'occasion de voir des "daylies" 35 mm que je trouve absolument extraordinaires en terme de qualité. Reste toujours quelques problèmes de carnations dus à différents facteurs.

J'ai passé pas mal de temps à me promener dans les allées de l'IBC pour tuer le temps et j'ai vu deux ou trois choses intéressantes. D'abord une première constatation s'impose : les halls où la télévision et les logiciels exposent regorgent d'argent et le hall où le cinéma est concentré est à l'économie !



Série Cooke 5i
Photo Dominique Bouilleret

Cooke présentait deux nouvelles séries d'objectifs : les Panchro (série légère) et les 5/i (série grande ouverture)

www.cookeoptics.com/cooke.nsf/products/panchro.html

www.cookeoptics.com/cooke.nsf/products/fiveilens.html

S.two présentait les OB-1, des magasins pour caméra HD — permettant d'enregistrer 30 minutes en Raw, 4:4:4 ou 4:2:2. Ceux-ci

vont permettre de se passer du fil à la patte.

Voir www.stwo-corp.com/ob_1_prod1.html

Arri présentait, entre autres choses et en première mondiale, sa nouvelle caméra numérique basée sur un nouveau capteur l'ALEV III. Cette caméra se décline en trois versions dont les prix varient entre 50 et 130 mille euros. Le dernier modèle est l'évolution de la D21 avec viseur optique, 800 ISO de sensibilité, un poids réduit à 9 kg et d'autres améliorations dans les softs de la caméra.

Vu les résultats obtenus avec la D21, cette nouvelle version promet beaucoup. Ce modèle sera disponible fin 2010. Arri se jette définitivement dans la construction de caméras HD, c'est un tournant important pour eux et pour nous aussi sans aucun doute... Voir www.arridigital.com/teaser

► IBC 2009 par Dominique Bouilleret

Ce n'est pas à vélo que nous avons visité IBC cette année, même si l'étendue de ce qui semble être le plus grand salon professionnel de l'audiovisuel est toujours aussi grande.

Malgré quelques emplacements vides, signe des temps difficiles, surtout côté cinéma comme le fait remarquer Yves Cape dans sa visite, une visite exhaustive nécessite plus que les deux jours que j'y ai consacrés.

En " mission " pour Glops, dont nous reparlerons, j'en profite pour donner mes impressions à propos de ce salon.

On y rencontre pas mal de monde venant de Paris et plusieurs partenaires de l'AFC qui sont des fidèles de IBC, mais aussi des nouveaux. Je vais en faire une liste qui ne sera peut être pas complète, et je m'en excuse. Si j'en oublie, alors, l'année prochaine il faudra mettre en place un carnet d'adresses spécial IBC de nos partenaires.

Maluna avec ses Lucioles et KGSD avec ses innovations étaient voisins dans cet immense Hall 11.

Eclalux, importateur de Filmgear, avait monté un stand imposant afin de montrer une gamme intéressante de projecteurs issus des ateliers coréens qui reprennent le meilleur de Arri et Kino mais qui les améliorent à sa façon.

Ballasts AC/DC pour certains Par et fluos, amélioration des charnières sur les boîtes fluos et grilles métal sont les principales avancées dues à nos amis coréens, plus une gamme complète de projecteurs à découvrir.

But, entre autre de notre visite, il faut noter l'arrivée des émetteurs récepteurs HD, celui de Transvidéo sera bientôt là, et proposé chez Glops, nous y voilà, et les spécifications techniques semblent satisfaisantes, même si des progrès restent à faire aux dires de certains et qu'une ergonomie sur le récepteur reste à trouver. Jacques Delacoux, fort de son Oscar, côtoyait sur ce salon Thalès Angénieux également lauréat des Oscars. Cooke, magnifiquement présentés par Mr Steele himself pour Emit, avec en supplément non gratuit, je suppose, la bague de point éclairée en interne, la toute dernière série 5i.

K5600, présent également, avec eux aussi des nouveautés : découpe pour Par et spacelight pour son " 4 mille ".

Aaton, toujours un peu à l'écart, présentait son " imageur ", dernier né de la firme grenobloise.

Et puis, au fil des nombreux méandres, on remarque l'arrivée en masse de la 3D avec des écrans numériques de plus en plus nombreux, Des " robocops " qui font penser qu'il faut faire l'école du cirque pour cadrer, et l'on découvre aussi que certains ont amélioré leurs temps au tour de manière significative. Voilà, fin de ma balade hollandaise. Trop rapide, trop superficielle, mais bon, c'est comme ça.

► " Le Super 16 est-il soluble dans la HD ? "

(Soluble : qui peut être résolu)

Le 2 septembre dernier à l'Espace Pierre Cardin, la Commission technique de la FICAM et le département Image de la CST avaient convié de nombreux professionnels participant à la création, la production, la postproduction et la diffusion des images de fiction pour la télévision à une matinée de présentation des résultats d'un groupe de travail commun " Super 16 – HD ". Avec l'aimable autorisation de la CST, qui avait organisé cette rencontre, et avant même qu'il ne soit publié dans sa propre Lettre, nous vous proposons un compte-rendu de cette matinée, sous la plume d'Hervé Lefel, membre du département Image de la CST



Alain Boutillot et Jacques Delacoux, sur le stand de Transvidéo

Photo Dominique Boulléret

Devant une salle pleine, la séance fut ouverte par le président Pierre-William Glenn qui rappela que tout n'était pas encore numérique en prise de vues et son attachement au support argentique, bien que cela soit acquis en postproduction et dans un futur proche pour la projection. « Le plus vite n'étant pas également le moins cher », il argua sur « l'usine à gaz que pouvait être la " captation " en numérique » (captation : manœuvre frauduleuse, ce délicieux néologisme n'ayant rien à voir avec la prise de vues, peut-on en déduire que le numérique aurait " capté " l'héritage de l'argentique ?)

L'origine du groupe de travail commun CST-FICAM est due au rejet par certains diffuseurs de PAD de films tournés en Super 16, ainsi que le rappela Laurent Hébert, délégué général et modérateur des débats.

Tout d'abord, quelques rappels.

Pour faire une image en haute définition 16/9°, il faut :

- une résolution de 1 920 points x 1 080 points = 2 073 600 de pixels (soit 5 fois plus que le signal SD 720 x 576 = 400 000 pixels)
- un format non compressé dit " natif " avec une quantification en 4:4:4 RVB 10 bits log qui donne 1 025 valeurs nuancées dans chaque couleur RVB et ne pouvant être enregistrées que sur cassette HDCAM SR ou sur disque dur Data.
- Dans un format 16/9°, la surface argentique du Super16 est équivalente à 77,733 mm² (11,76 mm x 6,61 mm) et elle permet d'aligner, au moyen d'un scan en résolution 2K 4:4:4 RVB 10 b, une quantité de pixels égale à 2 157 960 (1 960 en largeur x 1 101 en hauteur).

C'est pourquoi une prise de vues dans la qualité supérieure du signal HD " natif " 4:4:4 RVB 10 bits non compressé est recommandée de manière explicite pour sauvegarder la qualité de résolution de l'image enregistrée et pour toute manipulation à posteriori de postproduction jusqu'à la phase finale du " master ".

Les essais furent présentés sur différents moniteurs (tous LCD) :

- deux BT-LH 2550, moniteur de vision sur les tournages téléfilms
- un Samsung 32 pouces HD ready (non full HD), visu des téléspectateurs
- un BVM-L230w, moniteur de référence pour l'étalonnage
- un Mac 23 pouces, moniteur pour le montage ou vision sur le terrain

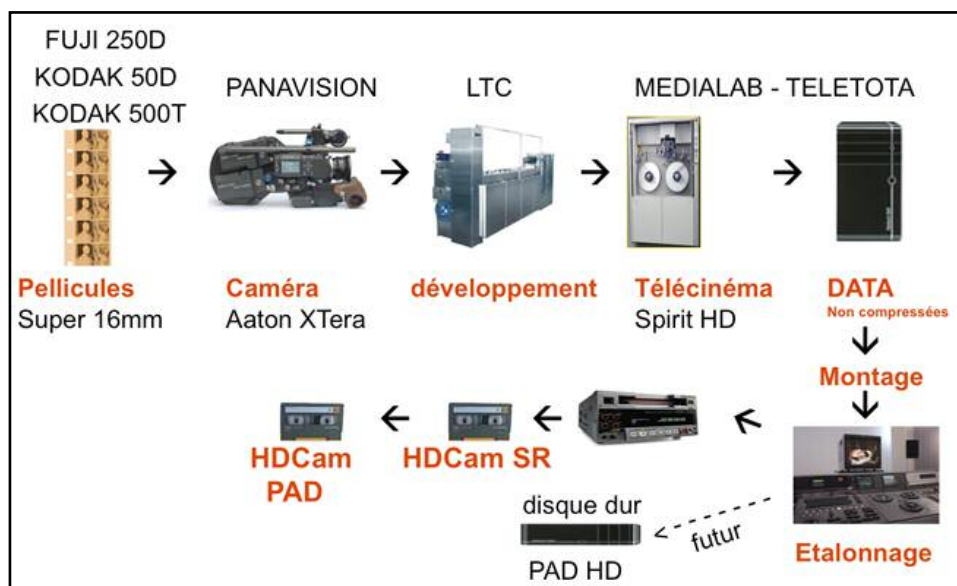
Ces moniteurs ont été équilibrés mais pas étalonnés de manière spécifique.

La première bande visualisée était le master SR, de référence, puis Marie-Pierre Moreuil (Kodak), Françoise Noyon-Kirch (CST) et Patrick Leplat (Panavision Alga Techno) nous résumèrent les processus de tournage et de postproduction :

Matériel de prises de vues : Caméra Aaton Xterà, optiques Zeiss GO, Master Prime et Ultra Prime. Pellicules : 50 Daylight Kodak 7201, 250 Daylight Fuji 8663, 500 Tungstène Kodak 7219.

Les séquences étaient composées de plans fixes, larges, moyens, serrés, et de panoramiques, en extérieur jour, intérieur jour, intérieur et extérieur nuit, avec plans de lumières expliqués par Françoise Noyon-Kirch (en l'absence de Guy Famechon, directeur de la photo des essais, Françoise a souligné que le matériel lumière utilisé, bien qu'à minima, était celui que l'on retrouve régulièrement sur les tournages de téléfilm).

La filière (workflow) de postproduction était la suivante :



Al'issue de cette projection, une première table ronde fut organisée. Jean-Yves Carabot indiqua tout d'abord qu'il avait également refusé des PAD, mais sans préciser si le support natif était en S16 ou en HDCAM et que (Oh surprise !) il n'avait aucune statistique sur ce sujet. Même son de cloche chez France Télévision, pas de statistiques, mais en plus, une obsession lancinante sur le fait que le S16 serait plus bruité que le HDCAM, bien que cela dépendît également du mode de diffusion : ADSL (quel débit ?), TNT (où habitez-vous ?), câble, etc. Patrick Leplat faisant remarquer à cet égard qu'avec un codec Mpeg4, le téléspectateur pouvait recevoir (capter) des débits entre 4 Mb/s et 14 Mb/s avec une moyenne de 8. En fait, le désir des diffuseurs serait de garder une homogénéité de l'image quel que soit le support de départ, Pourrait-on dire un formatage de l'image ?

Christian Bourguignon reconnaissait paradoxalement que, malgré le bruit, depuis la suppression de la diffusion SD, le S16 avait autant de qualités que la HD native.

