

Le cinéma, c'est comme l'amour,
quand c'est bien, c'est formidable,
quand c'est pas bien,
c'est pas mal quand même.

George Cukor

► **Compte-rendu du C.A. du 29 mai 2000** par J.-J. Bouhon

Etaient présents : Michel Abramowicz, Yorgos Arvanitis, Jean-Jacques Bouhon, Bertrand Chatry, Etienne Fauduet, Jean-Noël Ferragut, Eric Guichard, Jean-Michel Humeau, Willy Kurant, Jacques Loiseleux, André Neau, Philippe Pavans, Claire Marquet et Isabelle Scala.

Etaient représentés par des pouvoirs : Armand Marco et Pierre Novion.

Cannes

Philippe Pavans fait un rapide compte-rendu de ses impressions sur son séjour au Festival. Il souligne que, pour lui, le bureau de l'AFC est un lieu de passage important, où beaucoup de festivaliers (presse, associés) viennent pour savoir quels chefs opérateurs sont là. Philippe a rencontré énormément de gens et participé à plusieurs manifestations, dont un colloque sur le numérique et un sur la conservation, qu'il a particulièrement trouvé intéressant.

Il a eu d'autre part un bon contact avec Marc Nicolas, qui doit s'occuper de la Maison du Cinéma.

Les dix ans de l'AFC

Caroline Champetier était absente, mais elle a fait une proposition qui pourrait animer la soirée prévue : que chacun des membres ait un entretien filmé avec quelqu'un (réalisateur, décorateur, etc.) sur ce qu'il pense de la lumière. Philippe Pavans, de son côté, a eu un bon contact avec Sony, en la personne de Pascal Kerloch. Cette société serait d'accord pour nous prêter du matériel DV, qui pourrait donc servir à produire un document pour cette fête sous une forme à déterminer.

Ce projet est assez ambitieux et ne peut aboutir que si de nombreux membres de notre association s'y intéressent de près et s'y investissent. Il suppose qu'il y ait un maître d'œuvre ou un petit comité de "réalisation" pour sa phase de finalisation. A suivre de près et rapidement.

n° 90
Juil.- Août 2000

AFC La lettre

Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

activités AFC

Le Forum des images (ex-Vidéothèque de Paris) organise du 9 au 17 septembre une manifestation consacrée aux directeurs de la photo dans le prolongement des numéros spéciaux de *Positif*. Des journées seront consacrées à Pierre Lhomme, Ricardo Aronovich, William Lubtchansky et aux opérateurs français. D'autres à Jack Cardiff, Michael Ballhaus, Giuseppe Lanci et Kazuo Miyagawa.

Le Forum espère une forte participation de l'AFC et nous demande si nos associés pourraient " sponsoriser " en partie la manifestation en participant aux frais de voyage et d'hébergement des invités étrangers.

Une première soirée avec cocktail sera organisée, pour laquelle un grand nombre d'invitations seront lancées.

La Lettre

Nous avons commencé à recevoir des devis pour sa nouvelle formule. Il est évident que nous ne pouvons pas les financer avec nos fonds actuels et que nous devons faire appel, comme prévu, à nos associés si nous voulons lancer cette formule plus ambitieuse. Des réunions doivent avoir lieu plus précisément à ce sujet...

D'autre part, l'éventuelle admission de Sony comme associé a été évoquée.

► Bienvenue à trois nouveaux membres actifs

Nous accueillons Michel Amathieu, Laurent Machuel et Pascal Ridao dont voici les coordonnées.

Michel Amathieu : 4, place Charles Dullin 75018 Paris

Tél. : 01 42 54 70 40 - Agence First One.

Laurent Machuel : 71, rue du faubourg Saint-Antoine 75011 Paris

Tél. : 01 44 67 08 76 - Portable 06 03 07 28 73.

Pascal Ridao : 100, avenue Ledru-Rollin 75011 Paris

Tél. et Fax : 01 40 21 92 51 - Portable : 06 07 19 69 30.

Nouvelle adresse:

Henri Alekan
11, rue de Javel
75015 Paris
Tél. : 01 45 75 20 83

Nouvel E-mail:

Yorgos Arvanitis
yorgos@noos.fr

Michel Abramowicz et Antoine Roch, en tournage à l'étranger, nous présenteront Michel Amathieu, Laurent Machuel et Pascal Ridao dans une prochaine Lettre.

► **Caméra d'or par Yorgos Arvanitis**

En participant au jury de la Caméra d'or de l'an 2000 en tant que membre de l'AFC, j'étais tout d'abord très heureux de l'accueil chaleureux que nous a réservé le Festival. Grâce à l'organisation parfaite, et je tiens à nommer ici tout particulièrement Janine Sartres, collaboratrice de Jean-Loup Passek, notre travail s'est déroulé dans les meilleures conditions possibles.

Le jury était soudé et l'entente parmi ses membres était excellente, ce qui nous a facilité la tâche au moment de décerner le prix à un film choisi parmi des œuvres presque toutes caractérisées par un niveau très élevé tant sur le plan technique qu'esthétique.

En tant que représentant de l'AFC, ma responsabilité était d'autant plus importante que mon jugement pesait lourd auprès des autres membres du jury. J'ai choisi consciemment de ne voir que les films en compétition pour la Caméra d'or. Seule exception : le film d'Olivier Assayas (en compétition officielle), dont j'ai apprécié le magnifique travail du chef opérateur, Eric Gautier, avec qui, par ailleurs, j'ai eu l'occasion d'en discuter lors d'un entretien que nous avons réalisé (*lire page 12 ndlr*).

Pendant les projections, ce fut un vrai plaisir de constater que 90 % des directeurs de la photographie avaient abordé leur sujet filmique d'une manière parfaitement appropriée. Les films auxquels avaient participé mes camarades de l'AFC étaient tous d'une grande qualité au niveau de l'image. Les deux films iraniens primés m'ont particulièrement touché. Ils ont su surpasser la qualité indéniable de tous les films de la sélection par un regard authentique qui m'a beaucoup impressionné. Leur simplicité désarmante a dégagé une vérité rare, difficile à saisir, et qui pour moi demeure la qualité première d'un film.

Dans le film d'Hassan Yektapanah, *Djomeh*, le sujet triste et réaliste se métamorphose en poésie d'un état des choses circonscrit par des allers-retours identiques, lesquels au lieu de gêner par leur répétition, rendent bouleversante la limitation du monde des personnages dans lequel s'est infiltré le racisme. Dans *Un temps pour l'ivresse des chevaux* de Bahmun Ghobadi, les personnages kurdes, ballottés entre l'Iran et l'Irak sont extrêmement émouvants, ce à quoi s'associe une image dont la force réside dans le brouillage des frontières entre fiction et documentaire.

Gouttes d'eau sur pierres brûlantes

de François Ozon, photographié par Jeanne Lapoirie, a reçu le prix de la meilleure fiction du New York Lesbian and Gay Film Festival. Ce film, adaptation d'une pièce de théâtre de Rainer Werner Fassbinder, avait aussi reçu le Teddy Bear récompensant le meilleur film gay & lesbien au festival de Berlin.

Sans vouloir critiquer les autres films, je voudrais mentionner les deux suivants :

Amours chiennes du cinéaste mexicain Alejandro González Inárritu, dont le sens du rythme, un excellent scénario au service d'une histoire très forte, un découpage parfaitement adapté à l'action ainsi qu'un beau travail de caméra rappellent le cinéma-vérité. Et *Good Housekeeping*, un film petit budget de Frank Novak qui s'apparente aux meilleures œuvres du free cinéma.

J'étais honoré d'avoir été choisi comme membre de la commission qui décerne un prix si prestigieux comme la Caméra d'or, puisse-t-il aider les lauréats dans leur future carrière.

► Isabelle Scala par Brigitte Barbier

Comme certains d'entre-vous l'ont peut-être remarqué, c'est Isabelle qui s'occupe de la Lettre depuis deux mois.

J'ai connu Isabelle sur le tournage du film *Valmont* réalisé par Milos Forman en 1989. J'étais deuxième assistante, Isabelle pointait en collaboration avec François Lauliac, ce grand premier assistant débonnaire, jovial, technicien hors pair pour qui nous avons une pensée très émue car il nous a, depuis, abandonné pour d'autres cieux... Isabelle l'assistait depuis longtemps et n'a pas vraiment " retrouvé " de coéquipier pour travailler dans le cinéma. Elle est maintenant cadreuse, le plus souvent pour Canal Plus. J'ai toujours gardé contact avec Isabelle, ne serait-ce que pour échanger les pyjamas devenus trop petits ou trop grands de nos petits garçons. J'ai toujours apprécié son ton pince-sans-rire qu'elle sait si bien adapter à tout moment, son humour décapant, sa culture et son esprit littéraire.

