

actions #29

MAGAZINE PROFESSIONNEL CINÉMA & TV



Michel **ABRAMOWICZ**, AFC

SIGNE L'IMAGE DE **"TAKEN"**

SECONDE RÉALISATION DE SON CONFRÈRE

Pierre MOREL



Kodak

3€

AUTOMNE 2007

www.kodak.fr/go/cinema

ZOOM SUR LA 3ÈME ÉDITION DE L'ATELIER « VIVRE L'EXPÉRIENCE DU FILM ».



C'est le directeur de la photographie Dominique BOUILLERET (AFC) qui a dirigé l'atelier 2007. Il était pour l'occasion accompagné du directeur de la photographie américain Christopher C. Pearson. Nos 60 stagiaires ont pu aborder entre autres la théorie sur le choix du film, de l'exposition et de la mise au point des caméras. Nous rappelons que cet atelier d'initiation au tournage Super 16 mm est une occasion unique offerte aux vidéastes confirmés de s'initier

au tournage sur support film. Nous remercions chaleureusement Dominique BOUILLERET, Pierre Yves DOUGNAC notre chef électro ainsi que nos fidèles partenaires Panavision, Cinélumière de Paris et La Maison du Film Court. Si vous souhaitez obtenir plus d'information sur l'atelier « Vivre l'Expérience du Film », contactez :

Gaëlle TREHONY au 01 40 01 42 41 ou
Fabien FOURNILLON au 01 40 01 31 85.

AGENDA

Notez dès à présent que nous serons présents sur de nombreuses manifestations parmi lesquelles :

- Festival Européen du Film Court de Brest du 8 au 16 novembre
- Camerimage (Pologne) du 24 novembre au 1^{er} décembre
- Kodak Vendôme Talks du 3 au 5 décembre
- Festival du Film Publicitaire de Méribel du 11 au 16 décembre

LA PRÉSENCE DE KODAK REMARQUÉE AU 62ÈME CONGRÈS DES EXPLOITANTS DE DEAUVILLE QUI S'EST TENU DU 2 AU 4 OCTOBRE

Plus connu pour ses produits et services en matière de captation, post-production et pellicule positive, Kodak présentait pour la première fois au dernier congrès des exploitants sa gamme de produits ayant trait à la projection numérique. Ces trois jours permettaient de mettre en avant un savoir-faire acquis à travers la science Kodak de l'image.



KODAK SOUTIEN LES JEUNES TALENTS AU FESTIVAL DE MÉRIBEL.

Ne ratez sous aucun prétexte ce rendez-vous qui s'est désormais imposé comme le laboratoire du Festival du Film Publicitaire de Méribel.

Pour en savoir plus visitez le :
www.festivalpub.com



DU NOUVEAU DANS L'ÉQUIPE !



Si vous avez un projet de téléfilm, notre Responsable des Ventes téléfilms Nathalie MARTELLIERE est à votre écoute. N'hésitez pas à la solliciter en la contactant par téléphone :
01 40 01 43 14 ou par mail :
nathalie.martelliere@kodak.com

LUCKY LUC !

Dans le cadre de leur 62ème Congrès, les exploitants français ont rendu à Deauville du 2 au 4 octobre derniers, un hommage chaleureux et mérité à Luc BESSON en projetant notamment un joli montage (réalisé par Fernand Bérenguer) de séquences extraites de ses films.



S'il est un parcours singulier parmi les cinéastes français, celui de Luc BESSON est sans aucun doute l'un des plus exemplaires. Réalisateur, auteur, producteur, distributeur et bientôt exploitant, Luc BESSON a beaucoup contribué, et continue de le faire, au rayonnement de notre cinéma en France comme à travers le monde. En avance sur son temps et toujours en connexion avec notre époque, il a largement gagné son pari de conjuguer au sein de son « Studio » EuropaCorp, les méthodes d'outre-atlantique et une « French touch » faite de fidélité et d'exigence, tant vis-à-vis de ses équipes de tournages que des industries techniques qui lui doivent beaucoup.

Depuis « Le dernier combat » en noir et blanc jusqu'à « Arthur et les Minimoys » dont les images de synthèse et les effets spéciaux auront nécessité près de trois années de travail, Luc BESSON a été un pionnier des nouvelles technologies, permettant du même coup aux industriels et aux techniciens d'aller toujours de l'avant.

« Taken » est l'une des dernières productions EuropaCorp. Réalisé et éclairé par deux personnalités du monde de l'image, respectivement Pierre Morel et Michel Abramowicz, AFC (dont vous pourrez découvrir le travail commun dans ces colonnes), le film a été tourné en 35mm et post-produit en 2K.

Le Congrès de la FNCF (Fédération Nationale des Cinémas Français) a aussi permis de parler, ou plutôt de reparler, de la projection numérique en salles. A cette occasion, Kodak a présenté aux nombreux exploitants présents son serveur numérique Kodak Digital Cinema JMN3000 (dont je vous invite à votre tour à découvrir les caractéristiques dans ce magazine). Même si, compte tenu des nombreuses interrogations toujours sans réponse (à commencer par la question du modèle économique), la position de la FNCF demeure sage et prudente, les exploitants ont fait preuve de beaucoup de curiosité dans ce domaine sans ignorer que la conversion au numérique allait sans doute nécessiter encore quelques années.

Autre sujet de discussion (assez vif cette fois) abordé durant le Congrès : la question du piratage, véritable menace pour toute la filière du cinéma. L'occasion pour Luc BESSON, cinéaste français parmi les plus concernés, de rappeler à la profession que ce fléau représente aujourd'hui une perte pour l'industrie de plus d'un milliard d'euros par an. Espérons là encore qu'avec le numérique, cette problématique trouvera des solutions nouvelles et n'ira pas en s'amplifiant.

Le numérique, toujours lui, propose par ailleurs de diversifier les vecteurs et les supports de diffusion. La marque Cartier s'impose déjà comme l'un des précurseurs dans le genre (voir dans ce numéro) en présentant depuis quelques mois un programme de douze films courts sur Internet. La preuve, si besoin était, que numérique et argentique peuvent s'accorder et se compléter.

Avec 10 films comme réalisateur, Luc BESSON a rassemblé plus de 40 millions de spectateurs rien que dans les salles françaises. En réponse à l'hommage qui lui était rendu, il a enfin confirmé que oui, on le retrouvera à nouveau et très bientôt derrière la caméra en tant que... réalisateur!

Merci M. Luc, nous sommes impatients de vous retrouver.

Nicolas BERARD

Directeur Division Cinéma & Télévision

04. REPORTAGE

“TAKEN”, la collaboration de deux directeurs de la photographie.

04



09

09. RENCONTRE

Plongée dans le temps pour le directeur de la photographie Yves Dahan.



12. TECHNIQUE

Kodak au cœur de la projection numérique.

12



14

14. RENCONTRE

La guerre de 14 vue par le directeur de la photographie Céline Bozon.