Luc Béraud, quant à lui, énonça son désarroi face au numérique : vision des rushes sur ordinateur, compression et décompression au montage, évoquant le coût de la HD, la maniabilité et l'ergonomie supérieures du matériel S16, arguments connus et récurrents,

Bertrand Mouly reprenait ces éléments, en ajoutant le fait que le S16 avait gagné en qualité (granulation, texture de l'image) et que le choix dépendait du film que l'on fabrique, rappelant au passage la dynamique supérieure de l'argentique.

Si tant est que le télécinéma est un élément primordial dans la filière de postproduction, Christophe Massie nous informait qu'en fait, 60% des refus de PAD étaient dus à des problèmes de son, liés au Dolby E. Il soulignait l'hétérogénéité des modes de tournage (HD, HDV, etc., S16), les moyens de production disparates, et que le nombre de codecs ne facilitait pas les solutions.

Les intervenants de la première table ronde
 - Luc Béraud, réalisateur
 - Christian Bourguignon, Responsable technique régie finale à France Télévision
 - Jean-Yves Carabot, Responsable normes techniques à TF1
 - Christophe Massie, Directeur commercial à Eclair Group
 - Bertrand Mouly, directeur de la photographie.

Entracte (Intermission)

Les intervenants du deuxième débat :

- Bernard Cassan,
directeur de la photo
- Karim Canama,
directeur de production
- Michel Danger,
responsable qualité
vérification France 2
- Patrick Leplat,
Directeur marketing
technique Panavision
Alga Techno
- Christian Lurin,
Directeur fabrication
Eclair
- Guy Manas, Directeur
industriel LTC
- Marie-Pierre Moreuil,
Kodak.

La deuxième partie de cette matinée consistait en une présentation plus détaillée de ces outils avec différentes déclinaisons.

Marie-Pierre Moreuil revint tout d'abord sur l'évolution du S16 : épaisseur de l'émulsion, grains fins et plats (alors qu'ils étaient auparavant cubiques), une dynamique de 13 diaphragmes alors qu'une F35 (Sony) n'en présente que 11, une plus grande souplesse d'étalonnage, une gamme allant de 50 ISO à 500 ISO (les caméras numériques vont de 200 à 320) et, enfin, une définition de 2,2 millions de pixels.

L'évolution des caméras S16, l'Aaton Xterà à la place de l'XTR, l'arrivée de l'Arriflex 416 en remplacement de la gamme SR, la qualité des optiques fixes (Zeiss et Cooke), contribue au renouveau du S16, souligna Patrick Leplat.

Françoise Noyon-Kirch revint, quant à elle, sur la façon dont ont été tournés et exposés ces essais (- 1, 0, + 1).

Christian Lurin (Eclair) entra dans le détail de la filière postproduction, à savoir un télécinéma sur Spirit DataCine HD en 4:2:2 8 bits (et non en 4:4:4 10 bits, tout a un prix) avec rushes étalonnés, ce qui est toujours le cas en téléfilm en général, puis après montage et autoconfo, report sur HDCAM SR, étalonnage def sur da Vinci 2K, une correction de défauts, c'est-à-dire passage par DVNR, "Digital Video Noise Reduction" (est-ce systématique ?) et enfin Dolby E et PAD. La deuxième visualisation était une déclinaison du premier montage avec des variations d'exposition de N, +1, N- 1 enchaînant avec deux algorithmes de compression effectuée de la façon suivante :

Mode de compression

- logiciel : ATEME KFE 2

- codec : MPEG-4/AVC (h.264)

- résolution : 1 440 x 1 080, affiché 1 920 x 1 080

Débit de compression

CBR (Constant Bit Rate), 4 Mb/s, 14 Mb/s.

Michel Danger revint tout d'abord sur le bruit et le grain en S16 et admit qu'il passait toujours par un DVNR pour les PAD, ce qui laisse songeur sur la marge de manœuvre laissée aux directeurs photo et aux réalisateurs, et reprochait une mauvaise qualité au codec Mpeg4.

Bernard Cassan revint d'une part sur la qualité du réseau de diffusion (il n'y a pas qu'en ADSL que l'image se fige, en TNT aussi, si, si... au fin fond de la campagne) et d'autre part sur la qualité d'un bon télécinéma avec un bon négatif de départ.

Karim Canama replaça les choses d'une façon pragmatique, et à partir d'exemples concrets, il indiqua que le choix entre HD et S16 dépendait du rapport avec le diffuseur et surtout du type de film effectué, il fut plus facile pour lui de tourner une fiction légère dans certains quartiers en S16 qu'en HD, il rejoignait ainsi la position des réalisateurs et opérateurs. Il rappela qu'en production, on est toujours sur le fil du rasoir, en se posant la question de savoir jusqu'où il est possible d'aller.

Patrick Leplat insista sur la diversité des différents processus, de l'importance

*Rien n'est plus dangereux
que d'être trop moderne ;
on risque de devenir
soudain ultra démodé.*
Oscar Wilde

d'adapter la quantification au télécinéma lié aux outils postérieurs et la diversité des filières de postproduction. Il nota enfin qu'il y avait une absence d'artefacts dans les essais visualisés.

Marie-Pierre Moreuil rappela le fait qu'il fallait utiliser la bonne pellicule au bon moment et qu'il y avait une large gamme en sensibilité proposée pour toutes les conditions de tournage : il est certain qu'utiliser (par facilité, par gain de temps) une 500T en plein soleil a des conséquences visibles (bruit, grain dans l'image) sur un moniteur HD de 26 pouces avec une compression à 4 Mbits/s.

En conclusion, si quelques sujets ne furent pas abordés (laboratoires inconstants dans les développements, par exemple), il est à noter que les conditions de diffusion sont un paramètre important et que la récurrence des arguments sur les filières de postproduction est la même qu'en long métrage.

Mais l'attitude des diffuseurs est pour le moins ambiguë : ils refusent à des PAD français ce qu'ils tolèrent dans les séries et téléfilms étatsuniens (tournés en 35 ou HD). Sont-ils également prêts à mettre le prix de la qualité (TC en 4:4:4, par exemple) ? Laurent Hébert le rappela : l'économie d'un tournage est composée de coûts mais pour d'autres de revenus, et que le savoir-faire est lié à une expérience, donc une formation.

.....

► **Pour ne surtout pas faire de jaloux**, nous vous communiquons ce mois-ci les noms et coordonnées du cru 2009, forcément excellent, à n'en pas douter, des élèves de la section Cinéma de l'ENS Louis-Lumière. Ils n'attendent qu'un signe de votre part pour les aider à franchir ce pas supplémentaire qu'est l'entrée dans la vie active, étape nécessaire à la découverte et à l'apprentissage des réalités professionnelles qui sont les nôtres.

Quentin Balpe : qentin@wanadoo.fr – 06 18 68 67 68

Laurent Bourven : giljunger@yahoo.fr – tél. 06 85 42 19 40

David Cailley : davidcailley@yahoo.fr – tél. 06 63 46 72 61

Alice Daumas : daumasalice@hotmail.fr – 06 70 24 10 01

Julia Gonod d'Artemare : julia.dartemare@noos.fr – 06 64 82 80 22

Benoît Mars : benoitmars@gmail.com – 06 08 67 48 64

Antoine Mocquet : mocquantoine@yahoo.fr – 06 63 05 73 67

Alexis Robin : flacucho@voila.fr – 06 15 77 19 16

Benjamin Roux : roux.benjamin@gmail.com – 06 60 87 05 13

Adrien Touche : adrien.touche@hotmail.fr – 06 73 40 37 97

Victor Zebo : victorzebo@wanadoo.fr – 06 61 44 52 32

Katie Baillot : katiebaillot@gmail.com – 06 82 85 75 24 (report décembre)

Soukayna Belghiti : souki.belghiti@gmail.com – 06 60 33 42 23 (report décembre)

Oriane Descout : oriane.desc@wanadoo.fr – 06 72 27 40 67 (report décembre)

Maguy Fournereau : maguy.fournereau@wanadoo.fr – 06 77 75 96 81 (report décembre)

.....

► **Les Herbes folles** d'Alain Resnais, photographié par Eric Gautier
Avec André Dussolier, Sabine Azéma, Emmanuelle Devos, Mathieu Amalric
Sortie le 4 novembre 2009

« Pour cette seconde collaboration, après *Cœurs* (sorti en 2006), Alain Resnais m'a proposé cette histoire d'*Herbes folles* (le titre est de lui), c'est à dire de ces herbes qui arrivent à pousser dans une fente de l'asphalte de la rue, ou dans un mur de pierre, là où il ne devrait pas y avoir de vie du tout. Un peu en écho à ses personnages qui tombent fous amoureux, sans se connaître... « Je tourne pour voir comment ça va tourner » se plaisait à me dire Resnais. C'est un film construit en permanence dans l'expérimental... Que ce soit les sentiments complexes, contradictoires, inattendus de ses personnages, que les paris très étonnants et audacieux de sa mise en scène. Donc un travail passionnant pour un chef opérateur. Pour ce film très coloré, et c'est un choix primordial de Resnais, j'ai continué le travail des couleurs entrepris sur *Cœurs*. Mais cette fois ci, j'ai voulu éviter le côté " flashy " et kitch des gélatines colorées (qui servait très bien le propos d'un film où tout n'était qu'apparences, illusions, transparences...). C'est pourquoi j'ai fait le choix de l'étalonnage numérique, qui m'a permis de travailler beaucoup plus subtilement le rendu des couleurs, et de les rendre plus ternes quand nécessaire. En référence aux comics américains des années 1940-50 qu'il aime tant.

Travailler chez Digimage a été précieux. Le professionnalisme, l'organisation, la technique (en coopération avec Arane pour le photochimique) ont été impeccables. Et c'est un lieu calme, convivial, où on parle encore avec passion de cinéma. Merci tout particulièrement à l'amitié de Tommaso Vergallo, et bien sûr au talent d'Isabelle Julien pour l'étalonnage.

Resnais voulait une caméra très " flottante " dans l'espace, aérienne. Il est beaucoup question d'avions dans ce film, et en particulier d'un Spitfire... Il y a beaucoup de points de vue élevés, de mouvements de grues. Et de Steadicam : c'est Kareem La Vaulée qui a opéré ces plans. Il a une très belle présence sur un plateau, il écoute, et interprète avec justesse des plans complexes...

Avec Alain nous avons travaillé les mini ellipses (qu'il appelle syncopes, comme en jazz), les non raccords et les faux raccords (de lumière, de mouvements...), ainsi que les mouvements de lumières en studio... Et si le style visuel joue encore assez souvent avec le glamour, comme dans *Cœurs*, l'image est en général beaucoup plus contrastée, les personnages se retrouvant souvent dans la pénombre... L'étrange et l'inquiétant sont très présents dans *Les Herbes folles*.

Le tournage s'est déroulé essentiellement en studio à Arpajon, dans les toujours incroyablement inspirants décors de Jacques Saulnier. Mais la multiplicité des lieux nous a obligé à tourner aussi en décors naturels, qu'il a fallu raccorder avec une mise en images très théâtrale (adjectif qu'assume entièrement Resnais), très formelle. Donc le mot d'ordre était d'éviter tout naturalisme, et de rechercher l'artificiel... »

Les Herbes folles

Le film a été tourné en 35mm, format 1.35, et en 3 perfs, sur pellicule Kodak 5279
Assistants : Fabienne Octobre, Nathalie Lao, Huong Lam Thi Doan
Chef électro : François Berroir
Chef machino : Gérard Buffard
Matériel caméra : Alga Panavision
Matériel lumière : Transpalux
Matériel machinerie : KGS Panagrip.