J'ai donc, sans hésiter, pensé à elle pour plancher et se pencher sur la Lettre. J'aimerais garder un contact avec la Lettre - et l'AFC - surtout pour - éventuellement me concentrer sur des dossiers particuliers, des interviews ou des rencontres entre directeurs de la photographie.

Je souhaiterais également que la Lettre s'épanouisse, grandisse et soit lue par un plus grand nombre de personnes. Je pense souvent à une remarque d'une amie scripte qui lit la Lettre assidûment, qui est la plupart du temps en tournage et qui m'a confié : " Je suis très heureuse que la Lettre de l'AFC existe, je la lis pendant que je prends mon petit déjeuner, ce n'est pas trop



François Lauliac et Isabelle

long, ce n'est pas trop technique, ça parle de l'image dont je me sens quand même (!) très proche. J'ai peu de temps pour aller au cinéma et parfois j'ai choisi d'aller voir un film dont parlait un opérateur dans la Lettre parce que son texte m'en avait donné envie... Alors d'autres pourraient en profiter ".
Voilà. Nous travaillons dur pour que cette Lettre existe chaque mois. Ce serait une plus grande satisfaction pour nous tous qui y participons, si une plus large partie de la profession pouvait y avoir accès. J'espère que l'enthousiasme d'Isabelle pour sa nouvelle tâche sera nourri et multiplié par votre bon accueil et votre - grande - participation.

.....

► **Tu m'appelais BB je t'appelais GG et on aimait bien rigoler** par B. Barbier
" Gérard du planning " ou bien " Gégé ", oui ça nous parle tout de suite ; nous l'avons tous connu et apprécié, la gauloise et le sourire aux lèvres, sa collection de pin's accrochée, encadrée sur le mur derrière lui, Gégé a pris des grandes vacances et va nous manquer ; il est, comme on dit, parti en retraite ou à la retraite.

Une retraite bien méritée après toutes ces années à jongler sur ses grands livres remplis de lignes, de couleurs, de scotch blanc recouvrant les changements de dernière minute, tu as toujours trouvé une solution pour satisfaire nos tournages, nous t'en remercions du fond du cœur et nous espérons que ta retraite t'emmènera vers la rue Francœur afin de profiter encore de ta si belle humeur.

► **Le virtuose du planning** par Alain Gauthier

J'ai connu Gérard en 69 chez Chevereau où il s'occupait d'un " embryon " de planning puis nous nous sommes retrouvés chez Alga où il fut " coordinateur des commandes ".

Je n'ai jamais connu quelqu'un d'aussi performant quant à la tenue d'un planning. Il était extrêmement vif et il jouait du planning comme il aurait joué du piano. J'aimais travailler avec lui car il était toujours de bonne humeur, toujours drôle et adorant plaisanter. Bravo Gégé !

► **Le Molière de la meilleure Lumière** a été attribué à Jacques Rouveyrollis pour *A torts et à raisons*.

à et là
à et là
à et là

Dovebide organise une vente aux enchères via Internet qui se déroulera du 27 juin au 10 juillet 2000.

Au catalogue notons plusieurs caméras Arriflex ou Mitchell complètes, des objectifs Zeiss, Cooke, Angénieux, Century-Canon, des magasins et tant d'autres choses que vous pouvez consulter sur www.dovebide.com

*Les Lutins du court métrage
François Reumont s'est vu décerner le Lutin de la meilleure photographie pour le film HLA identique.*

► **Voici revenu le temps des examens**, des soutenances de mémoire et des concours d'entrée. Plusieurs directeurs de la photo de l'AFC y participaient en tant que directeurs de mémoires ou membres de jurys.

Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière

Marc Salomon et Francine Lévy : *Le décadrage, une forme de composition particulière du cadre cinématographique* de Mathilde Germe.

Jean-Noël Ferragut : *Les variations de lumière dans le plan ou quand la lumière prend vie* de Emmanuel Gras, *L'extérieur nuit. Une photographie nécessairement codifiée* de Nathanaël Louvet et *Le contre-jour. Nécessité, habitude ou effet de style ?* de Mathias Sabourdin ; ce dernier mémoire ainsi que celui de Mathilde sont disponibles et peuvent être consultés au bureau de l'AFC.

Jimmy Glasberg : *Le mouvement de la caméra au Steadicam* de Maud Lemaistre et *Variations et modifications séparées de la couleur dans une image cinématographique* de Damien Van Der Cruyssen.

Agnès Godard et F. Lévy : *Filmer le nu dans les années 90* de Fanny Rondeau.

D'autre part, Philippe Pavans était membre du jury des épreuves pratiques du diplôme de fin d'études, Marc Salomon et J.-N. Ferragut membres de l'un des jurys de l'oral du concours d'entrée.

La Femis

Armand Marco était membre du jury de l'oral de la deuxième épreuve du concours d'entrée, aux côtés de Charlie Van Damme et d'Alain Monclin.

.....

► **Imago nous communique les informations suivantes :**

FSF : La 39ème réunion annuelle de la FSF (Association suédoise des chefs opérateurs), s'est tenue le 10 mai dernier. Tony Forsberg a été élu président pour les deux années à venir, Gustaf Mandal secrétaire général et Hans Hansson réélu au poste de vice-président.

ISC : Björn Br. Björnsson a été élu président de l'ISC, Association islandaise des chefs opérateurs.

ABC : Carlos Ebert, président de l'Associação Brasileira de Cinematografia, vous invite à connaître son site : <http://www.visualnet.com.br/abc/>

JSC : L'Association japonaise des chefs opérateurs vous invite sur son site : www.isc.or.jp

► **Le département Image de la CST**

Le 22 mai dernier, le département a procédé à l'élection de son représentant. C'est Dominique Brabant, directeur de la photographie, élu au premier tour qui siègera au Comité de programmes.

Ses suppléants sont Jean-Pierre Aliphat, J.-N. Ferragut et Christian Garnier.

► **Festival International du Film d'animation Annecy 2000**

Prix CST Concours de Projets

Pour sa première participation au jury du Concours de Projets du Festival d'Annecy, la CST était représentée par Dominique Bloch. Son choix s'est porté sur le projet *Utaupie* de Claire Guaquièrre. Entre l'intention écrite, créer un conflit entre deux personnages antinomiques, la lecture du scénarimage développant l'histoire et la vigueur ironique des dessins, on constatait une cohérence, une adéquation évidente. Ajoutons la pointe de dérision philosophique du titre *Utaupie*, autant de raisons pour soutenir le premier projet d'une jeune pousse d'auteur de film d'animation, découvrir un style et, souhaitons-le, un univers ". (Dominique Bloch, jury CST).

Claire Guaquièrre a 20 ans. Depuis septembre 1998, elle est en formation DMA (Diplôme de Métier d'Art) en cinéma d'animation à l'ESAAT.

Son projet *Utaupie*, d'une durée de 2'30, sans dialogues, utilise les techniques de fabrication de l'animation traditionnelle.

Synopsis : Une vieille dame meurt mystérieusement, dans une maison isolée en pleine campagne.

C'était il y a à peine trois jours, le printemps s'annonçait prometteur... La vieille femme s'active autour de ses plates-bandes. Elle n'hésite pas à être violente et cruelle envers tout animal qui ose s'aventurer dans son jardin.

Une taupe insouciant, plutôt gaie et gloutonne, pénètre dans le jardin et s'attire les foudres de la mégère. Inconsciente du remue ménage qu'elle provoque, la taupe poursuit son activité de fouisseuse jusque dans la maison de son ennemie insoupçonnée.

Au quatrième jour, après une nuit de gel, la vieille découvre une ultime taupinière dans son propre lit. Elle lui sera fatale : elle meurt sur le coup. La tombe de la vieille assassinée trône, insultante, au milieu du jardin, énorme taupinière vouée à l'éternité.

*Le dossier technique n°26
de juin 2000 de la CST
est consacré à
la HD numérique et le 24P.*

*Fabienne Manescau
Chargée de la Communication
de la CST
Tél. : 01 53 23 90 84
Fax : 01 47 23 09 94
Nouveau portable :
06 08 86 86 40.*

► L'ami qui venait de l'Est par *Dominique Chapuis*

Un ami très cher vient de disparaître. Henryk Chrosicki est parti une fois de plus en voyage.

Le loueur de matériel qu'il était devenu n'oubliait jamais qu'il était avant tout opérateur et pour ceux qui ont eu le plaisir de travailler avec lui, il a toujours été un interlocuteur précieux, tant il aimait les images plus que les affaires.

Il aimait raconter sa vie et nous étions quelques-uns à lui opposer qu'il en avait eu plusieurs. Il les racontait de plus belle et c'est pour ceux qui ne les ont pas entendues de sa bouche, en français ou en anglais, et toujours avec son accent inimitable que je me les répète, en pensant à lui avec affection.