16. RENCONTRE

Le chef-opérateur Alain Ducousset modernise le film d'époque

16



20

20. RENCONTRE

Shira Geffen et Etgar Keret, lauréats de la Caméra d'or.



22. REPORTAGE

Cartier et l'argentique, une histoire d'amour!

22





Le directeur de la photographie et réalisateur Pierre Morel et le directeur de la photographie Michel Abramowicz, AFC, en tandem sur le tournage de «Taken»

«**TAKEN**» marque la rencontre et la collaboration de deux directeurs de la photographie, Michel Abramowicz, AFC et Pierre Morel, tous deux fidèles aux productions EuropaCorp. En tant que chef-opérateur, le premier a signé l'image de « Michel Vaillant » pour Luc Besson et le second, celles de « Danny the dog », « Le transporteur » et « Taxi 4 ». Filmé en trois perfos et en langue anglaise, « Taken » est le deuxième film de Pierre Morel, réalisateur.

Lundi 7 Mai : l'avenue George V offre aux badauds un visage inattendu. Sur la contre-allée très huppée qui mène aux Champs-Élysées, un alignement impressionnant de cars de CRS fait face à une rangée de camions de cinéma. D'un côté, le Fouquet's est devenu une forteresse imprenable où s'apprête à s'éveiller le nouveau Président de la République, de l'autre, l'Oskar Schindler de Steven Spielberg (Liam Neeson) devenu un retraité de la CIA arpente le trottoir parisien à la recherche de sa fille (Maggie Grace, ex-Shannon dans la série « **Lost** ») kidnappée par un réseau de prostitution albanais.

«Comme dans le film « **Frantic** » réalisé par Roman Polanski, explique d'emblée le directeur de la photographie Michel Abramowicz, AFC, « **Taken** » raconte l'histoire d'un homme qui est seul et qui recherche un membre de sa famille dans un pays dont il ne parle pas la langue. C'est quelqu'un qui vit comme un pisteur indien avec pour seules armes, ses contacts et son métier». Bien que tourné en langue anglaise, « **Taken** » est un film d'action à la française. «Quand on parle de films d'action, s'insurge tout de suite Pierre Morel, on fait toujours référence au cinéma américain

LIAM NEESON PHOTOGRAPHIÉ DANS «UN ENFER PARISIEN» PAR LE CHEF-OPÉRATEUR MICHEL ABRAMOWICZ, AFC.

comme s'il possédait le monopole du cinéma de genre. C'est oublier un peu vite qu'il existe une vraie culture du film d'action français et que nombre des films d'après-guerre tournés en France sont ceux que les Américains cherchent aujourd'hui à reproduire».

A l'angle des rues François I^{er} et Quentin-Bauchart, deux caméras Panavision équipées d'optiques Primo filment dans deux valeurs différentes une silhouette familière qui approche d'un pas nonchalant. Au service de son personnage, Liam Neeson se fond dans la ville avec une aisance indéniable. Gage de réussite de sa mission, l'acteur sait cultiver l'anonymat.

L'œil rivé à l'œilleton, Pierre Morel vit son deuxième film comme réalisateur après «**Banlieue 13**» tourné en 2004. «*En sortant de l'école, explique-t-il, je voulais déjà faire de la mise en scène mais mon intérêt pour la technique de l'image m'a rapidement fait bifurquer vers le département caméra où j'ai tout de suite pris énormément de plaisir (et cela continue). Les activités successives de cadreur, d'opérateur Steadicam et de directeur photo m'ont happé pendant de nombreuses années pendant lesquelles mon désir de mise en scène s'était juste un peu endormi dans un fond de tiroir de ma mémoire*».

Entre l'immobilisme des CRS qui patientent et l'activité débordante des gens de cinéma qui s'agitent sous leurs yeux, le contraste est permanent. «*Le fait d'être sans cesse dans l'énergie se ressent à l'image, explique Pierre Morel entre deux prises. Il est bien sûr nécessaire de prendre du temps pour mettre les choses en place, mais tout peut très vite devenir mou et artificiel. Au moment de tourner, j'ai besoin d'enchaîner les plans très rapidement, c'est peut-être une façon de garder tout le monde (les acteurs, l'équipe et moi-même) dans l'ambiance de la scène.*» Pierre est quelqu'un qui a besoin de se mettre dans des situations d'urgence, confirme Michel Abramowicz, deux pas derrière lui. Il est comme une bête instinctive qui peut «perdre» trois heures à mettre en place un plan qui ne sera peut-être même pas monté s'il provoque chez lui un déclic. La démarche est très intéressante. C'est sa manière de chercher le ton d'une scène. Ce matin par exemple, nous tournons des plans de passage. Après le déjeuner, il nous restera cinq heures de travail pour trois pages de texte (une scène où le héros retrouve d'anciens contacts des Renseignements Généraux). Il va découper au fur et à mesure. Pour boucler une séquence, il est capable de tourner quinze plans dans l'heure. A ce moment-là, il devient autiste, il s'enferme avec sa caméra, il avance et il faut le suivre. La difficulté avec lui, c'est d'être toujours prêt à travailler à 360° sans jamais le faire attendre. C'était le deal entre nous et il ne m'a jamais attendu. Au final, il aura de toute manière ce qu'il veut. C'est aussi un



merveilleux cadreur, l'un des meilleurs avec qui j'ai jamais travaillé. Dans la narration, il est exceptionnel ».

Si Pierre Morel prend une caméra, c'est qu'il y a raconte-t-il, «un vrai plaisir à être le premier spectateur de ce qui se passe. Il y a aussi le fait que je ne suis pas très doué pour expliquer aux autres ce que je veux. Quand j'ai l'œil à la caméra, je peux improviser des effets qu'un cadreur n'osera pas forcément faire si je ne le lui demande pas. Quand je tiens la caméra, je n'ai de compte à rendre à personne, j'ai toujours la main sur le zoom, je peux parler aux acteurs à deux mètres de moi, les faire recommencer et faire évoluer le cadre au dernier moment ou pendant la prise».