► **Cinéman** de Yann Moix, photographié par Rémy Chevrin et Jérôme Alméras
Avec Franck Dubosc, Pierre-François Martin-Laval, Lucy Gordon
Sortie le 28 octobre 2009

« Ce film a été tourné à l'automne 2007 en Belgique en coproduction franco-belge Saj/Pathé et Scope Films.

Deux parties distinctes pour des raisons de lumière et de climat : l'une tournée en 10 semaines en automne et dont j'ai effectué la photographie, l'autre en 4 semaines tournée au printemps 2008 et dont la photographie a été assumée par Jérôme Alméras dans la continuité des choix initiaux. Je tiens à remercier très chaleureusement Jérôme qui a scrupuleusement respecté les choix des essais pour cette deuxième partie.

Ce projet passionnant au départ, car demandant l'utilisation de nombreuses techniques de prises de vues à travers l'histoire de la cinématographie, a dérivé vers une comédie plus légère et comique que ce que le scénario laissait supposer (l'abandon du projet par Benoît Poelvoorde fut l'objet d'une polémique...) mais cela n'a aucunement influencé les recherches et les choix définitifs photographiques.

Il s'agissait de revisiter les différentes périodes de l'histoire du cinéma à travers les aventures d'un personnage ayant le don de voyager dans les films ; mais dans ce cas précis, pas d'incrustation de notre héros dans des films déjà existants. Les nombreuses scènes dans lesquelles le héros voyage ont été tournées entièrement et séparément, chacune d'entre elles nécessitant un équipement et une texture particulière, d'où les nombreuses semaines de préparation que Yann et moi-même avons effectuées en visionnant les films du début du cinéma, allant de Méliès et Harold Lloyd à Douglas Sirk et Stanley Kubrick ; le cinéma muet et le noir et blanc, les débuts de la couleur à travers *Tarzan*, le Technicolor des années 1960, mais aussi le noir et blanc expressionniste des années 1930, le cinéma américain plus cru des années 1970, le raffinement des drames des années 1950.

Pour tourner ces différentes scènes, nous avons travaillé sur des looks spécifiques incluant :

- Le choix de la pellicule originale
- Le choix du développement négatif
- Le choix des optiques
- Le choix du filtrage
- Et enfin le choix des directions de lumière, ce dernier choix

étant pour ma part à plus de 50 % décisif dans la réussite de la " couleur " de la scène.

J'ai nourri ces réflexions en passant de nombreuses heures à la médiathèque et bibliothèque de la Cinémathèque durant le printemps 2007, ajoutant à cela un visionnage pléthorique de films de toutes ces époques en compagnie de Yann. Ayant réuni l'ensemble des images de référence, les essais étalés sur une semaine ont permis de définir très précisément scène par scène les différents " cocktails " de tournage.



Photo DR

Un assistant en silhouette
Caméra 435 " hand cranked "
préparée pour un extrait de film du
début du cinéma.

Cinéma

Caméra : Panavision et Arricam LT, ST et BL IV, Arri 435

Optiques : Master Prime Zeiss et série Cooke S3et S4, zoom Angénieux 24-290 mm

Lumière : Transpalux pour la liste de base, BL pour la liste complémentaire, Airstar pour les ballons

Laboratoire : Eclair argentine et numérique Postproduction Victor 3D et L'Est (merci Christian Guillon et Alexandre Bon de votre engagement)

Etalonnage : Isabelle Julien sur Lustre (un grand, grand MERCI).

Je tiens à signaler que le film voyageant dans le temps cinématographique, il était primordial de garder l'esprit argentique et de ne travailler que sur support chimique pour l'ensemble du tournage, en nous donnant la cerise sur le gâteau de l'étalonnage numérique.

Kodak France et Belgique furent nos partenaires en nous fournissant pellicule noir et blanc 5222 et pellicules couleur 5279, 5218, 5212, 5229, chacune correspondant à un look associé de développement négatif. Je tiens à remercier chaleureusement le laboratoire Eclair et son équipe, tout particulièrement Didier Dekeyzer, Thierry Gazaud et Daniel Seguinaud qui ont assuré un suivi des rushes et du film avec enthousiasme et détermination. Merci aussi pour cette liberté de traitement photochimique où j'ai pu mêler de multiples développements négatifs allant du grain fin sur la 5229 au sans blanchiment grain fin sur la 5279, du poussé 2 diaph sur la 5279 ou 1/2 sur la 5218, en passant par le jeu du contraste sur la 5222 allant d'un négatif bas contraste gris à un négatif ultra contraste et très " matiééré ".

Pour les caméras, je travaillais avec Panavision France sur des Arricam LT et ST ainsi que l'Arri 435 GV et " hand cranked " pour les Slapsticks. Quelques accessoires anciens m'ont été bien utiles comme les iris mécaniques à l'avant de l'optique, ou les " filters glimmer ", sans oublier l'incontournable série Cooke S3. La partie moderne du film fut tournée en 5229 et Master Prime de Zeiss.

Concernant le tournage, les décors étaient répartis dans toute la Belgique et nous avons tourné en studio l'ensemble des scènes intérieur moderne (appartement Deloux) ainsi que le Cléopâtre, les scènes tapis volant du *Voleur de Bagdad*, une partie du *Tarzan*, et du Slapstick.

Enfin, j'aurais voulu travailler avec des arcs 225 A mais la législation ne nous permet plus d'utiliser ces projecteurs qui contiennent de l'amiante : je les ai remplacés donc par des Fresnel tungstène et HMI en trichant leur couleur.

Je tiens enfin à signaler que l'accès de l'étalonnage pour des raisons très obscures spécifiques à Yann Moix m'a été " interdit " et que je n'ai jamais pu me retrouver physiquement en position de défendre les choix pris et les images que j'avais tournées.

Un exemple édifiant de l'idée de collaboration que certaines personnes dans le cinéma français continuent de colporter : il est donc grand temps que celles-ci comprennent qu'un film n'est en aucun cas une œuvre collective mais bien une œuvre de collaboration ou chacun amène sa sensibilité et son savoir-faire. Les choix décidés en préparation sont assumés par le directeur de la photographie et c'est lui seul qui est le garant de l'intégrité du travail posé sur le négatif ou le support numérique.

Le travail de l'opérateur n'est pas celui de livrer des rushes et de " se faire éclipsé " par des productions sous prétexte que d'autres sont plus compétents pour finir le travail. »

► **Victor** de Thomas Gilou, photographié par Jean-Marie Dreujou

Avec Pierre Richard, Lambert Wilson, Clémentine Célarié

Sortie le 7 octobre 2009

► **Mademoiselle Chambon**, de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé
Avec Vincent Lindon, Sandrine Kiberlain, Aure Atika
Sortie le 14 octobre 2009

« Adaptation du roman d'Eric Holder, *Mademoiselle Chambon* est une comédie dramatique de Stéphane Brizé. C'est ma première collaboration avec Stéphane que j'ai rencontré par l'intermédiaire du producteur Gilles Sacuto, C'est une histoire d'amour extrêmement simple, qui « tiendrait sur un ticket de métro » comme le dit Stéphane : un homme marié rencontre une femme, l'institutrice de son fils, et en tombe amoureux ... histoire banale dont Stéphane a traité de façon fort délicate et juste l'introspection des rapports amoureux. C'est un film subtil et sensible, dans lequel Stéphane a surpassé l'épure et la simplicité de *Je ne suis pas là pour être aimé*.

J'ai été impressionné par sa direction d'acteurs. J'ai eu un immense plaisir à retrouver Sandrine Kiberlain et à rencontrer Vincent Lindon.

La mise en scène est sans fioritures ni apprêtée, souvent en plans séquence. Il cherche la beauté simple et naturelle des choses.

On a fait pas mal d'essais pour déterminer le support de tournage. Stéphane voulait une image assez âpre avec du grain, je lui ai montré des choses en 16 mm, en 16mm scanné, (j'avais fait aussi des essais concluants au Brésil d'un TC HD avec retour sur film), des essais en Panasonic 3000, mais nous restions indécis devant ces images pas assez définies ou trop brillantes, et sans âpreté ni matière

en ce qui concerne la Panasonic. Finalement, au cours d'une projection de ces essais, la question du format a resurgi, et nous avons décidé de tourner en 2,35, ce qui nous a ramené au Super 35 3 perfos.

Nous avons tourné avec une caméra Panavision Millennium, des optiques Primo de chez Panavision Alga, les pellicules Kodak 5212 et 5218, sans traitement spécial. Au départ nous avons opté pour un traitement sans blanchiment très léger sur l'interpositif, mais au tout dernier moment, Stéphane a eu peur que l'on dénature l'image et quand il a vu la première copie étalonnée, l'image lui a plu comme ça.

J'ai choisi de tirer les copies sur Agfa, très fine avec un rendu légèrement plus brillant que la Kodak 83.

Le choix du laboratoire Arane me tenait à cœur pour mener à bien ces différents essais. Luc Pourrinet et son équipe sont toujours aussi attentifs au suivi. Les positifs ont été tirés chez Eclair. Le matériel lumière vient de chez Transpalux.

Le tournage s'est fait moitié en région Paca, moitié à Paris dont une partie en faux studio (appartement de *Mademoiselle Chambon*), et enfin deux jours à Chartres pour le décor de la gare.

Assistants caméra : Marie Demaison et Marie Celette

Chef machino : Nicolas Eon

Chef électro, Sacha Chvatchko, mes deux compagnons de Marseille. »

(Propos recueillis par Isabelle Scala)



Antoine Héberlé et Sandrine Kiberlain

Photo DR

► **Le Jour où Dieu est parti en voyage** de Philippe Van Leeuw, photographié par Marc Koninckx

Avec Ruth Keza Nirere

Sortie le 28 octobre 2009

Avril 1994. Rwanda. Aux premiers jours du génocide, les occidentaux fuient le pays. Avant d'être évacuée, une famille belge cache la nourrice de leurs enfants, Jacqueline, dans le faux plafond de leur maison.

Malgré la terreur, Jacqueline sort de sa cachette pour rejoindre ses enfants restés seuls. La jeune mère découvre leurs corps sans vie parmi les cadavres. Chassée de son village, traquée comme une bête, elle se réfugie dans la forêt.

Premier long métrage de Philippe Van Leeuw, Le Jour où Dieu est parti en voyage a été tourné à Kigali, capitale du Rwanda et dans la région du lac Kivu, près de la frontière du Congo et du Burundi. Marc Koninckx en a signé l'image et nous accorde un entretien à propos de ce « huis clos en extérieur ».

Comment s'est fait ta rencontre avec Philippe et pourquoi avez-vous choisi de travailler ensemble ?

Je ne le connaissais pas du tout. Philippe étalonnait le film *Les Bureaux de Dieu* chez HoverlorD, à Liège où moi-même je venais de finir l'étalonnage de *Johnny Mad Dog*. Il en a vu quelques images, m'a appelé.

Quels ont été vos partis pris artistiques ?

Dès le départ, la position de Philippe a été très claire. Il ne voulait pas tourner en HD et avait une idée précise du format : le Scope.