Une première vie en Pologne et l'émigration en Australie avant la guerre.

Une seconde vie très remplie pendant la guerre où il devint un soldat de sa très gracieuse majesté, apprécié pour ses dons de polyglotte. Furieusement antinazi il avait fait de la guerre une affaire personnelle contre Hitler.

C'est à la fin de la guerre, à Vienne où ses talents d'interprète dans l'Armée de Montgomery contribuaient à la dénazification de l'Autriche qu'il a commencé à penser à son avenir professionnel. Il voulait faire du cinéma, et plus particulièrement des images de cinéma. Une bourse était attribuée par l'Armée australienne aux anciens combattants désireux d'entreprendre des études. Henryk a pris la bourse et s'est installé un an en France afin d'apprendre la langue et d'entrer à l'IDHEC. Au bout de six mois, il maîtrisait le français assez correctement, mais il a dû déchanter. A l'école de cinéma, les étrangers étaient admis sur titre, il fallait trouver une autre solution. Direction l'Italie où le Centro Sperimental venait d'ouvrir. On acceptait les étrangers et particulièrement les boursiers. Six mois pour apprendre l'italien et Henryk pouvait devenir Enrico et apprendre les techniques de la prise de vues avant de se lancer dans l'agit-prop. Proche du parti communiste italien, il voulait mettre son talent au service de la classe ouvrière. Devenu l'opérateur attitré de Pontecorvo pour ses documentaires militants, il n'a eu de cesse de convertir le maître aux beautés d'une image de format large et ils ont tous deux décidé, à l'occasion d'un documentaire sur le Mezzogiorno, qu'ils se lanceraient dans le CinémaScope.

Après enquête, il s'est avéré que les droits de l'Hypergonar avaient été

cédés par l'inventeur, le professeur Chrétien, à la Fox, qui en conservait l'exclusivité et ne souhaitait pas louer le système, surtout à un obscur opérateur australien d'origine polonaise, travaillant en Italie sur un grand documentaire social. Une certaine dose d'obstination a toujours constitué une qualité quand on veut faire des images. Henryk s'est démené et a obtenu l'adresse d'un des vieux assistants du professeur Chrétien qui vivait en banlieue sud près d'Orly et qui conservait peut-être un prototype. Pontecorvo se laissa convaincre et deux cents dollars furent prélevés sur le budget du film afin de louer l'anamorphoseur.

Voyage à Paris, première rencontre, et échec ! Il y avait bien un prototype rescapé des recherches entreprises par Chrétien et ses assistants, mais il n'était pas à louer.

A vendre peut être suggéra Henryk. A vendre d'accord, mais il fallait encore quelques dollars de plus !

Retour à Rome, la caisse de la cellule des cinéastes communistes fut mise à contribution et c'est avec une somme plus crédible qu'Henryk tenta d'acquérir son bel Hypergonar. Las il n'était plus question de vendre le prototype, il fallait prendre les trois blocs cylindriques existants et préservés dans le buffet du salon. Trois Hypergonar primitifs ou rien !

Evidemment l'affaire était un peu plus chère et il fallut qu'Henryk convainque Pontecorvo de l'immense intérêt de cet achat pour tous les grands documentaires à venir, afin que ce dernier porte la contribution communiste à la somme convenue lors des négociations. Cette somme variait suivant les récits d'Henryk, parfois elle atteignait mille dollars, parfois deux ou trois mille, quelquefois beaucoup plus, mais elle représentait certainement un investissement conséquent pour l'époque et Henryk fut heureux de rentrer avec ses trois blocs anamorphoses cylindriques de bonne qualité. Ils étaient certes dépourvus de monture et de commande de point, mais ils avaient le mérite d'exister, ce qui était l'essentiel. Il fallut les adapter aux optiques et imaginer un système de chariotage pour ces blocs cylindriques qui étaient placés loin en avant de la lentille frontale. Henryk se mit au travail avec un mécanicien et, après quelques semaines, il disposait de trois systèmes Scope. Il tourna enfin son documentaire avec Pontecorvo et peu à peu, commença à louer ses blocs pour rendre service à des amis opérateurs. Puis de fil en aiguille, au bout de deux ans, il se retrouva loueur de matériel, et il

hommage

a finalement continué pour notre plus grand plaisir à tous. Evidemment, il ne pouvait s'y tenir et il s'est mis à produire des films en Italie, les premiers films des frères Taviani par exemple, ou le génial *Cocheccio* de Marco Ferreri. Et il a finalement cédé son catalogue, à une période où les négatifs ne valaient pas encore une fortune. Il préférait mettre son argent dans le matériel !

Même si, pendant plusieurs années, il loua à tour de bras en Italie des caméras équipées en Techniscope, il s'était pris d'amour pour le format anamorphique. Il rêvait en inventant et pour cela, il faisait le tour de la planète afin de faire calculer puis construire ses optiques TechnoCooke anamorphiques que nous avons tant aimées.

Et il a continué d'inventer : la formidable caméra Technoflex qu'il n'a pas pu construire en série, et les grues qu'il aimait, les Technocranes et Super Techno. Ces dernières années, il voulait produire à nouveau " un grand film " sur le diplomate suédois Wallenberg, " l'homme qui sauvait les Juifs ".

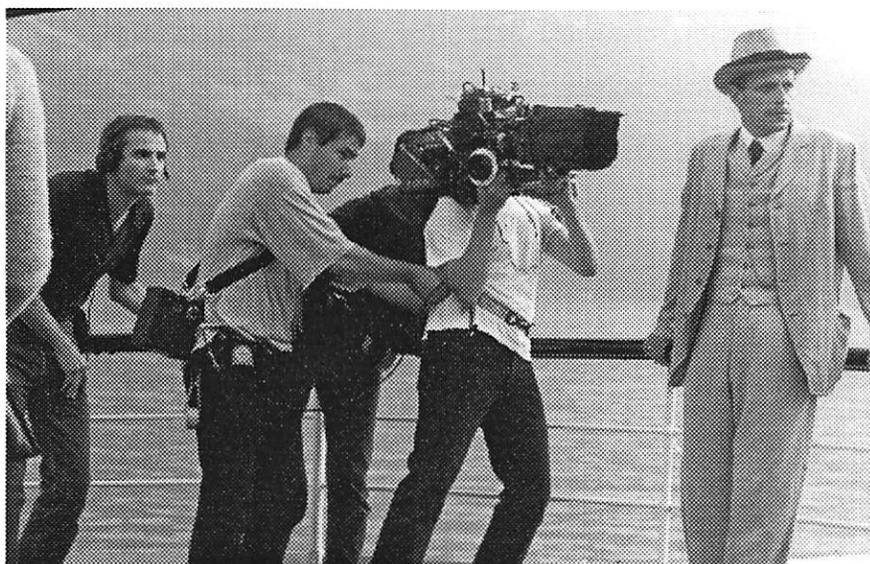
Il aimait le cinéma exceptionnellement, peut être en se souvenant qu'enfant, il avait appris cette phrase de Michel Strogoff : " Regarde, de tous tes yeux, regarde !"

Après plusieurs vies bien remplies, il nous a finalement quittés le mois dernier. Dorénavant, il nous manquera.



avant-première

► *Les Destinées sentimentales* d'Olivier Assayas (à gauche sur la photo), photographié par Eric Gautier (derrière la caméra). Photo Moune Jamet.



" De 1900 à 1930, sur fond de grands bouleversements liés au développement du commerce à l'échelle mondiale, la France bourgeoise provinciale, élégante et sophistiquée de Charente (le cognac) et de Limoges (la porcelaine) est un monde qui se meurt. Ses demeures lourdes (tentures, boiseries), empreintes de la présence du Patriarche, font place au monde moderne (qui ne prendra réellement naissance qu'à la fin de la " Grande Guerre ") qui croit en le progrès.

Nous avons cherché à rester fidèles au sens du romanesque de Jacques Chardonne, à sa finesse des descriptions du couple, vision délicate mais sombre, en fausses teintes : les regrets, l'intuition, les doutes, la fragilité des sentiments... Qu'est-ce que l'idée du bonheur ?

Ce film a été l'occasion d'une réflexion sur la lumière du jour : comment traduire subtilement ce mouvement des années, des époques, des saisons qui passent et reviennent. Mais aussi les moments de la journée, les variations du temps qu'il fait dehors...

Ainsi, l'amplitude des paysages en cinémascope côtoie le vieillissement qui s'inscrit sur les visages en gros plan.

Je me suis beaucoup inspiré des post-impressionnistes (Bonnard, Vuillard, Vallotton...) pour montrer la clarté, les transparences, la légèreté, mais aussi pour leur goût des nuances et des couleurs évocatrices.