Entre Michel Abramowicz et Pierre Morel, la confiance est affichée sur le plateau. Comme si les choses coulaient de source, les deux hommes se parlent peu, mais ils demeurent en permanence à proximité l'un de l'autre. Sans avoir jamais travaillé ensemble, on perçoit leur relation de longue date. Chose indispensable selon Pierre Morel pour faire le choix d'un opérateur quand on est soi-même opérateur. « Le choix est difficile pour l'un comme pour l'autre. Il peut être déstabilisant pour un opérateur de travailler avec un réalisateur qui maîtrise comme lui la technique. Pour le metteur en scène, une fois l'esthétique parfaitement définie, il faut oublier son ancien métier (pas facile quand on a l'œil dans la caméra et qu'on repère les

« trucs » de l'autre), faire totalement confiance et s'interdire un interventionnisme trop envahissant. Ne jamais se dire : « j'aurais fait comme ci ou comme ça », mais au contraire se nourrir de ce qu'apporte l'autre. La richesse de l'image d'un film vient précisément de cette intrusion/interaction des univers visuels de l'opérateur et du metteur en scène. La relation humaine et la collaboration dans l'intérêt du résultat final doivent l'emporter sur les egos de chacun. Relation parfaitement réussie avec Michel. De plus, connaissant les temps de tournage qui allaient être les nôtres et le rythme infernal que j'ai tendance à imposer sur les plateaux, j'avais besoin d'un directeur de la photographie qui ait de l'expérience, quelqu'un qui sache gérer les grosses machines, qui possède de la réactivité et sois capable d'anticiper toutes les demandes. Michel Abramowicz possède tout à la fois une «patte», un style et une vraie rapidité d'exécution. Il est autant à l'aise dans la publicité que dans les films d'action, aussi sophistiqués soient-ils, tels que « **L'empire des loups** » dont l'image, soit dit en passant, est impressionnante. Aux commandes de grosses productions, c'est un opérateur qui garde un style extrêmement pointu ».

Si l'action de «**Taken**» se déroule majoritairement à Paris, les vingt premières minutes du film sont américaines. C'est là que le personnage interprété par Liam Neeson a pris sa retraite, là qu'il opère un rapprochement avec sa fille qu'il n'a pas vu grandir, là encore qu'il l'autorise à contre-cœur à se rendre en Europe. Pour marquer

Obtenir «un look américain en saturant les couleurs, en polarisant et en éclairant les personnages avec beaucoup de lumière, comme des stars». (Michel Abramowicz, AFC)





Los Angelès, «une jolie ville ensoleillée où tout est beau et où les gens sont riches». (Pierre Morel)

la différence qui existe dans cette histoire entre sa vie à Los Angeles «une ville ensoleillée où tout est trop beau et les gens trop riches», explique Pierre Morel et celle que le héros va mener à Paris «où tout devient plus sombre», l'image est traitée dans deux styles très différents. «*Tout le monde utilise aujourd'hui les mêmes caméras et les mêmes pellicules, souligne Michel Abramowicz, mais il perdure curieusement une différence entre l'image américaine et l'image européenne d'un film. Pour l'univers familial d'outre-atlantique, je me suis attaché à un look américain en saturant les couleurs, en polarisant et en éclairant les personnages avec beaucoup de lumière, comme des stars. A contrario, dès que le héros plonge dans «l'enfer parisien», l'image est plus désaturée, plus sombre, plus froide et on quitte la caméra sur pied pour passer à l'épaule. Même l'emploi du Steadicam devient volontairement un peu heurté pour se démarquer définitivement du tournage américain plus classique et plus posé. La constante du film, c'est la diffusion pour ne pas obtenir de texture vidéo après une post-production numérique. Je veux absolument conserver au film son image de cinéma.*» «Il s'agit, complète Pierre Morel, d'avoir un film extrêmement réaliste sans effets marqués et qui ne soit jamais esthétisant. La majeure partie de l'action se déroulant à Paris et de nuit, l'image doit donner l'impression de ne pas être éclairée même si les chefs-opérateurs savent, que pour cela, il faut parfois savoir placer beaucoup de sources pour demeurer techniquement parfait. Le but est de servir une histoire, pas de faire de l'image pour de l'image.» «Ce que j'aime dans la manière dont cette histoire est racontée, reprend Michel Abramowicz, c'est sa linéarité, le fait d'aller d'un point A à un point Z de façon implacable. Quand le

héros frappe, c'est pour mettre hors d'état de nuire son adversaire. Chacun de ses coups est destiné à tuer, pas à faire joli. Le film est tourné dans le même esprit. Sur «*Taken*», je prends des risques, mais ils sont calculés. Je sais que je vais disposer d'un étalonnage numérique et que je pourrai me «récupérer» en post-production, mais c'est au tournage qu'il faut décider du contraste. Après, on ne peut plus rien faire, ni dans un sens, ni dans l'autre. «*Taken*» sera un film dense. Pierre lui-même m'a dit plusieurs fois qu'il n'aurait pas osé aller aussi loin.» «Michel aime bien tourner avec des diaphs assez bas - souvent à 2 - ce qui isole les personnages et focalise l'attention du spectateur sur une partie plus précise de l'image, dit Pierre Morel. C'est superbe. Sur ce film, j'avais aussi envie de focales beaucoup plus longues que celles utilisées sur «*Banlieue 13*». Quasiment tout est tourné à l'épaule, même les gros plans au 150 mm sur Liam Neeson. C'est un look que j'avais expérimenté comme cadreur sur «*La vérité selon Charlie*», le remake de «*Charade*» réalisé par Jonathan Demme. Soit dit en passant, la combinaison «longue focale, diaph ouvert, épaule» peut rapidement tourner au cauchemar pour le point. L'assistant opérateur, Vincent Gallot, a fait un travail exceptionnel.» «Je me suis fixé une direction et j'essaie de la tenir, conclut Michel Abramowicz, même quand je démarre une séquence sous le soleil comme la semaine dernière à Roissy où il s'est mis à pleuvoir au milieu de la journée avant un retour du soleil sur les derniers plans. Le rendu d'un film comme celui-ci doit être très noir et très dur. On doit immédiatement ressentir combien cet ancien espion se retrouve bien malgré lui plongé dans un milieu terrible. Quel que soit le prix à payer, Liam Neeson est un personnage déterminé à retrouver sa fille.

Pour accompagner cette démarche, mon image doit-elle aussi être efficace. Le traitement de l'image doit ressembler à du ciment brut : si on passe la main dessus, on doit avoir l'impression que cela râpe. Une fois encore, travailler « brut » me pousse très loin dans le contraste avec des moments où plus rien n'est éclairé... excepté les comédiens qu'il faut continuer de privilégier. Ne pas voir les yeux des comédiens dans un film me gêne beaucoup. On peut choisir de laisser Marlon Brando dans l'obscurité («**Apocalypse now**»), mais dès lors que l'on voit un acteur, il faut distinguer ses yeux. Surtout avec quelqu'un comme Liam Neeson qui est proche de l'Actor's Studio et chez qui beaucoup de choses passent par le regard. Si, face à l'adversité, son personnage n'a qu'une solution pour progresser, l'opérateur que je suis se doit de suivre la même démarche et de déterminer comme lui une solution unique pour le cadre et la lumière».