Je lui ai proposé de tourner en Super 35, 3 perf, pour pouvoir utiliser des objectifs sphériques, permettant d'avoir plus de diaph, un matériel plus léger et donc plus adapté aux conditions extrêmes de tournage qu'on allait trouver en Afrique.



Marc Koninckx avec le 1^{er} assistant caméra, Benoît Deleris, à Kigali

J'ai pris comme caméra la Moviemcam MKII et une BL III en caméra de réserve. Finalement j'ai utilisé la BL III beaucoup plus souvent que prévu, en particulier pour tourner tous les plans à l'épaule, cette caméra étant plus compacte et mieux équilibrée. Pour les objectifs, mon choix s'est arrêté sur la série Ultra Prime.

Philippe voulait également une image assez sobre, réaliste et naturaliste.

C'est assez compliqué. Quand on se ballade au Rwanda, tout est beau, la forêt vierge, les lacs, le paysage des Mille collines. Alors, on tombe très vite dans le côté carte postale. Après des essais entre Fuji et Kodak, j'ai décidé de tourner en Fuji 400 ISO (Pastel). Cette pellicule est plus sensible au vert et a donc plus de détails dans ce spectre que la Kodak. Elle est aussi moins sensible au bleu, ce qui m'évitait des ciels trop bleus et de retomber dans le look "carte postale". Pour éviter du grain dans les hautes lumières (ce qui est assez typique pour cette émulsion), j'ai fait au labo un traitement "grain fin"

d'un demi diaph. J'ai surexposé le négatif d'un diaph pour avoir un négatif plus riche et, pour certaines séquences, j'ai tourné sans filtre 85 pour désaturer encore plus. Le résultat est que la nature ne prend pas trop d'importance visuellement et que le regard est poussé vers nos deux personnages.

Les conditions de tournage

Nous avons une équipe légère pour permettre de multiples déplacements dans la forêt et sur le lac Kivu. Ce nombre de personnes réduit était aussi une condition nécessaire pour préserver le cadre naturel qui nous servait de décor.



Dans ces conditions, nous ne pouvions emporter que peu de machinerie et peu de lumière.

Pour le déplacement de l'appareil, on a élaboré un système, la caméra était suspen-

due sur une barre avec un élastique (*cf. photo*). Suivant la vitesse du mouvement, la caméra était portée par 2 ou 4 machinos. Cette technique de portage fonctionnait vraiment bien, et cela nous a donné des images très vivantes, entre la caméra à l'épaule et le Steadicam.

J'avais aussi une Mini Jib qui me permettait d'être plus libre avec la caméra et de m'adapter au rythme de la comédienne.

Pour la lumière, ce n'était pas si simple. La plus grande partie du film est tournée en forêt avec des séquences très installées, parfois sur plusieurs jours dans le même décor. Evidemment, le soleil tourne. Pour garder une cohérence dans la direction de lumière, j'ai opté pour un système qui consiste à couper partiellement la lumière avec des tuelles ou borniols. C'était assez facile d'accrocher tout ça dans les arbres. Généralement je descendais le niveau de 2 diaphs. Au fur et à mesure que le soleil tournait, je retirais des couches ou je rééclairais les visages avec des petites sources. J'avais aussi un 2,5 et un 4 kW, un Joker 800 pour remonter le niveau général, c'est tout.

Pour des peaux noires, on arrive à créer une profondeur dans le visage en éclairant par réflexion, en utilisant des écrans blancs ou des draps.

Pour calibrer les reflets obtenus sur les visages, j'utilise toujours un polarisant. C'est assez facile à doser.

Malgré le sujet, une femme qui fuit le génocide, ses enfants assassinés, j'ai essayé de renforcer à l'image, petit à petit, l'éventuelle renaissance de cette femme. Je tenais beaucoup à avoir cette brillance sur son visage. Cette étincelle éphémère qui peut faire basculer un destin.

Nous étions en étalonnage traditionnel ; Christophe Bousquet, de GTC, vérifiait le négatif et m'envoyait des photogrammes par Internet.



Ruth Nirere, séquence du marais

Comment se passe un tournage avec un réalisateur qui est aussi directeur de la photographie ?

Ça s'est très bien passé, quoiqu'on n'ait pas du tout le même style de photographie ou de cadrage. Au départ, Philippe était très proche du cadre, techniquement parlant, puis il a laissé tomber pour se consacrer aux comédiens ; au bout d'une semaine, chacun avait son rôle.

Que représentent ce film et son sujet pour toi ?

C'était indispensable de le faire. Tout d'abord je pense que des films sur des



Ruth Nirere

sujets pareils sont nécessaires pour ne pas oublier les horreurs qui ont été commises. Ce sont des témoignages et ils nous servent de mémoire. Quand on tourne dans des pays comme le Rwanda, on laisse derrière soi son confort habituel et on apprend beaucoup. On travaille avec des techniciens sur place avec lesquels on forme une équipe. Il faut s'adapter à leurs cultures et à leurs façons de fonctionner. On est souvent confronté

à des situations ou problèmes imprévus. Je trouve qu'on se "surpasse" quand on arrive à trouver des solutions et aboutir au résultat qu'on avait imaginé.

Sur ce film, on travaillait avec des techniciens et des figurants qui avaient vécu l'horreur du génocide.

Ruth Nirere, qui joue Jacqueline, n'est pas actrice à l'origine, mais une chanteuse assez connue au Rwanda. Elle est extraordinaire, expressive dans son regard, présente. Elle a joué ce rôle qui était extrêmement difficile et délicat avec une grande justesse. Nous avons découvert une actrice remarquable !

(Propos recueillis par Isabelle Scala)

Le Jour où Dieu est parti

en voyage

Caméra :

*Panavision Alga
Moviemcam MKII, Arri BL III*

Objectifs Ultra Prime

Pellicule Fuji 400 ISO

Tungstène

Laboratoire GTC,

*développement grains
fins 1/2 diaph, étalonneur*

Christophe Bousquet. 1^{er}

assistant caméra : Benoît

Deleris, 2^e assistant

caméra : Yann Tribolle.

Chef machino : Simon

Van Leeuw, chef électro :

Lucillo Da Costa.

► **Micmacs à tire-larigot** de Jean-Pierre Jeunet, photographié par Tetsuo Nagata

Avec Dany Boon, André Dussollier, Nicolas Marié

Sortie le 28 octobre 2009

« Le tournage de *Micmacs à tire-larigot* a débuté l'été 2008 dans la région parisienne.

Cette année-là, le climat à Paris était très instable ; dès le premier jour d'énormes nuages défilaient comme en Bretagne. Un grand nombre de scènes étaient tournées en extérieur et le temps nous a joué, plusieurs fois, de très mauvais tours...

La météo... L'éternelle ennemie de tous les chefs opérateurs... Et si, en plus des caprices de la météo, on manque de temps pour l'installation ou de temps tout court, cela devient vraiment une course contre le temps... Bref, j'ai vite abandonné les installations trop lourdes ; pour l'extérieur jour, j'ai plutôt

dompté la lumière avec des borniols et des sources compactes... Pour certaines scènes, c'était assez efficace mais pour les plans larges... Je ne vous raconte pas...

J'ai choisi la pellicule Kodak EK 5219 puisque je l'avais déjà utilisée pour le tournage de *Splice* et j'étais content du rendu dynamique de celle-ci. Pendant la préparation, Jean-Pierre Jeunet avait évoqué la caméra Red et, après avoir fait des recherches et n'en étant pas complètement satisfait, j'ai enfin décidé de choisir la configuration classique 35 mm. La finalisation du film, initialement prévue en 2K, a été réalisée en 4K chez Digimage et le tirage sur la 2383.

Ces derniers temps, j'ai parfois pensé tourner en numérique, mais jusqu'à présent, je n'ai pas opté pour cette solution.

Pourquoi ? Parce que je pense qu'il faut une raison bien précise pour choisir le numérique. Il faut que le sujet du film nécessite un rendu " numérique " artistiquement et techniquement parlant. Pour moi, ce sont deux rendus bien différents ; je n'emploie pas le numérique pour essayer d'avoir le même rendu qu'en 35 mm. Mais à l'époque actuelle, ce choix est parfois demandé pour des raisons économiques et je le comprends. Autant que je peux, je préfère utiliser encore mes " pinceaux ".

L'univers et les exigences de Jean-Pierre Jeunet sont très précis ; ensemble nous avons discuté de la vision artistique à donner au film. De ce point de vue, pour moi, la tâche était assez complexe. En connaissant le goût de Jean-Pierre pour le côté chaud de ses images et désirant donner un aspect plus contemporain à l'histoire, j'ai choisi d'intégrer une palette de couleurs comme le bleu, le mauve, le rouge pour moderniser et dynamiser le côté rouille et ancien de certains intérieurs.

Concernant les rushes, Jean-Pierre Jeunet avait exigé d'avoir une salle de projection mobile sur le lieu de tournage. Nous avons donc un camion transformé en salle de projection et équipé de projecteur numérique.

Tous les jours, le télécinéma effectué par Digimage en DNX.HD était livré sur disque dur... Tout cela est très pratique, mais parfois angoissant...

J'ai découvert le film *Micmacs* terminé à mon retour des USA, il y a à peine quelques semaines de cela... Bravo à Digimage, Arane et à Didier Lefouest (étalonneur) pour l'ensemble de leur travail.

Pour moi l'année 2008, avec le film *Chanel* et *Micmacs*, restera inoubliablement l'année Jeunet ! »

► **Les Tremblements lointains** de Manuel Poutte, photographié par Antoine Roch
Avec Daniel Duval, Jean-François Stévenin

Sortie le 7 octobre 2009

► **Rose & noir** de Gérard Jugnot, photographié par Gérard Simon

Avec Gérard Jugnot, Bernard Lecoq, Patrick Haudecœur

Sortie le 14 octobre 2009

« Troisième collaboration avec Gérard Jugnot, sur ce projet assez singulier, farce grinçante sur l'intolérance et le fanatisme religieux, thème qui, on s'en

Micmacs à tire-larigot

Liste technique :

Laboratoire 35 mm :

Arane Gulliver

Étalonnage numérique :

Digimage

Pellicule image : Kodak EK 5219

Matériel caméra :

Panavision Alga Techno, PFX XL2 (Super 35 mm, 2,40:1)

Optiques Primo Classic

14,5, 17,5, 21, 24, 27,

30, 35, 50, 65 et 100 mm

Zoom Angénieux Optimo 15-40 mm

Matériel électrique :

Transpalux

Effets visuels numé-

riques, Duboi, Alain

Carsoux.

Rose & noir
Matériel caméra : TSF.
Caméras Arricam ST,
Arricam LT
Objectifs anamorphiques
Hawk série V, zoom
Angénieux Optimo
anamorphosé
Pellicule Fuji F64D,
Eterna 250D, Eterna
500T
Laboratoire : LTC, éta-
lonnage argentine de
Christian Dutac
Premiers assistants opéra-
teurs : Gilles Guillard,
Nouredine Amroun,
Hugues Espinasse.
Cadreur seconde caméra :
Dominique Dewever
Chef électricien : Patrick
Rebatel. Chef machiniste :
François Tille.

doute, renvoie largement aux problèmes de notre temps.

Nous sommes dans la seconde moitié du XVI^e siècle, époque " formidable " où, en France, catholiques et protestants s'entre-tuent sauvagement et où, au-delà des Pyrénées, sévit depuis un siècle déjà (et ça va durer jusqu'aux portes du XIX^e !) l'inquisition espagnole.