Olivier Assayas et Arnaud Desplechin ont en commun un grand sens du détail, celui qui conduit la reconstitution vers la vie (celle qui traverse les films de la Nouvelle Vague) et non pas vers le musée ni le livre d'images.

S'appuyant sur une impressionnante documentation concernant les décors et les costumes, ils ont fait renaître des rues, une usine de porcelaine, des théâtres, les bords de la Charente, des bals, des intérieurs bourgeois et ouvriers... "

ATTENTION !

Projection le jeudi 6 juillet à 21h15 précises, précédée d'un cocktail à 20h30.

Rendez-vous exceptionnel :

Cinéma Max Linder 24, boulevard Poissonnière Paris 9ème

.....

avant-première

Exposition Bonnard
jusqu'au 9 octobre 2000.
Cette rétrospective de l'artiste (plus de soixante toiles) est organisée par Dina Verny, créatrice du Musée Maillol, qui fut l'amie et modèle du peintre. Fondation Dina Verny, 59-61, rue de Grenelle, Paris 7ème.

C'est pour moi la première fois que je sens la caméra comme un véritable partenaire.
Emmanuelle Béart, dans Les Cahiers du Cinéma n° 541, décembre 1999

► **Entretien entre Yorgos Arvanitis et Eric Gautier à propos des *Destinées sentimentales* d'Olivier Assayas.**

Yorgos Arvanitis : Je ne sais pas si c'est possible de m'expliquer comment tu as organisé et préparé ce travail, pas seulement d'un point de vue technique mais aussi esthétique, parce que c'est une lumière, pour moi, très, très simple mais qui a une beauté...

Eric Gautier : Je fais mes choix techniques le plus tard possible, quand le style du film commence à se déterminer. C'est un travail long, qui s'étale sur quelques années, à la lecture des différentes versions du scénario. J'ai commencé par le commencement, c'est-à-dire par le roman de Chardonne. Je pense que le film est très fidèle au roman. Chardonne a écrit ce livre en 1934 (l'histoire se termine en 30). Il est né en 1884 et appartient à un courant de la littérature française très moderne, imprégné par le monde contemporain qui a beaucoup changé, surtout au lendemain de la " Grande Guerre ". Il est marqué par les abstraits et surtout par les impressionnistes... Toutes les avant-gardes.

Une fois n'est pas coutume, car je n'aime pas beaucoup faire des références à la peinture (je trouve ça plutôt dangereux), j'ai cherché l'inspiration chez les post-impressionnistes qui étaient ses contemporains et les vrais équivalents en peinture de sa langue. Bonnard surtout, mais aussi Vuillard, Vallotton... Ce qui a intéressé Olivier Assayas (et qui lui ressemble) dans l'aspect formel du roman, c'est une narration moderne très elliptique, faite de " touches impressionnistes " (tout particulièrement dans les descriptions du sentiment amoureux et du temps qui passe). Je savais qu'il fallait faire quelque chose de plutôt léger alors que d'habitude j'ai tendance à faire des images très contrastées qui aident à souligner une espèce d'intention puissante qui traverse un film. Là, pas du tout. Il fallait procéder par " taches ", par " touches ". Voilà, c'est le point de départ. Car avant d'entrer plus loin dans un projet, j'essaie d'avoir une vision globale, une impression d'ensemble, d'un rythme d'ensemble. De là ont découlé ensuite beaucoup de choix, et bien sûr techniques...

Y. A. : Tu as dit " Bon, pas de peinture ", mais ce qui m'a touché dans le film c'est que la peinture, elle existe, mais elle est très discrète, et les décors

J'ai commencé par le commencement, c'est-à-dire par le roman de Chardonne...

*Une fois n'est pas coutume (...)
j'ai cherché l'inspiration chez
les post-impressionnistes qui
étaient ses contemporains
et les vrais équivalents en
peinture de sa langue.
Bonnard surtout,
mais aussi Vuillard, Vallotton...*

*Avant d'entrer plus loin
dans un projet, j'essaie d'avoir
une vision globale,
une impression d'ensemble,
d'un rythme d'ensemble.*

existent, mais ils sont très discrets, et les visages, les personnages, sont au premier plan. Ils sont toujours en avant et toute l'ambiance existe mais sans dire " Regarde, moi je fais de la peinture maintenant ! ". Elle est très simple, très discrète et cela apporte beaucoup de chose à l'histoire.

E. G. : Oui, mais c'est le cinéma d'Olivier Assayas avant tout. Il aime bien avoir une caméra qui traque, qui va chercher les visages, une caméra très mobile, parce qu'il aime aussi les personnages qui se déplacent, et en suivant leurs mouvements, on décrit le décor. Le décor est toujours très présent. On découpe, on filme toujours tout le décor en entier, mais il est toujours derrière les personnages. Il y a rarement des plans larges, sauf des plans de paysages qui ont vraiment leur importance.

Pour revenir au point de départ, ce qui m'est apparu, c'est qu'Olivier en adaptant le roman de Chardonne, avait très envie de raconter le passage des années. C'est la première fois que je me suis trouvé vraiment confronté à l'idée de raconter trente ans de la vie des trois personnages principaux sur toile de fond le passage de la France du dix-neuvième au vingtième siècle, et tout particulièrement la confrontation de l'artisanat avec l'industrie. Comment concilier l'art avec le commerce qui devient mondial ?

D'une certaine façon, on n'est pas loin, nous, en faisant du cinéma aujourd'hui de ces questions soulevées par le film.

Quelqu'un qui fait passionnément son cognac, avec art, patience et talent se retrouve contraint de baisser ses coûts de production s'il ne veut pas être écrasé par les producteurs de whisky, plus productifs, meilleur marché, et surtout plus entreprenants pour décrocher des contrats très conséquents. C'est le rapport à l'art dans la fabrication. Il faut se confronter à l'industrie pour vivre.

Il y a chez Chardonne un goût pour l'observation, la chronique des sentiments. Il a une vision très subtile des relations amoureuses entre hommes et femmes, leur évolution dans le temps, donc aussi le côté " proustien ", nostalgique, le temps qui est passé, qu'on ne retrouvera plus. Sa vision est toujours un peu sombre, mais elle n'est pas pessimiste non plus parce qu'il y a quelque chose de très beau dans l'idée qu'il faut toujours réinventer. C'est sûr qu'un amour de 10 ans n'est plus du tout le même qu'au premier jour. J'aime beaucoup le parallèle entre le récit d'une histoire individuelle qui se

développe, s'approfondit, touche à l'universel, et l'actualité contemporaine dans laquelle elle prend corps et sens, la mutation d'une société.

Presque toutes les scènes du film se passent de jour. Les années passent, les saisons reviennent, les lieux alternent (les vignobles du cognac les bords de la Charente, Limoges, l'usine de porcelaine, Paris, le lac et les montagnes en Suisse...).

C'est la première fois que je me suis posé sérieusement des questions techniques sur la qualité de la lumière du jour et les moyens utilisés (les HMI, le tungstène filtré en bleu, le mélange des deux, les réflecteurs...).

Les moments de la journée, les variations météorologiques se traduisent par des " accidents " de lumière, comme par exemple un soleil qu'on ne voit pas et qui tape sur un bout de mur jaune, renvoyant une vague lueur jaune d'un côté du visage, mais subtilement, en se fondant dans l'ambiance générale sans que ce ne soit un effet. C'est là que prend son sens l'observation de la peinture de Bonnard, sur les mélanges de couleurs, les nuances... Mais il fallait garder son unité au film, une texture sensuelle, que tout soit très cristallin, transparent parfois...

Les cycles de saisons et avoir la sensation du temps et de la vie passent... Au bout d'un moment c'était devenu la base de mon travail, pendant la préparation, je me suis rendu compte que c'était vers ça qu'il fallait que je tende. Bien sûr, les questions du maquillage et des vieillissements étaient essentielles également.

Y. A. : En voyant le film, moi j'ai vu quelqu'un qui utilise la technique, qui place ses projecteurs pour arriver à un niveau esthétique formidable. Comment tu utilises cette lumière, comment tu donnes une ambiance très discrète et en même temps esthétiquement magnifique. J'ai eu le sentiment d'être dans un petit bateau au fil d'un fleuve, avec le plaisir de voir le paysage défiler sous mes yeux... C'est une photo qui sert l'histoire du film à 100 % et même à 200 %.