Démarche d'autant plus significative que vers la fin du film s'est posé pour le chef-opérateur le problème de devoir éclairer sur trois kilomètres une longue course-poursuite entre voiture et bateau le long des quais de la Seine, à Paris. « En 35mm, la liste électrique nécessaire au tournage était impressionnante, poursuit le directeur de la photographie. Comme je disposais d'un étalonnage numérique, j'ai fini par utiliser la HD, exceptés pour les gros plans de Liam Neeson demeurés en argentique. Ma seule chance de récupérer une texture dans ce contexte venait du fait que la séquence se déroulait de nuit. De jour, c'est différent, la HD reste une mise à plat générale de l'image et l'on ressort inmanquablement avec une image électronique. En filtrant énormément et en utilisant la Kodak Vision Premier Color Print Film 2393 pour le « shoot » final, la texture de l'image se rapproche de celle du film. Depuis cinq ans, termine Michel Abramowicz, AFC, je ne travaille plus qu'avec la Kodak Vision2

500T 5218. Un moment, j'ai pensé essayer sur « **Taken** » la Kodak Vision2 Expression 500T 5229, mais il m'a semblé qu'elle serait un peu trop douce pour ce type de film. La 5218 me fournit une unité de texture. Avec un beau sujet et un bel acteur, je ne veux pas non plus « marquer » ma lumière. Il faut qu'on sente l'ambiance et que celle-ci aille avec le film. Avec la lumière, je peux juste aider à ce que l'on ressent par exemple l'angoisse d'un personnage comme c'est ici le cas. Je veux accompagner l'histoire sans la vampiriser. A part des 5Kw ou des 10Kw Fresnel pour récupérer des contrastes dans une chambre ou créer des effets nuit, toute ma base électrique est en fluo. Le fluo se dose à l'œil et permet d'éclairer un acteur sans que l'on sente la source. La lumière est suffisamment diffuse pour iriser la totalité de la scène sans la marquer. Je ne connais pas d'autres sources capables d'obtenir le même résultat. L'histoire de « **Taken** » impliquait cette grande sobriété de lumière. Sur un film, je n'ai de toute façon aucun a priori, aucun système, je suis même prêt à faire de la non-lumière si elle a un sens. J'arrive vierge, je regarde, j'écoute, j'essaie de m'imprégner du sujet et des références que l'on me donne. Ce que je recherche, c'est le challenge ».

Article rédigé par Dominique Maillet.



«Dans «l'enfer parisien», l'image est plus désaturée, plus sombre, plus froide». (Michel Abramowicz, AFC)

Production déléguée : EuropaCorp
Réalisateur : Pierre Morel
Directeur de la photographie : Michel Abramowicz, AFC
Etalonneur traditionnel : Jean Durand
Etalonneur numérique : Jean-René Nebot
Laboratoires : Eclair
Pellicule : Kodak Vision2 500T 5218

Crédit Photos :
Tournage PARIS : Stéphanie BRANCHU © 2007 EUROPACORP – M6 FILMS – GRIVE PRODUCTIONS
Tournage LOS ANGELES : Sam URDANK © 2007 EUROPACORP – M6 FILMS – GRIVE PRODUCTIONS

À DROITE TOUTE !

DIRECTION LA FRANCE DES ANNÉES 30
AVEC LE DIRECTEUR DE LA
PHOTOGRAPHIE YVES DAHAN.



Habitué des grands faits de l'Histoire avec des téléfilms comme « **L'affaire Dreyfus** » (1995) ou « **Jean Moulin** » (2002) mis en scène par Yves Boisset, le directeur de la photographie Yves Dahan s'est attaqué cette fois à la montée de l'extrême droite française. « **A droite toute !** » est une série de 4x52' qui fait revivre « **la Cagoule** », organisation révolutionnaire dans les années 30. C'est l'occasion pour Yves Dahan d'une rencontre déterminante, celle de Marcel Bluwal, l'un des tous derniers « dinosaures » du petit écran dont les œuvres majeures marquent encore aujourd'hui les esprits : « **Dom Juan** » avec Michel Piccoli (1965), « **Les frères Karamazov** » avec Pierre Brasseur (1969) ou « **Mozart** » (1982) avec Michel Bouquet dans le rôle du géniteur.

Crédit photos : © Serge DE CLOSETS



© Yann MATTON



Marcel Bluwal (au premier plan), «un metteur en scène qui parle vraiment d'image».



«Ce que je recherche avant tout, c'est une direction de lumière et du contraste». (Yves Dahan)

MARCEL BLUWAL : PORTRAIT D'UN « JEUNE HOMME ».

« Dans notre vie de technicien, on aime rencontrer des metteurs en scène qui nous parlent vraiment d'image. Je connaissais le parcours de Marcel Bluwal, j'avais conscience de ce qu'il avait apporté à la télévision, mais j'étais loin d'imaginer que cette « race » de réalisateurs existait encore. Marcel a démarré dans ce métier comme grand reporter de guerre, il a « couvert » des événements incroyables caméra à la main, il sait capter l'essentiel et se débrouiller avec peu de choses. C'est un véritable « jeune homme de l'image » qui a besoin d'amour et de passion. J'ai vécu avec lui une expérience rare. Tous les jours, j'avais l'impression d'avoir un livre grand ouvert auprès de moi. Je me sentais comme un élève, je le regardais et je l'écoutais. C'était passionnant. Tant qu'il n'était pas satisfait, il ne baissait jamais les bras.

C'est quelqu'un qui est toujours à la recherche d'un climat dans ses films. Je me souviens d'une réunion que nous devions filmer dans un café censé être assez peu éclairé. Les personnages se retrouvaient quasiment en contre-jour absolu. Pour lui, cela ne constituait pas un problème. Il n'avait jamais imaginé la scène autrement. C'est quelqu'un qui vient vous rassurer s'il sent que par rapport à sa demande, vous êtes dans le doute. Quelqu'un qui vient vous dire sur un plateau : « *Je ne suis pas en retard, prenez le temps de bien faire !* ». Vous n'avez forcément qu'une envie, c'est de lui donner encore plus. Ce qu'il y a de formidable, c'est que sur chaque séquence et chaque plan, il tient le même discours ».

LES ARCHIVES : DU NOIR ET BLANC À LA COLORISATION.

Dès l'origine du projet, Marcel avait prévu d'incorporer dans son montage l'équivalent d'une petite demi-heure d'archives des années 30 avec la particularité de ne pas les utiliser en tant que telles, mais comme des images destinées à s'intégrer aux nôtres. Le choix des archives devait par conséquent tenir compte de leur qualité (on ne peut évidemment rien changer à une mauvaise définition). Au Grand Palais par exemple, il avait repéré très précisément les axes qui nous permettraient de conjuguer notre fiction aux images déjà existantes du Salon de l'automobile de l'époque.

Les archives ont servi de base de travail à tout le monde. A force de visionner les manifestations, les grèves, les bagarres de rue et de regarder les décors de l'époque, nous avons tous fini par baigner dans le parfum des années 36-39. Marcel ayant vécu cette époque, il pouvait nous expliquer le moindre fait au détail près, c'était précieux.

Lorsqu'il préexistait une direction de lumière dans les archives, j'étais évidemment forcé d'adapter mon travail, mais quand il s'agissait simplement d'ambiances dans des images de reportage par exemple, je recherchais la photo la plus naturelle possible. Le pari de Marcel, c'est qu'au final, le spectateur ne fasse pas la différence entre nos différentes sources. Il faut que rien ne jure. Cette idée me plaît beaucoup.