Film " à costumes " donc, mais comédie, farce émaillée d'anachronismes.

Malgré tout, nous avons essayé de donner à ce film une apparence " sérieuse " en tentant de donner aux costumes, décors et lumières la qualité plastique qu'on attendrait d'un drame situé à la même époque (bien sûr, les carrosses sont roses et les fraises gigantesques, mais ça, c'est de la licence poétique).

Tournage en France et surtout en Andalousie dans la région de Séville dans de somptueux décors et où l'épicurisme de Gérard (et le mien !) s'est beaucoup révélé dans la consommation attendrie des Tapas (je mets une majuscule parce que, là-bas, vraiment, c'est un art !).

Tournage parfois assez lourd, (taureaux furieux, carrosses, chevaux, bagarres, caravelle qui vogue, deux caméras constamment...) mais la bonne humeur de Gérard, sa détermination et son endurance (et l'efficacité de son assistant Hervé Ruet) ont rendu tout ça plutôt très agréable .

Et le film, vous verrez, est l'un de ses plus réussis.

Merci à Claude Parnet, directeur de production aimable qui délocalise si peu et a bien voulu emmener toute cette excellente équipe en Espagne. »

entretiens de l'AFC

Eric Guichard : Yves Cape, bonjour. Deux films que tu as photographiés sont en compétition au festival de Venise. Alors si tu veux bien, on va parler de ces deux films et en premier peut-être de celui de Patrice Chéreau, puisque tu m'avais appelé un jour pour me demander ce que je pensais de faire des essais en RED, et finalement tu as tourné en 35 mm. On peut peut-être commencer par cette question-là : à quel moment avez-vous décidé de faire ces essais en RED et pourquoi finalement le choix du 35 mm ?



Yves Cape, photo DR

Yves Cape : Lors d'une de mes premières rencontres avec Patrice, il a évoqué la possibilité de faire le film en HD, sans précision. Il voulait savoir si même dans ces conditions, j'étais partant. Sans hésitation, ma réponse a été oui.

Quand il a été acquis que je fasse le film, Patrice m'a précisé son idée : il avait fait la captation d'une de ses pièces de théâtre en RED et il avait été surpris par la qualité. Il voulait donc approfondir le sujet pour voir ce que cela pouvait lui apporter d'un point de vue esthétique et d'un point de vue économique.

D'autre part, Patrice ne voulait pas entendre parler de consommation pellicule.

Sur le plateau, Patrice a un système de travail avec les acteurs qui est en constante évolution, on sait où la scène va commencer, mais on ne sait pas où elle va s'arrêter, ce qui nécessite donc de tourner beaucoup pour arriver là où il voudrait. Notre budget étant assez serré, de 4M d'euros avec un gros casting : Charlotte Gainsbourg, Romain Duris et Jean-Hughes Anglade, entre autres. Nous ne pouvions pas nous permettre les 2 000 mètres par jour en 4 perfs nécessaires.

J'ai rencontré Raphaël Bauche, que je connaissais par ailleurs et avec qui Patrice avait fait sa captation, Raphaël connaît bien la RED et la chaîne de postproduction qui doit suivre. J'ai rencontré aussi Frédéric Savoir d'Amazing Digital Studios avec qui Move Movie, la maison de production du film, a l'habitude de travailler. Frédéric connaît bien les différentes caméras HD et la postproduction qui doit en découler. Ensemble, nous avons décidé de tester la RED, la D21 en 4:4:4 sphérique et RAW anamorphique, et du Super 16.

Toutes ces caméras étaient au format 2,40 que nous avons retenu pour faire le film. J'ai insisté à ce moment-là pour faire aussi des essais en 2 perfs, mais budgétairement parlant la production n'y croyait pas.

On a fait 3 jours d'essais. Une journée où nous avons assemblé le matériel chez TSF, regardé les différentes configurations épaulement, les systèmes d'enregistrement, l'accessoirisation, les moniteurs, les retour HF, la place de chacun dans les différentes configurations, etc. Une journée d'essais techniques en studio et en extérieur : Key light, contraste, etc. Et une journée sur le décor principal (un loft à Montreuil) avec deux comédiens, Patrice, une Dolly et un peu d'éclairage. Cette journée a été extrêmement intéressante.

Patrice s'est confronté aux volumes de notre décor et à la mise en scène qu'il pouvait y faire. Nous avons décidé de ne pas tenir compte des problèmes techniques de chacun des formats afin de pouvoir les comparer efficacement. Nous avons refait dans chaque format les mêmes plans. On a aussi tourné de jour et de nuit.

Ces essais nous ont appris d'emblée plusieurs choses. La D21 équipée pour l'épaulement avec moteurs de point et diaphragme, magasins Venon, etc. : 24 kg ! La RED : 19 kg, une ergonomie qui ne me plait pas du tout. D'autre part, je n'envisageais pas de cadrer autrement que dans un viseur optique et sûrement pas sur un viseur de cette qualité. La D21 en RAW nécessite un chariot avec disque dur, etc. En 4:4:4, c'est déjà plus raisonnable, juste un HDCAM SR ! Bref, tout ça nous éloignait fort de ce que Patrice voulait : une caméra mobile, une technique virevoltante ! Seul le Super 16 nous laissait cette possibilité. D'autre part, à cette époque, la D21 arrivait chez TSF et je n'avais aucune envie de transformer le plateau en labo d'expérimentation.

On a étalonné tous ces essais avec Frédéric Savoir chez Amazing Digital Studios. Comme chacun le sait, suivant le workflow que l'on emploie, le résultat final peut être très différent.

A cette époque-là, personne n'avait étalonné de la D21 à Paris et l'étalonnage en RED jusqu'au retour sur film commençait (quelques essais existaient mais pas de film fini). Les résultats que nous avons obtenus sont donc liés au

workflow que nous avons employé à ce moment-là chez Amazing. Depuis lors, les workflows de la RED et de la D21 ont beaucoup évolué chez eux. Pour nos essais, très vite on s'est rendu compte que la D21 s'étalonnait très facilement que la RED était plus difficile à travailler, notamment pour avoir des carnations naturelles, le 16, lui, ne posait pas de problème particulier.

Techniquement, la D21 a une latitude de pose pas loin de la pellicule 35 mm (+ ou - 9 diaphs), la RED en a moins. La D21 crée dans les noirs et dans les blancs une matière proche de ce que l'on connaît en 35 mm, ce qui est loin d'être le cas de la RED.

Une sélection de ces essais a été shootée en 35 mm chez Eclair et nous avons vu tout ça. Les images de la D21 étaient très justes : carnations correctes, une large marge avant d'arriver en surexposition et quand on y arrive, une matière intéressante. Même chose en sous-ex, une très belle matière et un très bon rendu général des couleurs. Les images de la RED faisaient peur ! Peu de marge en surexposition, peu de marge de sous-exposition, des carnations pas justes, un rendu des couleurs affolant, mais quand même une très belle matière ! Le Super 16, derrière ces deux caméras très lisses au niveau matière, laissait apparaître ses défauts de grain surtout en 400 ISO.

En sachant que l'épaule était inenvisageable sur 8 semaines de tournage en D21, on n'était pas trop avancé !

Après discussion, Patrice a pris la responsabilité de dire qu'il ferait les économies nécessaires pour passer en 35 mm 2 perfs en format 2,40.

Est-ce que tu utilises quasiment toute la superficie ?



Charlotte Gainsbourg et Gilles Cohen, photogrammes extraits du film de Patrice Chéreau, *Persécution*



YC : La superficie de l'image 2,35 du 2 perfs, c'est 30 % en moins par rapport à la taille d'une image 2,35 en 3 ou 4 perfs. Ce n'est pas rien. Pour ce

film, ce n'était pas gênant, j'ai cherché à faire une image sale, pour être plus exact de ne jamais être propre, donc ce grain supplémentaire allait dans mon sens. J'ai tout tourné en Kodak 500T 5219 pour être toujours paré à tout.

Vous avez abandonné le Super16 ?

YC : Il trouve ça trop sale, pas assez défini et aussi cette difficulté que l'on peut avoir en 16 mm (si l'on respecte les distances physiques caméra acteur que Patrice aime bien) de créer des plans différents avec le point, le 16, de par sa matière et la taille de son négatif, a tendance à avoir plus de profondeur de champ. Pour pallier ça, il faut tricher le rapport de distance avec les acteurs, travailler en plus longue focale. Patrice n'aime évidemment pas ça, il veut être à la distance exacte de ses personnages, il se met à des distances humaines. C'est un des seuls avantages de la RED, elle a, de par la taille de son capteur, très peu de profondeur, ce qui crée des plans et donc une image.

Elle ne coûte pas cher aussi !

YC : La RED a un avantage dans un certain genre d'économie : la caméra ne coûte pas trop cher, il est possible de monter sa propre cellule de montage et d'étalonner soi-même avec la suite Final Cut et Color. Aux USA, pour le moment, beaucoup de films indépendants se font dans cette filière.

Je pense que le workflow est plus établi maintenant. Il reste que son capteur et la façon dont le signal est compressé sont ce qu'ils sont.

C'est une autre manière de fabriquer.

YC : La pellicule est devenue chère par rapport aux autres possibilités, Kodak va devoir s'adapter, sinon... Arri, avec sa nouvelle caméra pour 2010, fait définitivement les pas vers la HD.

En 4 perfs, aurais-tu forcément été en étalonnage photochimique ou aurais-tu aussi pu être en étalonnage numérique ?

YC : Avec notre budget, on avait pas le choix : en 4 perfs, on aurait été en étalonnage traditionnel, mais en 2 perfs, on était en numérique. Pour le moment, on ne peut pas faire de gonflage optique. J'espère que ça va bientôt arriver. L'étalonnage numérique c'est cher, le 2 perfs avec étalonnage traditionnel, ça pourrait être intéressant.

Est-ce que, dans le projet tel que Patrice définissait son film, le fait de tourner en Super 35 et d'étalonner en numérique t'intéressait ?

YC : C'est un film qui n'avait pas besoin de l'étalonnage numérique. Mais c'est quand même un outil fantastique.

On y a passé trois semaines avec Isabelle Julien. Patrice (il n'est pas le seul !) voit une différence avec l'étalonnage traditionnel qui le gêne. Même s'il n'arrive pas exactement à mettre le doigt sur ce qui le gêne.

Dans les carnations, en basse lumière, dans la couleur, on voit quelque chose de différent. D'autre part, ça permet quand même de faire des choses sur le contraste, les couleurs, certaines zones. J'ai remarqué qu'en sous-exposition dans des images peu contrastées, on sort mieux en direct du négatif. Il faudrait donc plus éclairer ! Et surtout les carnations qui me dérangent très fort. Que ce soit en HD ou en étalonnage numérique, bien souvent, dans les carnations, c'est étrange. C'est le 2^e film que je fais totalement en numérique (*Hadewijch* de Bruno Dumont a été fait aussi comme ça), et chaque fois, je découvre de nouveaux problèmes.

On va revenir à la collaboration. Avec Claire Denis et Patrice Chéreau, qui ont des collaborations très fortes, l'un avec Eric Gautier et l'autre avec Agnès Godard, comment ça se gère au départ ces rencontres ? Je ne parle pas de l'étape où tu vas être "casté", mais de l'étape où tu es engagé.