E. G. : Il y a quelque chose d'un peu paradoxal : j'ai toujours eu une grande méfiance pour les " lumières à effet ", même si j'aime les voir au cinéma (le travail de Darius Khondji est formidable). Peut-être parce qu'elles sont très difficiles à bien faire (on tombe vite dans la vulgarité, en couleur). Et puis je

*Les cycles de saisons et avoir
la sensation du temps et de la
vie qui passent...
Au bout d'un moment c'était
devenu la base de mon
travail, et pendant la
préparation, je me suis rendu
compte que c'était vers ça
qu'il fallait que je tende.*

pense que les films que je fais ont en commun un grand souci de réalisme, de vérité. Ils sont proches de la vie (celle qui traverse les films de la Nouvelle Vague). Il faut trouver le ton juste. Mais, en même temps, il y a le danger de tomber dans l'ennui et de faire quelque chose de trop sage. Comment trouver le bon équilibre ? Cela me fait plaisir que tu aies aimé le film, car tu sais que tu es quelqu'un de très important pour moi. Tu fais partie de gens qui m'ont beaucoup influencé et inspiré (ton travail avec Angelopoulos), tout comme Almendros (celui des *Deux Anglaises et le continent*), et Nykvist qui est le maître de l'équilibre entre réalisme, sensualité et " effets " (Bruno Nuytten l'était aussi).

Y. A. : Pour parler de Nykvist, j'ai trouvé la même ambiance en voyant le film, que sur *Le Sacrifice* de Tarkovski, c'est-à-dire la lumière qui a donné à l'histoire quelque chose d'extraordinaire. Bon, le même film éclairé par un autre opérateur, ce n'est peut-être pas le même film. Alors...

E. G. : Sauf qu'il ne faut pas oublier qu'il y a, à la base, un grand metteur en scène. Olivier en est un, et pour toutes les qualités que tu as pu trouver au film, c'est lui qui a donné le diapason juste pour tout le monde. Moi, il m'a beaucoup impressionné. C'est la première fois qu'il fait un gros film comme celui-là, s'appuyant sur une énorme documentation, d'une précision vraiment redoutable et toujours très concentré, ne perdant jamais le fil de ce qu'il veut raconter.

Y. A. : Oui d'accord, c'est le chef d'orchestre, mais un chef d'orchestre sans premier violon...

E. G. : Bien sûr, mais si tu veux, il m'a toujours aidé à voir ce qui était important dans le film. Après, l'image c'est moi qui la porte, c'est évident, surtout qu'il me laisse assez libre, finalement.

Y. A. : J'ai vu que tu avais utilisé un filtre, que tu as un peu diffusé, très peu, et je voulais te demander si tu avais fait un traitement spécial.

E. G. : Non, il n'y a aucun traitement spécial. Tout a été tourné sur pellicules Fuji. Moi, je suis plutôt proche de Kodak, mais, je n'ai pas d'à priori. J'aimais beaucoup aussi les anciennes Agfa, la 400 ASA tout particulièrement. Donc on a des outils. Les pellicules Fuji, les pellicules Kodak sont parfaites, très différentes. Comme je te le disais, d'habitude, je préfère plutôt des images dures et contrastées mais là, c'était l'inverse que je recherchais, j'aurais pu le trouver en Kodak, mais j'avais envie de travailler une autre matière. Ce sont des pellicules qui réagissent de façon très différente. J'ai eu des surprises, ce qui est normal. J'ai pris la Fuji parce que je savais que c'était avec elle que j'aurais, dans ma façon de travailler pour ce film, le rendu de couleur le plus subtil et le plus juste. C'était mon choix. De même, le film étant tourné en Scope, j'ai choisi les Cooke anamorphosés. J'aime beaucoup les Cooke pour leurs rendus de carnation, mais aussi en Scope pour leurs défauts que j'ai vraiment mis à profit, leur fragilité concernant le " flare ". Je voulais que, dans ce film, les lieux vivent, que, lorsque l'on est vers les fenêtres, ça diffuse un peu, et que, dès que l'on a les fenêtres dans le dos, ça ne diffuse pas. On est un peu classique dans les champs-contrechamps mais en lumière pas du tout, les champs-contrechamps ne sont pas équilibrés. Il y a une scène que j'aime beaucoup, c'est la rencontre entre Pauline et Charles dans le salon un peu sombre avec la fenêtre qui " claque " sur un mur blanc...

Y. A. : Je te posais cette question parce que je comprends pourquoi tu utilises cette diffusion qui fait penser à l'ambiance des anciens objectifs...

E. G. : Il y avait très peu de diffusion sur la caméra et pas systématiquement. Il y a souvent un Promist 1/8ème, pour les moments ensoleillés, ou même sur des gros plans. Car la difficulté pour moi n'était pas de faire vieillir les comédiens, mais de les rajeunir.

Y. A. : Il y a un beau travail de décors, de costumes, de maquillage...

E. G. : De coiffure...

Y. A. : Oui, il y a une seule chose, sur les mouvements de caméra, je ne sais pas si tu n'avais pas un bon machiniste ou...

E. G. : Si, si, très bon, excellent même. Disons que ces imperfections que tu as ressenties, je les ai provoquées.

Y. A. : Ah ! Tu les as provoquées ?

E. G. : Oui. Pour éviter d'avoir quelque chose de trop rigide. Je pense que le spectateur est habitué à une image qui bouge beaucoup. Evidemment, cela dépend des films. On peut faire des films avec une immense rigueur comme *L'Humanité*, rigueur " bressonienne " qui est formidable et que j'adore, mais dans un film comme celui-ci, qui est très romanesque, il fallait éviter de sombrer dans l'académisme ou l'ennui. C'était notre obsession. Il faut que ça vive, que l'on échappe au temps et que l'on soit proche des personnages et non plus dans un bel objet, un beau film. C'est pour cela qu'il y a beaucoup de choses tournées à l'épaule. Tout le bal est tourné à l'épaule. Il y a des moments où c'est indispensable d'avoir des mouvements de caméra parfaits, et il y en a quelques-uns, mais il y a des moments où je refusais de mettre des rails, où l'on roulait directement sur le sol, même s'il n'était pas de très bonne qualité.

Y. A. : C'est pourquoi je te posais la question : " C'était voulu et non par hasard ".

E. G. : C'est comme les moments où il y a des pertes de point. Je demande à un assistant d'être proche de la mise en scène, c'est-à-dire de s'intéresser à ce qui se tourne, de façon à ce qu'il se détende et qu'il ne soit pas trop angoissé. Quand on a une caméra qui bouge beaucoup, avec des acteurs qui bougent dans tous les sens, je prends souvent un malin plaisir à ne mettre aucune marque, ni aux acteurs, ni au machiniste. Donc, pour l'assistant, ça devient très difficile, mais je ne le piège pas. Mon idée, comme je vois très bien le point, c'est que dès que l'on commence à répéter, je lui dis si le point est un peu derrière. Il m'arrive de le reprendre et après, l'assistant continue. Ce qui compte, c'est qu'il soit dans le rythme de la prise, et donc je l'aide, et au bout de deux ou trois prises, le point est plutôt bien. Et après, on joue avec ça, c'est à moi de l'assumer. Bon, il y a des accidents mais en lumière aussi, au cadre aussi. Quelquefois, je sais que ce sera la bonne prise et qu'elle sera montée. Le point n'est pas idéal, c'est très bien car cela donne une espèce de fragilité,

parce que dans l'histoire, le film monté, à part notre regard à nous qui est plus pointu, les spectateurs ne le sentent pas. Ils sentent quelque chose qui participe à la vie. Puis de temps en temps, pour telle réplique, il faut que le point soit parfait et là je peux expliquer à Olivier Assayas et aux acteurs pourquoi il faut recommencer.

Y. A. : C'était très difficile pour l'assistant, je suppose ?

E. G. : D'autant plus que parfois, ce sont les premières prises qui sont montées et quand la caméra s'arrête, le point est un peu mou. Mais ce n'est pas grave. Olivier et son monteur ont un grand sens de ce qui est important, techniquement, ils font les bons choix. Il y a un seul plan où l'on s'est posé la question en projection mais c'est un tel cauchemar de retourner un plan qu'on a laissé tomber. Mais cela dépend du film et là, je pense que cela fait partie du sujet du film.

Y. A. : Il y a des moments où les défauts font le style personnel. Les moments un peu flous s'adaptent parfaitement à l'histoire.

E. G. : Mais c'est difficile, ce sont des paris que l'on fait quand on tourne car c'est quand on se dit " Est-ce que la prise est bonne ? " qu'il faut répondre tout de suite. On sait ce qu'on a gagné parce que l'acteur ou l'actrice est formidable.

Y. A. : C'est vrai que si quelqu'un est très " collé " à la technique, par exemple mon assistant m'appelle à trois heures du matin pour me dire " Ecoute, entre le dépoli et la fenêtre, il y a 3 millimicrons de différence ", je lui dis " Va dormir, parce qu'aucun spectateur n'a de décimètre pour mesurer l'écran ".