Pour marier nos propres images, nous avons d'abord pensé à un traitement sans blanchiment, mais à juste titre, Marcel a eu peur que dans le cadre d'une diffusion à la télévision, cela ne fasse fuir des spectateurs. C'est une image forcément dure et peu flatteuse pour les comédiennes. Plus le tournage avançait et plus je prenais de risques à la photo, plus nous en avons conclu qu'il fallait inverser notre réflexion. La solution était de coloriser les archives tournées en 35mm noir et blanc en les rapprochant le plus possible des images de notre tournage qui allaient vers le monochrome.

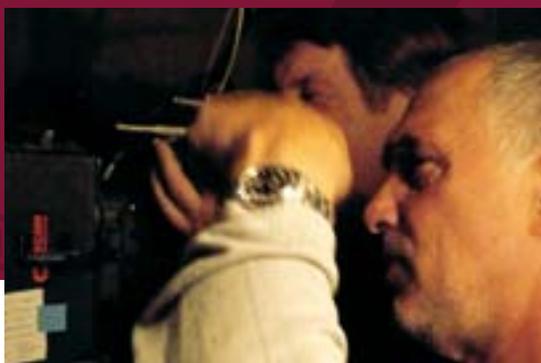


LA TECHNIQUE AU SERVICE DE L'IMAGE.

Sur cette série de films, j'ai travaillé avec deux pellicules, la Kodak Vision2 500T 7218 et la Kodak Vision2 250D 7205 qui se mélangent parfaitement et ne présentent aucun problème de raccord en colorimétrie, pas plus que de définition ou de grain. Ce sont des émulsions très confortables. Lorsque je laisse parler mon œil plutôt que ma cellule, je trouve la 7218 un peu plus proche de mon regard, notamment lors des sous-expositions. Ma difficulté, c'était de « doser » cette sous-exposition quand j'avais à filmer des séquences de jeu avec quelqu'un comme Marcel qui « reprend » rarement la scène en gros plan. On a beau avoir de l'expérience, on se pose quand même des questions. Parfois, il arrive aussi que l'on soit étonné du résultat, c'est alors ce que j'appelle avoir de la réussite. Cette idée ne me déplaît pas.

J'ai travaillé avec une caméra Aaton S16 équipée d'optiques Zeiss grandes ouvertures, le plus souvent en focale fixe. Avec Marcel, les plans larges sont faits au 9.5mm ou au 12mm et les gros plans au... 20 et au 25mm. Ses gros plans racontent toujours quelque chose, c'est quelqu'un qui construit un cadre cohérent. Il ne faut pas oublier qu'il est aussi homme de théâtre. En gros plan, il travaille toujours en-dessous de l'œil. C'est sa « patte ». Il n'est pas cinéaste à rechercher du confort d'images pour son montage, il tourne de manière très sûre et très utile. Même chose pour les effets lumière. Avec lui, tout est prévu et calculé.

Le choix des projecteurs ne m'intéresse pas, ce que je recherche avant tout, c'est une direction de lumière et du contraste. Toujours du contraste. Quand je prends des HMI, ils sont directionnels. Le fluo est habituellement une base sur les tournages car c'est léger et cela ne prend pas beaucoup de place. Je l'ai utilisé ici une seule fois



«Une séquence où, exceptionnellement, il ne fallait aucune direction de lumière».

à l'occasion d'un dîner mondain qui regroupait une vingtaine de personnes autour d'une table. C'était une séquence à part que Marcel souhaitait très éclairée et très brillante avec un travelling qui se promenait sur vingt mètres en large et en serré sur les personnages. Le néon était en indirect, c'est une séquence où exceptionnellement il ne fallait aucune direction de lumière. Le contraste venait du décor dont j'avais fait couper les fonds par de grands borniols. La lumière douce arrivait du haut sur une table éclairée par des bougies. Elle était diffusée, mais justifiée. Sur ce tournage, la lumière a toujours été justifiée.

L'ANGOISSE DU DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE... ... AU MOMENT DE LA DIFFUSION.

On peut se permettre des choses quand on s'adresse à un public de cinéma qui regarde une image sur grand écran, mais quand on va assez loin dans le contraste à la télévision ou que l'on propose une lumière de « caractère », on a des inquiétudes quant au résultat final de la diffusion. L'angoisse s'installe. Il n'y a en revanche plus de place pour le doute à partir du moment où l'on se sait suivi par une personnalité telle que Marcel Bluwal qui n'a plus à faire ses preuves et peut revendiquer ses choix. La faculté de cet homme pour entraîner une équipe derrière lui est insensée. Pour preuve, le film tel qu'il existe aujourd'hui après neuf semaines de tournage est la réplique exacte au millimètre près du discours qui était le sien au moment de la préparation.

Propos recueillis par Dominique Maillet

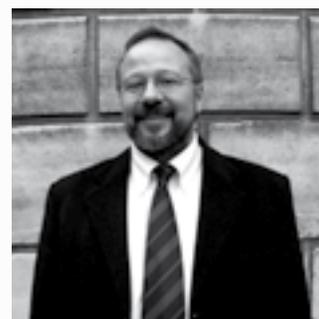
RÉALISATEUR : Marcel Bluwal
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE : Yves Dahan
ETALONNEUR TRADITIONNEL : Gérard Hédon
LABORATOIRE : GTC
PELLICULES : Kodak Vision2 500T 7218 et Kodak Vision2 250D 7205

Kodak

AU CŒUR DE LA PROJECTION NUMÉRIQUE

Première plate-forme de cinéma numérique en Europe, le multiplexe Gaumont Aquaboulevard de Paris a répondu dès 2000 à l'appel d'offres lancé depuis les Etats-Unis par Texas Instruments pour étendre les tests d'expérimentation grandeur nature de la technologie DLP Cinema. «Toy story II» réalisé en images de synthèse a ainsi inauguré le 2 février 2000 une programmation pionnière dans une salle de 486 places équipée d'un écran de 19 mètres de base.

Appartenant à la filiale EuroPalaces qui regroupe les enseignes Gaumont et Pathé, l'Aquaboulevard est équipé de deux serveurs Kodak. L'occasion pour son responsable technique, Philippe Binant, membre du département Imagerie Numérique et Multimédia de la Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son, de dresser un premier bilan.



© Matthieu Maillet

Philippe Binant,
responsable technique de l'Aquaboulevard

Actions : Entre les débuts de la projection numérique à 1,3 K et son passage aujourd'hui à 2 K, que s'est-il exactement passé ?