YC : Claire comme Patrice, une fois qu'ils se retrouvent face à un autre opérateur, ça les intéresse, ils ne regardent pas en arrière, ils vont de l'avant, ils apprennent les défauts et les qualités de leur nouvel opérateur. Et ils s'en servent. Quand on est revenu d'Afrique, j'ai vu les rushes du film avec Claire,

j'étais catastrophé : au cadre c'était sec, dur, heurté. L'inverse d'Agnès, qui est d'une fluidité magnifique au cadre. On faisait à peine des pauses entre les bobines, je descendais petit à petit dans mon siège ! A la fin, Claire s'est levée et elle m'a dit : « Oh Yves, j'adore cette façon brusque que vous avez de manipuler la caméra ! » Les comparaisons, il faut les oublier assez vite. Je ne cadre inévitablement pas de la même façon. Ça ne sert à rien de comparer, c'est autre chose. L'un comme l'autre, ils sont très proches de leur opérateur sur le plateau, c'est extrêmement passionnant, il y a une collaboration énorme entre les acteurs, le réalisateur et la caméra. Comme j'en ai rarement connue.

Si je pouvais parler de ce genre de réalisateur, la comparaison que je pourrais faire, c'est avec Bruno Dumont, et lui, c'est tout l'inverse : il fait sa caméra, sa mise en place, et d'un autre côté, il fait le travail avec les comédiens, et ce sont deux choses qu'il va confronter. Là, ce sont des choses qui se font ensemble, donc c'était très particulier pour moi. Pas mal d'inquiétude au début.

Tous les deux, ils sont extrêmement généreux avec leur chef opérateur, il n'y a jamais aucun reproche de leur part, on avance, on ne reproche pas, ça ne sert à rien de dire : « On n'a pas bien fait ça », on avance. Ils voient ça comme un ensemble, c'est une osmose générale qui doit se créer. Claire m'a fait faire des choses que je n'aurais jamais osé faire, éclairer des nuits avec juste une boule chinoise par exemple, elle m'a entraîné et finalement le résultat est magnifique. Ce sont des gens qui arrivent à avoir le meilleur de nous-mêmes, à nous bousculer dans nos habitudes. Ça a été la même chose avec Patrice au cadre, je n'aurais jamais osé pousser les plans aussi loin.

Le film de Patrice, c'est un vrai mélange de caméra épaulement et de caméra sur dolly. Le premier jour, quand on a commencé à faire la mise en place sur dolly, on en menait pas large avec mon chef machino – nous avons débuté presque ensemble. C'était vraiment impressionnant.

Finalement, le film de Patrice ressemble à un film de Patrice et le film de Claire à un film de Claire... Ça nous remet à notre place !

Justement, Patrice, qui, quand même, ces derniers temps, était habitué à des films disons sans être cossus, des films où les moyens étaient assez conséquents, où la marge de manœuvre était assez importante, le fait qu'il se retrouve là dans une structure de production où chaque euro comptait, lui a-t-il permis de se remettre en cause ou au contraire ?

YC : Les derniers films de Patrice n'ont pas un très gros budget. Le fait de changer de producteur a certainement produit de l'énergie positive chez lui.

Il avait demandé des journées de dix heures de plateau, il a fait le film en 42 jours. Je l'ai trouvé très respectueux de tout le monde, très agréable sur le plateau, il faut avoir du courage pour lui tenir tête, mais ça en vaut la peine parce que c'est là que ça devient fantastique. Mais attention, parce qu'il va très vite, il est toujours déjà sur l'idée d'après, les journées sont très intenses, épuisantes mais tellement passionnantes !

Patrice fait un truc assez incroyable. Dans le scénario de *Persécution*, il y a quelques séquences de dialogues qui doivent faire entre 5 et 10 pages, donc à

tourner sur plusieurs jours. Patrice n'a aucun problème pour arrêter les séquences en plein milieu et continuer ou recommencer le lendemain (voir refaire un plan une semaine plus tard !).

Pour les comédiens, c'est un exercice incroyable de replonger et pour un opérateur, c'est parfois aussi très périlleux. Heureusement Eric m'avait prévenu, donc j'avais pris mon petit carnet de note ! Pour Patrice, c'est normal qu'on arrive à refaire ça, c'est notre travail, de même pour les comédiens.

Parce qu'il les voit au montage et qu'il a envie de rajouter ou c'est dans sa tête ?

YC : Non, c'est dans sa tête, c'est-à-dire que tout à coup, il a demandé à un comédien de sourire et il pense qu'en fait, à ce moment-là, il ne devrait pas sourire, ou alors il aimerait bien avoir au montage une possibilité où il ne sourit pas et il ne l'a pas, donc il voudrait le refaire. Ou il trouve que tel morceau de dialogue ne fonctionne pas, l'échange, etc. Donc il refait.

Ces deux metteurs en scène ont quand même une singularité, c'est cette approche des visages : chorégraphie, à la fois pour Patrice Chéreau et pour Claire Denis, presque charnelle. Est-ce que tu as trouvé des coïncidences entre les deux metteurs en scène, ou est-ce que déjà, dans les mises en place, dans la manière d'approcher...

YC : Non, très peu. Ce sont des façons totalement différentes de travailler. Je ne m'étais pas fait la réflexion, mais c'est vrai que ce sont des portraitistes. Mais ils ont des approches totalement différentes.

Claire est extrêmement instinctive, ce qu'elle aime, c'est travailler sur l'instant présent, elle n'aime pas trop préparer ni répéter, que ce soit techniquement ou avec les comédiens. C'est très instinctif, elle essaye de saisir ce qui se passe.

Patrice, c'est l'inverse. C'est extrêmement pensé et préparé. Il espère de cette façon avoir le plus de liberté au tournage. J'ai assisté à des lectures de texte



Romain Duris et Jean-Hugues Anglade, photogrammes du film de Patrice Chéreau, *Persécution*



entre Jean-Hughes Anglade et Romain Duris, et c'était passionnant. Ce sont deux comédiens qui sont très opposés dans leur manière de travailler. Jean-Hughes Anglade est très anxieux, attentif à chaque virgule, attentif à chaque signification de mot et donc pose énormément de questions à Patrice.

Romain Duris est complètement instinctif, il joue à l'instinct et en fonction de ce que lui dit Patrice, redonne autre chose.

Patrice arrive avec une idée extrêmement précise de ce qu'il va faire, après il aime bien que cette idée soit bouleversée par les comédiens, par la caméra. Ce sont vraiment deux façons différentes de travailler. Ces deux films ont en commun de suivre, du début à la fin du film, le personnage principal pas à pas (Romain Duris dans *Persécution* et Isabelle Huppert dans *White Material*).

Retrouvez plus de photos (et de meilleure qualité) concernant cet entretien sur le site de l'AFC, www.afcinema.com

J'ai eu l'impression, en regardant travailler Patrice une fois et en connaissant un peu les films de Claire Denis, que Patrice est plus sur une chorégraphie en trois dimensions, alors que Claire est plus en à-plat, dans les deux dimensions du cinéma.

YC : Claire aime bien ce qui est beau, tout part de là. Dans une scène, elle va tout de suite aller chercher ce qui est beau : ça peut être la lumière, un regard comédien, un accessoire, un décor, ça peut complètement bouleverser la mise en scène. C'est-à-dire qu'une scène écrite avec une personne couchée dans un lit, si tout à coup elle voit le comédien boire son café debout au bar le matin et si elle trouve ça beau, la scène va partir de là. Ça peut être très perturbant pour tout le monde. Donc elle va regarder ce qui est le plus beau pour aller se placer là. Et de là va découler sa mise en scène. On peut en fait dire que c'est presque à une seule dimension : le visage dans son environnement.

Patrice, c'est une vraie chorégraphie. Patrice aime que les gens parlent, qu'ils soient en mouvement, qu'il y ait des accidents. Ils essayent de recréer le naturel. Certains rushes extrêmement dialogués et mis en place ressemblent parfois à du documentaire ! Patrice essaye d'amener tout le monde à ça. Il aimerait bien que la technique lui laisse cette liberté pour arriver à ça. Ce n'est pas pour cela que certaines installations sont lourdes, mais si elles le sont, c'est pour permettre ça.

Justement, tu parlais des rushes : on sait très bien qu'en ce moment c'est une problématique assez catastrophique, que les équipes suivent de moins en moins leur travail. Comment ça se passait, sur deux expériences comme ça, avec Patrice et Claire ?

YC : Avec Claire, c'est simple, parce qu'elle ne veut pas voir les rushes, ça la démoralise ! Donc on était en Afrique, Claire ne voyait pas les rushes, le producteur les voyait à Paris, moi je voyais de temps en temps des rushes en DVD et j'avais des images fixes que le laboratoire m'envoyait par Internet. Claire n'aime pas se retourner derrière elle, elle avance. C'est le contraire de Patrice, elle ne veut pas recommencer.

Patrice, c'est différent. Il voit tous les rushes, en entier, synchrones. Du bip jusqu'à la fin. Il regarde aussi les Mini DV enregistrées par le retour vidéo, d'où des retournages le lendemain.

Quand tu dis qu'il voyait tout, il les voyait avec toi ?

YC : Pour des raisons pratiques, Patrice voit les rushes synchrones, faits au montage en DVD, chez lui sur sa TV. Ça lui convient pour analyser ce qu'on a fait. La qualité de ces DVD au niveau image est très mauvaise, moi je voyais donc deux fois les rushes ! Une fois en Mini DV sans son, la qualité est meilleure et une autre fois en DVD pour le jeu des comédiens. On se servait souvent aussi de ces Mini DV pour les plans à refaire ou à ajouter dans une séquence : ils nous permettaient de vérifier les raccords lumière en plus de nos notes.

Je n'ai pas encore trouvé de bonne solution pour les rushes. Les rushes étalonnés, c'est obligatoire maintenant puisque non seulement c'est ça que

voient le réalisateur et le monteur pendant des mois, mais c'est aussi ça qui va parfois servir pour des bandes de promo, pour des coproducteurs, etc. Mais ces rushes étalonnés peuvent être trompeurs, les étalonneurs qui les font sont rarement ceux qui vont étalonner le film, on leur met beaucoup de pression, et de la part du labo et de notre part. Ils ont donc tendance à flatter l'image et on ne peut pas nécessairement retrouver ça après. D'où des discussions inutiles lors de l'étalonnage avec le réalisateur et l'étalonneur du film.

Ça me rappelle une réflexion d'Olivier Chiavassa chez Eclair, quand j'étais assistant de Michel Abramowicz : les rushes étaient encore " one light ". Pour aider les opérateurs, Eclair avait commencé à faire des rushes étalonnés. Je me souviens d'une colère monstre d'Olivier disant : « Mais c'est une vraie connerie ce qu'on a fait pour vous, il faut qu'on revienne à des " one light ", parce que quand vous faites des erreurs, vous ne les voyez pas. Vous n'avez aucune analyse de vos rushes et c'est une catastrophe ». Maintenant avec les rushes vidéo, on a le même problème. On sait aussi que des rushes " one light " en vidéo, ça ne marche pas non plus. La solution est vraiment à trouver.

Dans ces deux cas de figure par exemple, les monteurs n'ont pas touché à ton image ? Ou est-ce qu'en plus ils y ont touché sur l'AVID ? ...

YC : Pas sans me prévenir ou m'en parler. Souvent c'est pour des questions de chronologie et je demande toujours à faire un essai au labo pour voir si ça fonctionne.