E. G. : Moi, j'essaie vraiment de détendre tout le monde avec ces angoisses techniques. Dans le pire des cas, on arrivera toujours à retourner quelque chose si ça ne va pas. Mais c'est rarissime. Enfin, je suis le premier concerné car comme tu as pu le voir dans chaque film, je fais des choses très différentes avec des équipements différents. J'ai des listes de matériel électrique tellement différentes d'un film à l'autre !

Y. A. : En ce qui concerne les pellicules, Kodak ou Fuji, je pense qu'elles ont des défauts et des qualités et qu'elles sont différentes.

Je me souviens de l'époque où j'ai préparé le film d'Elia Kazan, je l'ai fait avec les Agfa XT, c'était la suite de l'histoire de *America, America*. J'ai fait des essais avec toutes les pellicules, mais Agfa m'a donné quelque chose de aaaaohhhhh !!!

E. G. : J'avais fait *Comment je me suis disputé* d'Arnaud Desplechin avec l'Agfa 400. C'était une pellicule qui était assez surprenante, mais j'adorais.

Y. A. : Si tu veux, l'histoire Kodak-Fuji, Fuji-Kodak, etc... Je pense que si un directeur photo mélange les deux, pourquoi pas ?

E. G. : Bien sûr, bien sûr ! J'étais content que le film soit en sélection officielle à Cannes parce que cela fait longtemps que cela n'était pas arrivé à Fuji, il n'y a pas que Kodak, qui prend un peu beaucoup de place, même si j'ai choisi de faire le film d'après, (le film de Chéreau) en Kodak... Il faut se méfier de cela, parce que je n'ai toujours pas digéré le fait qu'Agfa ne fasse plus de négative, je pense que nous y perdons beaucoup.

Y. A. : Il est très visible que tu es à côté du réalisateur.

C'est comme moi, je fais un travail avec Angelopoulos qui est différent d'avec un autre. A côté l'un de l'autre nous sommes un. Le directeur photo est là pour faire l'image, le rêve du réalisateur. Il est à côté pour comprendre.

E. G. : Je me considère un peu comme un traducteur. On traduit une vision abstraite en une réalité concrète, sur un écran. Et une mauvaise traduction peut dénaturer le texte original, créer des contresens. C'est mon obsession pendant le tournage et c'est pour cela que j'ai autant d'appréhension des rushes, la peur de faire fausse route. C'est d'autant plus difficile qu'il est quasiment impossible de parler avec finesse d'une lumière à inventer. Il faut donc une confiance formidable entre le réalisateur et nous. Et, à la caméra, j'essaie d'être en permanence aux aguets, à l'affût du moindre indice qui me permette d'ajuster mon interprétation, surtout près du travail des comédiens.

*Je me considère un peu
comme un traducteur.
On traduit une vision
abstraite en une réalité
concrète, sur un écran.
Et une mauvaise traduction
peut dénaturer
le texte original,
créer des contresens...
C'est d'autant plus difficile
qu'il est quasiment
impossible de parler
avec finesse d'une lumière
à inventer.*

Y. A. : Je pense que nous ne sommes pas seulement techniciens. Si je regarde un film dont tu as fait la photo, je comprends tout de suite ce qui se passe. Y a-t-il du studio, de longues préparations ?

E. G. : Je ne fais jamais de " prelight " en général, vraiment je n'aime pas ça. J'aime bien décider au dernier moment. Dans le film, il y a deux très gros décors, le bal et puis toute la fabrique. La fabrique, c'est quasiment du studio, enfin c'est un décor naturel, mais qui était complètement à l'abandon donc qui a été refait entièrement par la déco mais c'était vraiment un trou noir et là aussi je voulais que l'on sente les saisons passer. Il y avait donc une vraie installation, très lourde.

Y. A. : Le problème est le suivant, si tu es en studio, c'est facile de faire le " prelight ", mais si tu as un décor naturel, les conditions extérieures...

E. G. : Oui et non, car on s'y est pris longtemps à l'avance pour ce décor, on a pu faire des choses, une espèce de passerelle pour la lumière...

Y. A. : Oui mais tu as fait des " prelights ", une balance intérieur-extérieur ?

E. G. : Oui, oui.

Y. A. : Alors, si les conditions extérieures changent à chaque fois...

E. G. : Non, il n'y a pas vraiment d'extérieurs, dans la fabrique, les ouvertures donnaient sur des murs aveugles. On peut dire que la lumière du jour n'arrivait quasiment pas.

Donc, quand il y a des rayons de soleil qui passent ou si c'est une journée froide d'hiver, tout est complètement maîtrisé. Il y a eu une semaine de préparation, pendant que nous tournions en Suisse. Il y avait beaucoup de travail, ne serait-ce que les lignes à faire passer. Il y a des kilomètres de lignes pour ce décor.

C'est difficile de prendre des décisions esthétiques longtemps à l'avance. J'aime faire évoluer mon travail en fonction du tournage, au fur et à mesure que je découvre le film que je suis en train de tourner.

C'est difficile de prendre des décisions esthétiques longtemps à l'avance. J'aime faire évoluer mon travail en fonction du tournage, au fur et à mesure que je découvre le film que je suis en train de tourner.

Y. A. : Combien de semaines de travail ?

E. G. : Dix-sept. Quatre mois de tournage. Août, septembre, octobre, novembre plus deux jours de tournage en hiver (le cimetière du tout début et les plans de paysages suisses sous la neige).

Y. A. : Ce que j'aime beaucoup dans les hauts-fourneaux, lors de la fabrication de la porcelaine, c'est que tu as fait un pano qui est à côté du fourneau qui commence en lumière chaude puis tu as fait un pano de l'autre côté sur la porcelaine qui est blanche !!!

E. G. : Oui, dans la lumière du jour.

Y. A. : Blanche, mais alors blanche. Ce qui donne l'argile dont on fait la porcelaine... Comment ça s'appelle ?

E. G. : Le kaolin.

Y. A. : C'était très, très, très beau.

E. G. : On revient régulièrement dans cette fabrique, mais sans jamais s'y attarder. C'est un lieu assez grand mais compliqué, fait de renforcements, de murs, morcelé en espaces exigus, bas de plafond. C'est une vraie fabrique du début du siècle, sans aucun aspect pratique ni fonctionnel. Les grands fours sont d'époque également. Pour que l'on ait toujours un point de repère géographique, j'ai pensé que les fours (donc le feu) seraient dans une tonalité très cuivrée, et qu'en traversant les ateliers on se rapprocherait des fenêtres, du jour, pour les travaux de finition et mettre ainsi en valeur la porcelaine. Ce dispositif me permettant également de faire varier la qualité de la lumière du jour venant de l'extérieur, suivant les séquences.

Y. A. : J'aurais beaucoup de choses à dire encore, mais je voudrais voir le film encore une fois, même deux, parce qu'il y a encore beaucoup de choses à voir, les trois heures sont passées trop vite. Alors je vais aller le revoir une fois, même deux, même trois parce qu'il y a des choses superbes, voilà.

► Les oublis du mois de juin :

The Dancer de Fred Garson, photographié par Thierry Arbogast.

La Bostella d'Edouard Baer, photographié par Laurent Machuel, tout nouveau membre de l'AFC.

► Les films AFC du mois de juillet :

Les Destinées sentimentales d'Olivier Assayas, photographié par Eric Gautier (lire l'entretien page 22).

Les Gens qui s'aiment de Jean-Charles Tachella et *L'Envol* de Steve Suissa, photographiés par Dominique Chapuis.

" Le hasard de la programmation, ou bien le soutien que le CNC apporte aux films français distribués pendant la période de l'été font que deux films dont j'ai fait l'image sortent le même jour au début du mois de juillet.

Les Gens qui s'aiment réalisé par Jean Charles Tachella est une " comédie classique " et une méditation sur le temps où s'intriquent et s'emmêlent les fils de deux générations au travers des passions et des séparations. Structure classique d'un scénario qui passe d'un personnage à l'autre en parcourant quinze ans de vies sentimentales.

Un film très " écrit " qui demande une attention constante car, comme si l'âge n'avait strictement aucune importance, Tachella à plus de soixante-quinze ans prend chaque jour de tournage avec le même plaisir qu'un metteur en scène faisant son premier film. L'absurdité des financements et des coproductions nous ont conduits à tourner ce film au Luxembourg, et à reconstruire une fin d'été en plein hiver. En dépit de ces contraintes, ou peut être à cause d'elles, il a fallu chaque jour trouver la solution " élégante " ou " pertinente " en utilisant notamment les ressorts d'un découpage classique que Frank Capra (" un vieil ami " dit Tachella) aurait pu mettre en œuvre.

Réel plaisir que de travailler sous la direction d'un metteur en scène avisé, cultivé et passionné, aimant les films, les acteurs, les livres et la photographie puisque, après notre premier entretien chez lui, je suis reparti les bras chargés de livres, notamment le splendide *Masters of light* de Shaefer & Salvato.