Philippe Binant : Lorsque la technologie DLP Cinema de Texas Instruments a été validée par Hollywood en 1999, il n'existait pas de norme propre au cinéma numérique. On estimait que le 1,3 K était équivalent au 35 mm, ce qui n'était pas tout à fait exact, mais permettait de différencier la projection cinéma numérique de la vidéoprojection. De 2000 à 2006, c'est donc un domaine qui a été en perpétuelle évolution face à des professionnels du cinéma argentin exigeants et à un certain nombre de directeurs de la photographie toujours sceptiques. Cela a contraint les constructeurs, tant au niveau des équipements de prises de vues que des systèmes de projection, à proposer des technologies avec une résolution de 2048 pixels (2 K) qui correspond d'après les expertises à la définition du 35 mm. Aujourd'hui, nous obtenons en 2 K des résolutions comparables à une copie tirée d'après négatif pour des projections haut de gamme comme celles qui ont lieu à Cannes ou dans les salles de vision privées. Le risque dans le temps avait été de se retrouver avec une diversité de standards propriétaires introduits par différents constructeurs. C'est pourquoi le DCI (Digital Cinema Initiatives), organisme américain regroupant les principales majors hollywoodiennes, a publié en 2005 un document très complet portant sur les spécifications relatives au cinéma numérique. L'objet de ce travail est d'aboutir à une norme internationale faisant du support cinéma numérique ou D-cinéma, un support aussi universel que le 35 mm. Ainsi, il est aujourd'hui possible de projeter un film en D-cinéma à Paris, New York ou Tokyo avec des équipements cinéma numérique qui présentent entre eux le même degré d'interopérabilité que les équipements 35 mm.

A. : Est-ce à dire que ce système est proche de la perfection ?

Ph. B. : La projection numérique est aujourd'hui parvenue à un niveau de qualité tout à fait exceptionnelle qui permet de reproduire exactement ce qu'un réalisateur a voulu tant du point de vue de l'image que de celui du son. En D-cinéma, on peut également contrôler des paramètres sur lesquels il n'était pas possible d'intervenir en 35 mm. Par exemple, le hublot de projection peut provoquer des aberrations chromatiques qu'il est possible de corriger, en intervenant au niveau de la tête de projection électronique, après avoir effectué en salle une mesure spectrophotométrique. De nouvelles réflexions sont toujours possibles, notamment au niveau de la projection cinéma numérique en 3D ou sur la possibilité d'augmenter le nombre de sources audio dans la salle. D'autres pistes, comme le 4 K ou la projection à 48 Hz existent également.

A. : Pourquoi l'Aquaboulevard est-il équipé de serveurs Kodak ?

Ph. B. : En 1990, Kodak a créé la technologie CDS (Cinema Digital Sound) permettant la reproduction du son numérique dans les salles de cinéma. Au niveau du traitement numérique du signal, Kodak a proposé dès 1991 l'un des premiers systèmes de photographie numérique. En 2007, Kodak dispose d'une expérience considérable dans le domaine de l'imagerie numérique et apparaît comme l'un des acteurs majeurs dans la conception de serveurs cinéma numérique. Pour sa part, la plate-forme technologique du Gaumont Aquaboulevard développe, depuis 2000, un ensemble de programmes de tests, d'expérimentations dans le domaine du cinéma numérique,

soit de façon autonome, soit en relation avec d'autres organismes ou groupes industriels. C'est en ce sens que cette plate-forme a pu accueillir, en 2004, certains élèves d'institutions comme l'Ecole Polytechnique et le Conservatoire National des Arts et Métiers. Etudier les différentes fonctionnalités des serveurs Kodak, les mettre en situations réelles d'exploitation, évaluer leur interopérabilité avec d'autres serveurs ou d'autres projecteurs, apprécier leur sécurisation... relève naturellement de la vocation de la plate-forme expérimentale de cinéma numérique de l'Aquaboulevard.

A. : Quelles sont les qualités du serveur Kodak ?

Ph. B. : Notons tout d'abord que le serveur Kodak est conforme aux recommandations du DCI. On dispose ainsi d'une image et d'un son de qualité optimum. Le système est hautement sécurisé selon les deux sens du mot «sécurité» : sécurité antipiratage (le signal est crypté en sortie de serveur) et sécurité de fonctionnement (double alimentation, RAID 5). Le serveur Kodak est interopérable avec les autres serveurs et les autres projecteursDCI du marché. Du point de vue ergonomique, le serveur, muni d'un écran tactile, présente une grande souplesse d'utilisation et reste très flexible dans ses fonctionnalités. Ce serveur a également été conçu pour fonctionner dans un environnement de type multiplexe. Les multiplexes sont l'avenir du cinéma au même titre que les télécommunications sont l'avenir des multiplexes. La mise en réseau des serveurs, l'importation de films fondée sur l'utilisation de réseaux de télécommunication existants, le contrôle à distance d'un parc de serveurs sont des approches développées, d'ores et déjà, par Kodak. En somme, c'est un outil qui regroupe toutes les qualités qu'un exploitant est en droit d'attendre d'un serveur.

Propos recueillis par Dominique Maillat



Pour la première fois, Kodak Digital Cinéma était présent en tant qu'exposant au 62ème Congrès des Exploitants.

« Les professionnels ont pu tester ainsi la convivialité et la simplicité d'utilisation de notre Serveur JMN3000 » relève Pascal HEUILLARD Directeur Kodak France Cinéma Numérique. « Les acteurs de la projection nous connaissent bien, puisque bien entendu une grande majorité des films sont tirés depuis longtemps sur de la pellicule positive Kodak. Les opérateurs cabines et la filière la plus en aval de l'exploitation connaissent notre marque et paradoxalement moins nos produits ! Il est très important que nous puissions entretenir un dialogue avec les exploitants. Nous avons un savoir-faire et une connaissance de leurs métiers que nous devons absolument leur faire partager.

N'oublions pas que Kodak est présent dans l'industrie du cinéma depuis maintenant 126 ans !

En réfléchissant bien, quand on connaît les freins technologiques et économiques que peuvent représenter le renouvellement du matériel de projection, notre antériorité, notre expérience et notre capacité à innover devraient rassurer nos interlocuteurs ! » ajoute Pascal Heuillard.

LA KODAK VISION2 HD 5299 SUR GRAND ÉCRAN AVEC « LA FRANCE » PHOTOGRAPHIÉ PAR LE CHEF-OPÉRATEUR **CÉLINE BOZON**



Troisième film du réalisateur Serge Bozon (« **L'amitié** » et « **Mods** »), « **La France** » est le premier long-métrage de fiction à avoir choisi comme support de captation la pellicule Kodak Vision2 HD 5299 ordinairement destinée au télécinéma et à la diffusion télévisuelle.

Tourné en 3 perfos dans un format inédit 1.66, « **La France** » est le fruit d'une étroite collaboration entre son directeur de la photographie Céline Bozon (« **Exils** » et « **Transylvania** » de Tony Gatliff) et Jean-René Failliot, directeur des laboratoires Arane-Gulliver.

À la caméra, le directeur de la photographie Céline Bozon.

Jean-René Failliot : L'image que souhaitaient Céline Bozon et son frère Serge n'avait rien à voir avec la représentation de la guerre de 14 telle qu'elle est proposée par des films comme « **Un long dimanche de fiançailles** » ou « **Joyeux Noël** ». Leur idée était de retrouver l'image des vieux films tournés en studio aux États-Unis dans des décors en carton-pâte avec des découvertes peintes. Il ne s'agissait pas de choses artificielles, mais plutôt naïves.