On va parler de cette collaboration avec Claire Denis, qui est aussi nouvelle pour toi. Vous avez tourné en Afrique, comment s'est passée la préparation ?

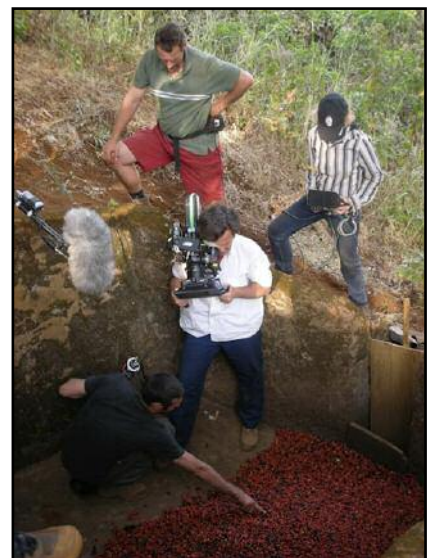
YC : *White Material* se passe dans une plantation de café en Afrique, Claire a fait des repérages dans différents pays d'Afrique, on a finalement tourné au Cameroun. C'est un pays que Claire connaît bien, qu'elle aime énormément : elle y a vécu petite avec sa famille, elle y a tourné son premier film *Chocolat* et elle y connaît beaucoup de gens. Je suis arrivé sur le film une fois le lieu décidé.

Le film devait se tourner à la saison des récoltes du café. On a emmené tous les chefs de postes, et on avait des techniciens sur place qui complétaient les nôtres. Ça s'est très bien passé.

J'ai fait beaucoup de films à l'étranger et j'aime beaucoup ça.

Quand on sort de chez nous, ce sont nos habitudes qui sont bouleversées, ça nous oblige à être plus débrouillard. Ici, on a une forte tendance à trop nous assister et nous à en profiter !

Au niveau lumière, au Cameroun, j'ai eu deux problèmes à résoudre. Les ciels blancs très lumineux mais qui font une lumière extrêmement douce, ce qui a tendance à rendre l'image un peu plate. Ou alors l'inverse, un soleil très haut très tôt dans la journée jusque très tard, et donc qui tombe rarement bien sur les visages. Avec Claire, on a chaque fois essayé de trouver des solutions : soit dans le plan de travail, soit dans les décors, soit au cadre.



Yves Cape sur le tournage de *White Material* de Claire Denis

Justement, Claire a fait plusieurs films en Afrique, a utilisé plusieurs fois des comédiens noirs. Est-ce que vous avez vu des films ensemble, ses films ou de nouveaux ? Comme elle découvrait un nouvel opérateur, elle est partie sur un terrain vierge...

YC : Elle est partie de zéro, sur un terrain vierge. En me disant les choses qu'elle n'aimait pas par rapport aux visages des Noirs, pas tellement avec des références, plutôt par des mots.

Moi j'ai regardé beaucoup de films se passant en Afrique. Claire ne voulait pas de cette image jaunasse habituelle pour le jour. Elle voulait une image neutre très lumineuse, légèrement magenta, qui rend d'ailleurs Isabelle Huppert très belle : sa peau blanche ressort ainsi que ses taches de rousseur et ses cheveux roux. On a fait un film très lumineux, parfois éblouissant pour les scènes de jour.

Pour le film de Claire, tu es en étalonnage photochimique ou...

YC : Oui, Claire déteste le numérique. Elle a étalonné *35 Rhums* en numérique et je pense qu'elle ne veut plus en entendre parler. En tout cas pour l'instant.

Et donc quelle pellicule as-tu choisie ?

YC : En préparation, on est parti dix jours au Cameroun pour voir des décors, rencontrer des gens, filmer des images de café à cette saison-là et faire des essais de pellicule. Malheureusement tous les essais qu'on a faits là-bas ont été voilés aux rayons X par Air-France ! On a réussi à sauver quelques plans qui sont dans le film.

Les essais en 5245 étaient magnifiques. Elle a un côté très neutre, très défini qui plaisait à Claire. Le problème, c'est qu'avec Isabelle Huppert je ne pouvais pas me permettre de travailler en 45 à cause de son contraste. Ça m'aurait obligé de mettre en place une infrastructure de lumière que je ne pouvais pas avoir. J'ai employé la 45 un peu pour des plans de paysage et pour certaines séquences. On a fait le film principalement avec la 200 et la 500 pour les nuits.

Que ce soit le film de Claire ou le film de Patrice, je filtre très rarement ; à l'avenir, je diffuserai un peu plus. Quand on veut pouvoir tourner dans tous les axes et rapidement, c'est vrai que diffuser un peu plus l'image, ça aide quand on arrive au moment de l'étalonnage.



Claire Denis et Yves Cape
(à l'œilletton) sur le tournage de
White Material

Surtout qu'il y a une gamme de filtres aujourd'hui très discrets...

YC : En général, je filtre un peu pour les gros plans de visages. Claire n'aime pas ça. On ne peut pas transformer le visage du comédien, on ne peut pas le trahir, d'une certaine manière. C'est la même chose à l'étalonnage : si un plan n'est pas beau, il ne faut pas essayer de le bidouiller à l'étalonnage, il n'est pas beau, il n'est pas beau.

C'était la première fois qu'Isabelle Huppert travaillait avec Claire Denis ?

YC : Elles avaient un désir commun de travailler ensemble. Claire a écrit avec Marie Ndiaye. Marie Ndiaye a fait des pré-repérages en Afrique avec Claire

pour sentir et voir des plantations de café tenues par des Blancs. Le scénario est très beau.

Justement, Isabelle, connaissant Claire, savait que son image allait être mise en danger...

YC : Il nous est arrivé une chose assez étonnante sur ce film, tout notre matériel, excepté le matériel caméra qui est venu avec nous en avion, machinerie, lumière, maquillage, régie, tout ça est venu par bateau et a été bloqué au port de Douala pendant trois semaines. Du coup la production a voulu décaler le



Photogrammes extraits du film de Claire Denis, *White Material*

tournage. Claire, pour des raisons de saisons, ne voulait pas et on a décidé de commencer à tourner. Claire en a parlé avec Isabelle, qui était d'accord. Donc on a arrangé le plan de travail, en commençant par des extérieurs plutôt que des nuits, bien évidemment. On a fabriqué des réflecteurs, avec les draps de nos chambres, sur des cadres en bois ! Ça a donné un vrai tempo au film. Quand le matériel est arrivé, on n'a jamais employé de travelling, on n'a employé de la lumière en extérieur qu'à de très rares occasions, et comme on était très légers, on a fait les nuits de manière très légère aussi. On a fonctionné comme ça et ça a très bien marché. Isabelle a vite compris que Claire ne la trahirait pas. Dans le film, il y a deux ou trois moments où la lumière n'est vraiment pas bien sur Isabelle, des choses que Claire n'a pas pu supprimer au montage, mais elle a fait très attention à ça. J'ai beaucoup d'admiration pour Isabelle Huppert. Claire lui a demandé des choses étonnantes, Isabelle lui a toujours fait confiance et, par rapport à moi, elle a été fantastique. Elle a senti que mon implication auprès de Claire était totale et que donc moi aussi, je me souciais de son image et que nous faisons tout pour rendre sa force et sa détermination, ce qui est un des sujets du film.



Claire Denis à l'échelle, sur le tournage de *White Material*

Vous choisissiez des horaires souples ?

YC : C'est compliqué, parce qu'au Cameroun, pour tourner dans les bonnes lumières, il faudrait tourner de 8 à 10 heures et de 16 à 18 heures !

N'ayant pas vu les films, on a cette naïveté de poser des questions, mais peut-être qu'après les avoir découverts, on reviendra sur ton travail. Merci Yves.



Photogrammes extraits du film de Claire Denis, *White Material*

► Fujifilm

La soirée de présentation de notre film Eterna Vivid 500 a eu lieu jeudi 24 septembre dernier et a été un réel succès ! Cela montre l'intérêt constant que tous les professionnels de l'image portent à l'argentine.

Nous avons évoqué la haute saturation et haut contraste pour un I.E. 500 de cette nouvelle émulsion à Cannes et nous avons pu à travers une projection très diversifiée démontrer par l'image ses principales caractéristiques et plus particulièrement insister sur sa finesse de grain et la profondeur des noirs.

Aux films de démo réalisés par le service Recherche et Développement de Fujifilm Japon et ceux éclairés à la demande de Fujifilm par trois directeurs de la photographie américains de renom – Phedon Papamichael, ASC, Kramer Morgenthau, ASC, Dion Beebe, ASC – est venue s'ajouter la " French Touch ". L'AFC a démontré son savoir-faire à travers un film démo réalisé par Wilfried

Sempé en collaboration avec Dominique Bouilleret, Jean-Noël Ferragut et Eric Guichard. Lubomir Bakchev et Laurent Brunet se sont eux aussi prêtés au jeu et Claire Mathon a profité des repérages du film qu'elle photographie pour nous livrer des images. Nous avons pu aussi révéler quelques séquences d'*Un poison violent* de Katell Quillevere, photographié par Tom Harari (production : Les films du Bélier) et de *L'Homme à la mer* de Fabien Gorgeart, photographié par Thomas Bataille (production : Les Films du Requin).



Photo Fujifilm

Les invités lors de la présentation de la nouvelle pellicule Fuji Eterna Vivid 500 à l'Espace Pierre Cardin

Cet événement a été l'aboutissement d'un réel travail d'équipe et nous tenons encore à remercier les partenaires de cette soirée : l'AFC, la CST, LTC et TSF.

Revenons ensuite sur notre première soirée Fuji Tous Courts (saison 2009-2010) qui s'est déroulée le mardi 22 septembre dernier.

Devant une salle comble, le film *Une pute et un poussin* de Clément Michel, photographié par Steeven Petiteville, produit par Sombrero, a été plébiscité par le public et il participera donc aux Fuji Awards en juin prochain.

Encore un grand merci à tous ceux qui répondent présents à notre invitation et nous aident à soutenir le format court.

Les Rencontres Cinématographiques de Dijon, du 15 au 17 octobre 2009

Comme chaque année, Fujifilm soutient l'ARP et sera présent lors des Rencontres cinématographiques de Dijon.

Organisées par l'ARP, la ville de Dijon, la région Bourgogne et le département Côte d'Or, les Rencontres cinématographiques de Dijon ont pour finalité l'échange d'informations et la définition d'objectifs communs pour les Auteurs-Réalisateurs-Producteurs de l'ensemble des pays européens. Cet événement est le rendez-vous annuel incontournable des réalisateurs et des professionnels du cinéma européen et américain.

Dans le cadre de son partenariat, Fujifilm invitera à ses côtés six directeurs de

la photographie à Dijon pour assister et participer de manière active à ces Rencontres entre professionnels. Ils pourront échanger en toute liberté leurs points de vue afin d'établir un bilan et de définir les grandes perspectives de notre profession.

Sur place vous pourrez contacter l'équipe commerciale Fujifilm : Isabelle Piedoue au 06 80 35 00 57 et Arnaud Denoual au 06 85 93 41 04.