Panaflex, optiques et zoom Primo, une seule émulsion Fujicolor 8570 500 ASA, tirée sur positive Kodak. Excellent travail d'étalonnage avec Jean-Marc Gréjois avec qui je travaille depuis longtemps aux laboratoires GTC.

Le second film, *L'Envol* de Steve Suissa, qui sort le même mercredi est en tout point différent. Tant mieux me dis-je, en pensant qu'on essaie toujours de faire la photographie du film et point trop la sienne. C'est un film " rescapé ", qui a failli ne pas se faire et disparaître dans le trou noir de l'absence de financement. C'est le premier film en tant que metteur en scène de Steve Suissa, par ailleurs acteur.

Un scénario d'apprentissage dans le IXe arrondissement comme Truffaut les aimait. Un personnage qui apprend la vie en même temps que nous découvrons la sienne : l'histoire d'un commis boucher qui veut devenir acteur. Une chronique qui s'étend sur trois années dans le quartier du faubourg Montmartre.

Les contraintes du budget nous ont conduits à des choix de mobilité, de simplicité et de rapidité, mais nous avons décidé de tourner le film en super 16 sur négative Fujicolor 500 ASA. Le format 1,85 a été adopté tout en se fixant pour exigence de ne pas utiliser des focales courtes qui déformeraient. Simultanément, nous avons essayé de tourner avec des diaphragmes relativement bas (2 à 3,5) afin de conserver aux premiers plans une " présence " par rapport aux fonds et aux décors.

Devant la modicité du budget, et afin de conserver un grand nombre de scènes écrites pour la nuit et qui auraient été ridicules de jour, je me suis résolu à éclairer le quartier du faubourg Montmartre sur plusieurs rues, avec des branchements secteurs répartis tous les 100m et en installant sur les balcons et rambardes des particuliers qui acceptaient de nous accueillir (et bien souvent de nous prêter leur compteur) des Q1000 (lampes PAR spot et médium) installées à demeure et simplement réorientées en fonction des scènes et des déplacements de la caméra. Ni tours, ni nacelles, une base de lumière pour le décor tout entier et une face très légère de temps à autre. Le résultat m'a stupéfié. Le décor constitué de quatre rues qui sont aussi celles de mon enfance (et ceci n'est peut-être pas indifférent) conserve ainsi une présence constante et il " encadre " les personnages, sans jamais peser sur eux. La " facilité " avec laquelle nous avons pu nous retourner et la mobilité ainsi acquise m'ont rendu tout aussi libre que dans le décor idéal de studio que nous aurions pu imaginer.

Un premier film avec un metteur en scène qui cherche " la bonne distance ", peu d'effets de prise de vues, un métrage négatif tout à fait réduit, des

contraintes budgétaires surmontées en trente et un jours et au total un tournage non moins enthousiasmant. Très beau travail de gonflage du laboratoire Eclair et du talentueux étalonneur Bruno Patin."

► **Film AFC prévu en août :**

Sade de Benoît Jacquot, photographié par Benoît Delhomme.

.....

nos associés

► **Fuji**

Fujifilm est, cet été, partenaire de deux festivals :

Le Festival du court métrage en plein air de Grenoble (du 4 au 8 juillet 2000) avec un prix de 20 000 FF et une aide substantielle au vainqueur du concours de scénario, dont le film sera produit par le Groupement de Recherches et d'Etudes Cinématographiques (GREC).

Les Rencontres Cinéma de Gindou (du 19 au 26 août), dont la programmation déclinera les cinématographies d'Israël et du Proche Orient. Comme chaque année à Gindou, Fujifilm offrira 10 000 FF en pellicule au lauréat du prix du scénario.

Emergence

Après trois semaines d'intense activité, la 2ème session de l'Université Internationale d'été du cinéma vient de s'achever.

Les neufs réalisateurs sélectionnés (Olivier Coussemacq, Eleonore Faucher, Lorraine Groleau, Eric Guirado, Rémi Lange, Yann Moix, Jean-Philippe Stéfani, Thomas de Thiers, Xiaoling Zhu) ont eu à travailler en deux temps :

1ère étape " Séquence imposée "

Chaque jeune réalisateur a dû réécrire, préparer, tourner, puis monter en quelques jours à peine un court scénario de Gilles Taurand.

2ème étape " séquence libre "

Après une préparation à partir de leur script (choix de la scène à tourner, rencontre avec les comédiens et les équipes, etc.) qui s'est étalée de mars à mai, les lauréats ont tourné les morceaux choisis à Blois, Seillac et dans les environs sous l'œil averti de leur parrain (John Avnet, Xavier Durringer, Tony Gatlif, Manuel Poirier, Tonie Marshall...).

Ces scènes ont ensuite été montées sur place pour une projection le jour de la clôture.

Outre l'équipe d'Emergence, qui assurait la production et la régie des tournages, chaque réalisateur bénéficiait à tous les stades de l'appui d'une équipe de technicien(ne)s aguerri(e)s.

Velvia

Ayant rencontré un vif succès dans le monde de la photographie, cette pellicule inversible Fujifilm de E.I. 50 existe depuis maintenant plus d'un an aux USA en longueur " cinématographique " suite à une forte demande des opérateurs, notamment en publicité.

Elle présente bien sûr les mêmes qualités qui ont fait le succès de la Velvia existant déjà en photographie, notamment la définition de l'image et le rendu des couleurs.

Cependant, elle n'est commercialisée que sur le secteur d'Hollywood pour l'instant, en raison de problèmes de lubrification.

Ce problème étant en cours de résolution, nous en reparlerons peut-être à l'automne...

Pour plus de renseignements, n'hésitez pas à aller consulter la rubrique " motion picture " du site américain de Fujifilm : www.fujifilm.com.

Rentrée

Il en était question dans la Lettre n°89 (juin 2000, page 5), le Forum des Images et la revue *Positif* s'associent pour faire, du 9 au 17 septembre 2000, la " Lumière sur les chefs opérateurs ".

Fujifilm sera partenaire de l'événement, qui s'annonce exceptionnel.

Le programme, s'il est presque défini, laisse encore la place aux idées neuves. Nous avons les nôtres, mais vous avez certainement de votre côté des souhaits, des suggestions ou des envies qui ne nous sont même pas venues à l'esprit.

Essayons donc de travailler ensemble pour transformer l'essai et que de cette exception naisse enfin, pourquoi pas, un rendez-vous régulier autour du métier de " Directeur de la photo ".

Fuji Tous Courts

Prochaine séance le mardi 19 septembre à 18h15 au Cinéma des Cinéastes
Comme d'habitude : entrée libre et bienvenue à tous.

Chers membres associés
Tous les mois, nous vous sollicitons pour la rédaction de cette rubrique qui, je vous le rappelle, est la vôtre, et l'intérêt de son contenu ne dépend donc que de vous. Il est vrai que s'il est toujours très agréable de prendre contact avec vous par téléphone, il m'est difficile de vous rappeler sans cesse pour avoir vos textes.
En résumé, nous bouclons la Lettre, en général à partir du 20, afin qu'elle parvienne à tous en début de mois. Je suis consciente du fait que vous êtes tous très occupés, mais sachez que nous avons des impératifs de dates et que les textes parvenant en retard risqueraient de ne pas être publiés.
Merci d'y être attentifs et à vos plumes ou claviers !!!
(Isabelle Scala)

*Retrouvez en intégralité
le journal quotidien de
Yorgos Arvanitis
à Cannes sur le site :
www.kodak.fr/cannes*

► Kodak

Kodak est partenaire de la 23ème édition du Festival du Court Métrage en Plein Air de Grenoble.

Le nouveau cru de ce festival se tiendra cette année du 4 au 8 juillet. A cette occasion Kodak s'associe au Prix d'aide à la création en dotant le lauréat en pellicule de prise de vues. Une démonstration technique de nos derniers produits se tiendra au Forum de la Fnac de Grenoble, vendredi 7 juillet à 12h30. Cette démonstration, présentant notamment notre nouvel Ektachrome 100 D 35 mm, sera suivie d'un cocktail. Nous vous y attendons nombreux.

Si vous souhaitez participer à cette projection, vous pouvez nous contacter au 01 40 01 46 15.

Forum de la Fnac, rue Félix Poulat - 38000 Grenoble.

Etats Généraux du Film Documentaire de Lussas du 20 au 26 août 2000.

Prenez en note, nous vous donnons rendez-vous à Lussas, haut lieu du documentaire en France. Cette année sera marquée par une ouverture sur le monde et en particulier sur l'Europe. Rencontrons-nous mercredi 23 août prochain à l'occasion d'une projection technique qui sera suivie d'un buffet cocktail.

► Bogard

Nous vous l'avons annoncé dans la lettre AFC n°88 : les caméras Sony " Cine Alta " arrivent chez Bogard.