Céline Bozon : Nos références étaient des films comme « **Battle cry** » de Raoul Walsh ou « **La rivière sans retour** » de Otto Preminger, c'est à dire des films Technicolor avec des couleurs très saturées et, en terme de lumière, des nuits où l'on voit très bien le décor et les visages, des nuits très lumineuses et très éclairées artificiellement. Nous recherchions une grande douceur. Nous voulions nous éloigner d'une image contemporaine avec des noirs très bouchés et des couleurs très froides.

J-R. F. : A l'époque, je travaillais sur des essais tournés en Imax pour un film consacré au peintre Van Gogh. La production hésitait entre le 35mm avec gonflage en 70mm 15 perfos ou d'emblée la captation en 65mm. Avec la Kodak Vision2 HD 5299, ils avaient entrepris des essais de grain prolongés par un scan en 6K et un shoot sur 65mm en 15 perfos. C'est là que j'ai découvert une image positive à la fois insolite et intéressante faisant penser à du sans-blanchiment sans la prise de contraste. Quand Céline Bozon est venue me voir pour « **La France** », je lui ai montré cette image que l'on n'avait pas l'habitude de voir.

C. B. : Avant de choisir la Kodak Vision2 HD 5299, je me dirigeais vers un flashage. Les premiers essais obtenus donnaient en jour une image douce et désaturée qui me plaisait, mais en nuit, on

obtenait du gris et pas du noir. L'image devenait molle et sans caractère ou bien il fallait séparer le traitement des nuits et des jours en laboratoire, et c'était économiquement inenvisageable. Dès que nous avons découvert ce que proposait la Vision2 HD 5299 avec mon frère Serge, nous avons donc été séduits. La désaturation très forte des couleurs nous a fait douter, mais le sentiment général était quand même que nous avions trouvé l'image du film. En me lançant dans une seconde série d'essais, mes premières conclusions m'ont cependant fait écarter la 5299 pour les nuits où j'avais l'impression de retrouver une impression de gris. Pour les nuits, je voulais utiliser la Kodak Vision2 500T 5218 jusqu'à ce que je m'aperçoive, une fois le montage positif des essais effectué, que j'allais dans la mauvaise direction. Une des données importantes pour moi était en effet que les jours et les nuits soient stylisés pour créer un effet d'univers et en mixant les deux émulsions, j'en arrivais à « affadir » les nuits, à les rendre plus « normales ».

J-R. F. : Avec la Kodak Vision2 HD 5299, les noirs sont très beaux quand il y a du blanc dans l'image, mais sans référence de contraste, on est très vite confronté à de gros problèmes, notamment pour les raccords d'étalonnage.

C. B. : A un point de tirage près, on se prenait des dominantes colorées monstrueuses sur toute l'image et on obtenait des dérives de couleurs aussi bien dans les noirs que dans les hautes lumières. Cela devenait très difficile à corriger d'un plan à l'autre quand il s'agissait de champs/contrechamps. La 5299 est une pellicule très compliquée à poser. Avec un négatif un peu trop posé, si on augmente les lumières de tirage pour densifier, les hautes lumières ne bougent pas et les noirs se bouchent, ce qui ne présente aucun intérêt. Inversement, on doit se limiter à des visages posés à - 1 sur des images un peu sous-exposées. A - 2, l'image « part » tout de suite



« Une des données importantes pour moi était que les jours et les nuits soient stylisés pour créer un effet d'univers ». (Céline Bozon)

dans la grisaille. En gros, il faut poser « juste » là où l'on veut que l'image soit, exactement comme en inversible. La marge d'un négatif classique n'existe plus. Cela m'a finalement incité à faire une troisième série d'essais avec cette fois du développement poussé sur les nuits. En travaillant avec des optiques classiques T2.1, un développement poussé et une surexposition assez forte (j'ai pris la pellicule à 250 Asa alors qu'elle est donnée pour de la 500), j'ai enfin obtenu une image plus « classique » susceptible d'être « matchée » avec une autre pellicule. J'ai eu besoin de cette « sécurité » pour choisir de partir définitivement en 5299. Sans cette alternative, le risque était trop grand. Même le laboratoire était dubitatif. In fine, j'ai travaillé en jour avec des objectifs Cooke S3 et un développement normal et en nuit en T 2.1 avec un développement +1 et un filtre Mitchell un peu plus fort en nuit qu'en jour.

J.-R. E. : Comme nous savons qu'au final, le film allait passer en tirage optique, nous pouvions nous permettre de pousser le contraste au moment des interpositifs et internégatifs. Dans cette histoire, personne ne s'est jamais caché les yeux sur les problèmes que nous allions rencontrer. Céline et son frère ont été très professionnels dans cette affaire car en comprendre et en maîtriser les difficultés n'a pas toujours été évident. Dès lors que nous avions un accès au TC, nous passions systématiquement au Color Analyser. Au final il y a eu finalement assez peu de tirages positifs de contrôle. Le TC avait de toute façon été calibré pour ne jamais bouger avec le temps. Il fallait être certain de toujours retrouver la même texture d'image.

C.B. : Les conditions étaient idéales sur le plateau dans la mesure où le film se déroule quasi exclusivement en extérieurs avec des costumes qui ne varient à peu près jamais. J'avais surtout à gérer du vert, du bleu et les peaux. Ce que je craignais avec la désaturation, c'est que l'image ne perde de son caractère et effectivement, il y a quelques plans où le TC était plus riche

en couleurs que le positif au final, notamment des plans un peu sous-exposés où la couleur disparaît. Nous partions avec l'idée d'un film très chaleureux et surtout pas métallique, mais ce qui a dépassé notre volonté initiale, c'est que l'image est devenue plus belle dans le légèrement froid au moment de l'étalonnage final. Dans « **La France** », le rapport à la couleur est assez étonnant. La 5299 est une pellicule très fine, plus fine à mon sens que la 5218, mais sur les visages et les carnations, on perd la précision un peu clinique de la pellicule moderne du fait de la désaturation et des diffuseurs que j'ai utilisés. C'est un effet qui, selon moi, apporte beaucoup à la photographie du film, quelque chose de précis et très doux à la fois.

J.-R. E. : Avec la Kodak 5299 tirée sur positif, il faut savoir que l'on obtiendra toujours le même style d'image. Pour l'utiliser, il faut donc vraiment que l'histoire s'y prête et que son utilisation corresponde à l'idée que veut faire passer un réalisateur. Elle se prêtait parfaitement à l'image atypique que recherchaient Céline Bozon et son frère mais c'est aussi parce qu'ils aiment tous les deux l'aspect aléatoire de l'argentique, son côté vivant et presque artisanal. Aux Etats-Unis, la 5299 est une pellicule exclusivement utilisée avec un étalonnage numérique et elle est travaillée comme Kodak le préconise, c'est-à-dire avec le processeur qui utilise les Luts pour donner le look des pellicules négatives standard (5218, 5229...).