Nouveauté, pour toute information, vous pouvez consulter le site officiel : www.rencontres-cinematographiques-de-dijon.fr

► Kodak

Kodak, fidèle partenaire de la francophonie

Devenu une véritable institution en Belgique, le 24^e Festival international du film francophone de Namur aura lieu cette année du 2 au 9 octobre prochain. Au menu, la reconduction de l'atelier d'écriture " De l'écrit à l'écran " à l'adresse des auteurs - réalisateurs des pays du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne et du Proche-Orient francophone ainsi qu'un atelier d'expertise professionnelle proposé aux producteurs et auteurs de huit projets présélectionnés. Parmi les films de long-métrage présentés en compétition officielle, Kodak remettra un " Bayard d'or de la meilleure photographie " au directeur de la photographie primé ainsi que 2 000 euros sous forme de pellicule à son réalisateur. Dans la catégorie courts métrages, le " Prix de la meilleure photographie " attribué par Kodak sera cette fois accompagné d'un appareil photo numérique d'une valeur de 500 euros.

Entre le court métrage et Kodak, une " vieille " histoire

Du 6 au 11 octobre 2009, Meudon célèbre, au Centre d'art et de culture de la ville, la vingtième édition de son festival du court métrage d'humour. A cette occasion, un DVD retraçant l'histoire du festival et ses moments forts sera mis en vente. Comme chaque année, Kodak soutiendra le film primé par le Jury en offrant à son réalisateur l'équivalent de 1 500 euros sous forme de pellicule et parrainera le déjeuner des réalisateurs qui aura lieu le samedi 10 octobre à midi (réservations auprès de Gaëlle Tréhony au 01 40 01 32 41).

Votre contact sur place : Olivier Quadrini au 06 07 32 80 64 et de plus amples informations sur le site du festival : <http://www.omtl.org>

A Saint-Maur, Kodak s'inscrit dans les pas de Jacques Tati

Défenseur emblématique du court métrage, Jacques Tati a en partie tourné son film *Mon oncle* à Saint-Maur en 1958. S'appuyant sur ce parrainage cinéphilique, un festival du court métrage est donc né sur place. Il s'intitule " Sur les pas de mon oncle " et la ville de Saint-Maur fête cette année sa 7^e édition.

Partenaire de la manifestation, Kodak remettra son prix " coup de pouce " au réalisateur du film primé sous forme d'un apport en pellicule d'une valeur de 1 500 euros.

Votre contact sur place : Olivier Quadrini au 06 07 32 80 64.

Votre contact Kodak Belgique,
Karl Desmet, se tient à votre disposition pour toute information au 00 32 497 51 25 61.
Site du festival :
<http://www.fiff.be/off/index.html>

Pour toute information sur l'événement,
rendez-vous sur le site du festival : <http://www.saint-maur.com/festival/>

Kodak au côté des Auteurs-Réalisateurs-Producteurs

Du 15 au 18 octobre 2009 se tiendront à Dijon les traditionnelles Rencontres cinématographiques de l'ARP dont la finalité demeure « l'échange d'informations et la définition d'objectifs communs pour les Auteurs-Réalisateurs-Producteurs de l'ensemble des pays européens ». En complément des différentes rencontres et interventions prévues cette année, deux hommages seront rendus, le premier à Steven Soderbergh avec la présentation de plusieurs de ses films et le second à Claude Berri avec la projection de son film posthume, *Trésor* coréalisé par François Dupeyron.

Lieu de rencontre indispensable pour les professionnels, ces « Rencontres cinématographiques » sont également une passerelle avec les représentants de l'industrie cinématographique américaine.

L'équipe Kodak sur place sera constituée de Nicolas Bérard (06 61 90 58 67), David Seguin (06 07 17 16 71), Nathalie Cikalovski (06 07 17 16 82) et Gaëlle Tréhony (06 82 96 73 40).

Le programme des Journées est à votre disposition sur le site de l'ARP : <http://www.larp.fr/>

A l'auditorium Kodak, la « Leçon de cinéma » du directeur de la photographie Michel Abramowicz, AFC !

Le mardi 22 septembre dernier, le directeur de la photographie Michel Abramowicz est venu présenter le film français réalisé par Pierre Morel qui a triomphé à l'étranger, *Taken*, dont il a signé l'image. L'occasion d'une rencontre débat rendue extrêmement conviviale par la présence de nombreux étudiants et techniciens ainsi que de quelques directeurs de la photographie " collègues " qui avaient fait le déplacement comme Gérard Stérin ou encore Pierre Novion.

Au cœur des discussions de la matinée : le cinéma d'action et ses méthodes de fabrication, la relation du directeur de la photographie avec le décor, le travail sur fond vert, la gestion des " grosses machines " de production ou la relation inédite d'un directeur de la photographie avec un réalisateur... lui-même ancien directeur de la photographie.

► Mikros image

Création des effets visuels du film de Robert Guédiguian, *L'Armée du crime*

Présenté hors compétition à la dernière édition du Festival de Cannes, le nouveau film de Robert Guédiguian, produit par Agat Films & Cie, retrace la vie et le combat du militant Missak Manouchian et de son groupe de résistants, contre l'armée allemande et une police française collabo, dans le Paris occupé de 1941. Dans une ultime opération de propagande, ces immigrés, morts pour la France, entreront dans la légende.

Une étroite collaboration artistique Les années 2000 ont vu la naissance de l'étroite collaboration artistique entre Robert Guédiguian et Mikros image. Depuis plus de 8 ans déjà, Mikros image accompagne chacun des projets du réalisateur en post production ainsi que dans les effets visuels.

Quinta Industries
Rectificatif
Une coquille s'est glissée dans la Lettre de septembre, sous la rubrique çà et là, concernant l'information faisant état de la participation d'Yves Cape à l'IBC Show. Il fallait lire : « A son côté, Frédéric Savoir (Amazing Digital Studios), qui a traité les rushes, interviendra également. La postproduction a été confiée à Quinta Industries (LTC – Duboi) ».

Effets visuels et étalonnage numérique

Avec plus de 130 plans truqués, l'expertise du studio s'est exprimée notamment au travers de plusieurs matte paintings :

- la Tour Eiffel arborant les banderoles blanches allemandes,
 - la place du Trocadéro (dans l'une des premières séquences du film),
 - la découverte des toits de Paris quand Missak et Mélinée Manouchian sont à la fenêtre (scène de nuit).
- Quant au rendu réaliste du Paris de ces années de guerre, le travail a consisté à l'effacement d'antennes, retouches sur fenêtres, ajouts de patine... pour écarter tout anachronisme.



Deux mois de travail ont été nécessaires pour finaliser les effets spéciaux, avec également un travail de compositing lors de deux scènes d'explosion :

- compositing d'un soldat allemand sortant d'un car en flammes
- compositing lors de la séquence d'explosion de la librairie.

Dans l'une des séquences de torture, Mikros image est intervenue sur la création des effets numériques permettant d'animer la blessure sur le ventre d'un des personnages et la flamme sur le bec de gaz.

Les travaux d'étalonnage numérique ont été réalisés par Jacky Lefresne, en collaboration avec Pierre Milon, chef opérateur du film.

Report film sur pellicule, étalonnage, mastering..., toutes les étapes de postproduction ont été réalisées par Mikros image.

Bande-annonce à découvrir sur le site : www.mikrosimage.eu

Site du film : www.larmeducrime-lefilm.com

Panavision Marseille

Changement d'adresse : depuis le 3 septembre dernier, nous occupons de nouveaux locaux à Marseille. Nous les partageons avec Le Bras Communication (LBCM) qui était déjà présent sur notre site antérieur et dont nous distribuons aussi les équipements HF à Paris comme beaucoup d'entre vous le savent. Nouvelles coordonnées de Panavision Marseille : 5 avenue Paul Héroult 13015 Marseille Tél : 04 91 20 37 00 Fax : 04 91 20 37 01 Vous pouvez nous joindre : Vincent Platerier, Responsable Technique, tél. 04 91 20 37 02, mobile 06 71 17 14 88 Vincent Bergeon, Responsable Magasin, tél. 04 91 20 37 03, mobile 06 71 17 14 87 Fabrice Gomont, Responsable Commercial, mobile 06 71 17 14 86.

.....

► **Le sixième Cahier Louis-Lumière est paru**, sous la direction de Gérard Pelé, enseignant à l'ENS Louis-Lumière. Au sommaire :

- *Exemples de l'évolution conjointe des propriétés prêtées au vide et des avancées théoriques en Physique*, par Laurent Millot
- *Du retrait au manque dans les arts numériques interactifs, Lessness*, par Monique Maza
- *Le silence gestuel, source de langages musicaux*, par Bernard Dewagtere
- *Quelques silences*, par Jean-Yves Bosseur
- *Un théâtre sans acteurs : l'enlèvement de Hanns Martin Schleyer par la Fraction Armée Rouge*, par Jeremy Hamers
- *Couronnement de la mort et sublimation du vide*, par Dr Bernard Auriol
- *Vacance*, par Gérard Leblanc
- *Photographies de l'invisible : Cahier photographique d'Anne Paounov*
- *Cinq notes nonchalantes sur le désœuvrement*, par Dominique Noguez
- *Notes et prétexte à « Penser au milieu »*, par Frédéric Mathevet.
- *Espaces lacunaires*, par François Bonnet
- *La perversion du vide*, par Gérard Pelé.

ACS France, et le PFC Ultimate Arm, ainsi que Loumasystems, et la Louma 2, sont à l'honneur de l'American Cinematographer de septembre 2009 sous la rubrique des "nouvelautés techniques et services".

► **Mieux vaut tard...** Signalons plus que jamais un intéressant dossier, paru dans les *Cahiers du cinéma* de juillet-août 2009, sur le cinéma en relief. Dans l'éditorial de ce numéro 647, Jean-Michel Frodon souligne que « le phénomène [de l'arrivée désormais massive de films en relief], quoi qu'il advienne, réinterroge notre position de spectateur, la nature de notre attente envers les films, notre relation avec le cinéma tel qu'il existe depuis sa naissance. [...] C'est pourquoi nous avons voulu que ce dossier soit principalement technique », précise-t-il, « puisque nous en sommes encore aux prémices de la connaissance de ce qui est en train de se mettre en place. »

Pour ce faire, M. Frodon a chargé Bill Krohn de mener une enquête « approfondie » à Hollywood. Ce dernier s'est entretenu avec divers praticiens expérimentés s'étant frottés à la technique du cinéma en relief : Joe Dante, réalisateur de *The Hole*, Paul Martin Smith, monteur de *Voyage au centre de la Terre* d'Eric Brevig, Sean Fairburn, opérateur 3D (ou stéréographe) ayant travaillé avec le directeur de la photographie Peter Anderson sur le documentaire musical *U2 3D*, et enfin Lenny Lipton, réalisateur et théoricien. Plutôt que de résumer ici les divers propos tenus dans ce dossier, nous vous en conseillons vivement la lecture...

► **Nous avons omis**, dans la *Lettre* de septembre, de vous signaler Imressionistic Cinema, un article paru dans l'*American Cinematographer* de juillet 2009 dans lequel Benjamin B revient sur le travail que Darius Khondji a effectué sur *Chéri*, le nouveau film de Stephen Frears.

A lire dans ce même numéro un article concernant le travail de Laurent Brunet sur le film de Martin Provost, *Séraphine*.

sommaire

activités AFC	p.1
festivals	p.2
ça et là	p.2
la Cinémathèque française	p.4
technique	p.13
écoles	p.19
film en avant-première	p.20
films AFC sur les écrans	p.21
les entretiens de l'AFC	p.28
nos associés	p.38
côté lecture	p.41

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 : afc@afcinema.com - Site : www.afcinema.com