D'ici la fin du mois, deux caméras complètes avec moniteurs, magnétoscopes et accessoires seront disponibles en location.

Nous vous communiquerons, dans la lettre n°91, les dates des journées portes ouvertes que nous organiserons pour vous permettre de découvrir ce matériel d'une manière plus approfondie.

Côté objectifs cinéma, nous vous proposons maintenant la série Cooke S4.

► Glpipa

Cet été GLpipa va de nouveau accroître considérablement les possibilités de traitement des images provenant de tournage film ou vidéo.

En effet, la société vient de signer l'acquisition de nouveaux équipements de télécinéma.

Les 3 salles (TC1, TC2, TC3) sont toutes modifiées pour offrir aux clients de publicité ou de films de télévision, le meilleur de la technologie actuelle.

Le TC1 est équipé d'un Quadra de chez Philips (analyse Tri CCD) permettant de passer rapidement des formats 4/3 au 16/9ème. Cette salle est principalement dédiée au traitement de films de télévision, à la fois à partir d'un négatif 35 mm, Super 16 mm, immersion, ou en vue d'un "tape to tape" grâce à la console d'étalonnage Da Vinci Renaissance équipée de "Power Windows" permettant de sélectionner plusieurs zones d'étalonnage.

Les 2 autres salles (TC2 et TC3) travaillent plutôt pour la publicité. Le TC2 est équipé d'un C Reality de chez Cintel. Possédant un tube permettant un balayage de 1920 pixels en horizontal, il permet une analyse "haute définition" de très haute qualité (12 bits 4:2:2/4:4:4).

Le C Reality remplace naturellement le Mark III dont le principe d'analyse par tube a permis depuis 15 ans à GLpipa d'étalonner de nombreux films de publicité, avec la douceur d'image propre à cette technologie. La nouvelle console d'étalonnage Da Vinci Renaissance 8:8:8 possède toutes les options "Custom Curves", "Kilo vectors", VSR, et "Power Windows", et confère à l'ensemble une souplesse de traitement associée à une puissance élevée de résolution vidéo (720 pixels par 576), et dans un futur proche, en HD, en 1920 pixels par 1080.

Le TC3 passe d'une version Ursa Gold à la nouvelle version Diamond. (Scan'dal, TWiGi permettent entre autres, une meilleure stabilité d'image, une correction d'"aliasing" accrue, une réduction importante du grain, etc...) La machine est associée à une console Da Vinci Renaissance 8:8:8.

Ces investissements lourds permettent à GLpipa de rester à la pointe de la technologie en donnant au Département Télécinéma les moyens de satisfaire ses clients les plus exigeants.

► LTM

Le nouveau projecteur compact "Prolight" 6-12 kW LTM, déjà présenté cette année au NAB, combine les avantages de la technologie de la lampe HMI bi-post et d'une Fresnel d'un diamètre de 450 mm à focale courte, optimisant la performance de la lumière tout en réduisant considérablement le poids et le volume (34 kg au lieu de 65 kg pour le 12 kW Luxarc). Sa lumière procure un faisceau extrêmement puissant en spot et une large plage homogène et douce en position "flood".

Pour compléter notre nouvelle gamme de ballasts électroniques qui s'étend du 125-2000 W au 12-18 kW, nous proposons un nouveau B.E. 2500-4000 W, 110-220 V avec PFC (facteur de correction de puissance) intégré, incluant les toutes dernières technologies en matière d'électronique. Fin juillet un B.E. 575-1200 W avec pour la première fois dans cette puissance, un PFC intégré, viendra rejoindre notre nouvelle gamme. La conception et la fabrication de ces nouveaux ballasts sont réalisées en France, la maintenance étant assurée par nos propres techniciens dans notre usine de Bezon.



► **La succession de Dominique Païni** à la direction de la cinémathèque française est ouverte. " Conformément au vœux de l'assemblée générale " qui a élu cette semaine le cinéaste Jean-Charles Tachella au poste de président de la Cinémathèque française pour succéder à Jean Saint-Geours, les candidats sont invités à adresser leur demande par écrit avant le 7 juillet.

Le Monde du 28 juin 2000

► **Expo : Un siècle de manipulations par l'image** jusqu'au 13 juillet, musée d'Histoire contemporaine, Hôtel national des invalides. Tél. : 01 44 42 38 39...
Un siècle de manipulations par l'image pose les questions du rapport quotidien à l'image, qu'elle soit animée ou fixe. Mais, en est-on encore à réfléchir sur la dichotomie simpliste entre le vrai et le faux, entre la réalité valant référence et le simulacre ? S'attarder sur la position du public entrevu comme un vaste réceptacle immobile, c'est oublier qu'une image est autant conçue par celui qui la regarde, que par celui qui l'envisage. En recherchant la clarté, l'exposition demeure au seuil d'une réflexion faussée et dépassée, envisageant encore l'image, notamment photographique, comme la transposition neutre d'un réel existant en dehors de tout regard."

Libération du 26 juin 2000

► **Les cinémas Scala**, dans le Xème arrondissement parisien, [ont été] récemment désaffectés et rachetés par la secte pentecôtiste brésilienne,

qui souhaiterait les transformer en temple. Le cinéma Scala était déjà un temple à sa manière, celui du porno, dont il a maintenu jusqu'à l'an dernier la tradition " en salles ", envers et contre toutes les tendances... Les insurgés, [la SRF et de nombreuses autres associations : Syndicat de la critique, Groupement des cinémas de recherche, Syndicat français des artistes interprètes...] espèrent décrocher le soutien officiel de Catherine Tasca, et obtenir des pouvoirs publics qu'ils délogent les pentecôtistes, afin de rendre le Scala à sa vocation d'origine..."

Association " La Scala : cinéma ", (14, rue Parodi, 75010 Paris).

Libération du 27 juin 2000

► **Une ambitieuse installation cinématographique à Aubervilliers**

Un studio de cinéma intégré va ouvrir en décembre 2000 aux portes de Paris et tenter de concurrencer la primauté anglo-saxonne."

..."Deux sociétés sont à l'origine de cet ambitieux pari de réunir sur un même site tous les éléments et les savoirs-faire potentiellement utiles à la fabrication d'un film. Il s'agit de Ciné Lumière de Paris, prestataire de matériel électrique pour les productions audiovisuelles, et du groupe Image qui couvre toute la chaîne numérique dans ce même domaine... "

A suivre...

Le Monde du 28 juin 2000

► **Relâchement** du côté du comité de relecture du dernier numéro du *Technicien du film et de la vidéo*. En effet, page 64, si un bel article intitulé " L'image vue par trois générations de chefs opérateurs " est consacré à la rencontre à laquelle ont participé Agnès Godard et Pierre Lhomme à Cannes, notre cher président a changé d'identité et devient Philippe Avant !!! Moralité, pour lire *Le Technicien*, faut pas z'oublier de faire les liaisons !!!

Technicien du film et de la vidéo, juin-juillet 2000

► **A lire**, dans l'*American Cinematographer* de juin 2000, un article d'Eric Rudolph concernant la société Cooke et retraçant les diverses péripéties de cette société.

" Les objectifs Cooke ont vu le jour à Leicester en Angleterre en 1893, lorsque Taylor, Taylor et Hobson achetèrent la compagnie Cooke. Ils eurent leurs

premiers succès cinématographiques, à la fin des années 20, avec les séries Speed Panchro I. En 1946, Taylor, Taylor et Hobson furent rachetés par Rank Organization PLC, au sein de laquelle Cooke prospéra dans les années 60 et 70. Cependant, la société devint rapidement quantité négligeable pour Rank et périclita au point qu'au début des années 90, elle était au bord de la faillite...

C'est alors que Les Zellan reprit l'affaire et trouva les financements (dont certains auprès de banques britanniques) pour redresser la société... Son premier projet fut de reconstruire une usine de 2000 m² à Leicester, le second, de lancer une nouvelle série d'objectifs, la série S4...

"La série S4 donne une image que les gens aiment voir" dit L. Zellan, et de citer les films tournés avec ces objectifs dont, entre autres, *La Plage* et *La Neuvième Porte* photographiés par Darius Khondji...

Suivent des témoignages de chefs opérateurs comme Oliver Stapelton, BSC, qui apprécie la série Cooke S4 " pour sa netteté, sans contraste excessif, sa colorimétrie neutre et équilibrée, et enfin pour ses performances aussi bonnes à pleine ouverture (T2) qu'à T5,6".

sommaire

activité AFC	p.1
ça et là	p.5
enseignement	p.6
imago	p.6
la CST	p.7
hommage	p.8
film en avant première	p.10
entretien	p.12
films AFC sur les écrans	p.22
nos associés	p.24
revue de presse	p.28

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