C.B. : Sur un film traditionnel avec des décors traditionnels, c'est honnêtement un peu suicidaire d'utiliser la Kodak Vision2 HD 5299. La pellicule crée beaucoup de contraintes, elle joue étroitement sur les couleurs, sur les mélanges... et sa sous-exposition peut devenir assez vite très compliquée. Mais pour nous chefs-opérateurs, plus on a d'outils, mieux on se porte.

Propos recueillis par Dominique Maillet



« ... des nuits très lumineuses et très éclairées artificiellement ». (Céline Bozon)

Crédit Photos : © copyright Carole BETHUEL

Production déléguée : Les Films Pélleas • Réalisateur : Serge Bozon • Directeur de la photographie : Céline Bozon • Etalonneur traditionnel : Sophie Lustière • Laboratoire : Arane – Gulliver • Pellicule : Kodak Vision2 HD 5299



Sur « Le réveillon des bonnes », un enjeu pour le directeur de la photographie

Alain Ducousset : « moderniser le film d'époque »



Après treize années de compagnonnage au côté du chef-opérateur Bernard Lutic (tragiquement décédé en 2000), le directeur de la photographie Alain Ducousset, (« **La faux** » de Jean-Dominique de la Rochefoucauld en 2001 « **Garonne** » de Claude d'Anna en 2002) quitte le plateau de la série policière « **P.J.** » pour s'attaquer au film d'époque avec « **Le réveillon des bonnes** », une série de huit fois 52' réalisée par Michel Hassan.

Coproduite par la société Telfrance (Michelle Podroznik) et France 3, cette évocation de l'immédiat après-guerre raconte en 1918 la vie d'un immeuble de quatre étages dans lequel familles et bonnes se préparent à passer leur réveillon de Noël.



« J'accepte les contraintes de la télévision, mais je recherche aussi la qualité »

Actions : Dans la configuration d'une unité de lieu comme celle qui prévaut dans cette histoire, quels sont vos enjeux de lumière ?

Alain Ducousset : Nous avons tourné à Armentières dans le Nord de la France où une ancienne filature avait été transformée en studio. On disposait de quatre plateaux qui étaient modifiés au fur et à mesure du tournage pour nous permettre de passer d'un appartement à l'autre. Pour que le spectateur s'y retrouve, les ambiances étaient chaque fois différentes, depuis l'appartement d'une ancienne tenancière de cabaret travaillé dans les rouges et surchargé d'objets ou de tableaux un peu kitsch jusqu'à l'utilisation d'un appartement plus moderne, voire d'avant-garde avec des murs très clairs. La cour de l'immeuble est aussi un décor important, c'est le lieu où tout le monde se croise et où chacun assurait à l'époque son propre ravitaillement en élevant des poules ou des chèvres. Derrière le constat de cette vie bourgeoise surgissent en filigrane des réflexions sur la guerre et la jeunesse. D'emblée, nous avions décrété qu'il n'y aurait pas d'électricité dans l'immeuble,

comme disait mon chef-électricien. J'avais choisi de travailler « à l'ancienne » une lumière dite naturelle (bougies, lampes à pétrole, feux dans les cheminées...) « corrigée » avec des sources artificielles. Les tâches sont donc ponctuelles, il n'y a quasiment pas de lumière fluo, mais beaucoup de lucioles et de variateurs pour des effets toujours très légers car je ne voulais pas tomber dans le cliché de lumières qui vacillent. Dans les gros plans en longue focale, les tâches de lumière des bougies ou des cheminées connotent le froid que les comédiens doivent jouer. Le danger avec la bougie, c'est qu'elle ramène de jolies choses à l'écran, ce qui peut très vite devenir trop esthétisant.

A. : L'avantage du studio, c'est une maîtrise permanente...

A.D. : J'ai fait évoluer le décor en fonction de l'heure qu'il était au moment où se déroulait l'action. Il s'agissait de fines nuances, car en période hivernale, je ne voulais pas trop d'effets de soleil. J'avais mes parti-pris : à tel moment, c'était un 5 Kw en blanc, à telle



« Une lumière «juste» est celle qui correspond à l'histoire, au jeu des comédiens et à l'atmosphère générale du film ». **(Alain Ducusset)**.

autre, on mettait du straw pour faire un peu plus chaud, à telle autre encore, c'était un quart ou un demi-bleu avec du neutre pour souligner le début de la nuit. Pour simplifier les problèmes de studio, nous avons décidé que la neige ne tomberait que la nuit. Le jour, elle se trouvait déjà au sol.

A. : Dans cette configuration, quelles ont été vos difficultés majeures ?

A.D. : Le rythme de travail avec 90 jours de tournage seulement (dont 70 en studio) pour huit fois 52'. Nous avons tourné de novembre à début avril avec deux caméras en permanence et assez souvent un Steadicam, ce qui veut dire de longs plans-séquences comprenant des gros plans, le plus souvent sur des comédiennes. J'accepte les contraintes de la télévision, mais je recherche aussi la qualité et sans prétention, je pense que nous y sommes parvenus avec cinq à huit minutes utiles par jour. Il en a résulté une lutte intéressante, mais forcément difficile car il m'est arrivé de refuser de tourner certains gros plans qui nécessitaient un

rajout précis de lumière. D'un côté, il ne faut jamais lâcher, toujours trouver des solutions et accepter de discuter, de l'autre, il faut savoir aussi s'arrêter même si l'on n'a jamais vraiment fini. Bien sûr, il est frustrant de laisser passer un gros plan que l'on n'a pas pu éclairer, mais c'est la loi. Si on est trop malheureux, il faut changer de métier, c'est la différence qui existe pour moi entre la télévision et le cinéma. C'est là où l'expérience acquise en travaillant en studio et à plusieurs caméras sur la série « P.J. » m'a servi. En même temps, sans un réalisateur qui vous fasse vraiment confiance, rien n'est possible. C'était heureusement le cas avec Michel Hassan qui vient de ce que l'on appelle le flux à la télévision (l'émission « Koh-Lanta » ou «Groupe flag» en fiction). En lui confiant la réalisation de cette série, la production voulait moderniser le film d'époque, sortir du caractère empesé et classique du champ/contre-champ. La seule chose difficile avec lui, c'était sa méthode de travail car il voulait les comédiens sur le plateau le plus tard possible. Aucune mise en place ne se faisant avec eux, on devait fréquemment changer des choses au dernier moment, ce qui relevait parfois du challenge.





© J. Delaporte



Alain Ducousset, assistant de Bernard Lutic en 1993.

« Faire évoluer le décor en fonction de l'heure qu'il est au moment où se déroule l'action ». (Alain Ducousset).

A. : Quelles ont été vos principales sources d'inspiration ?

A.D. : Le travail de Nestor Almendros avec Truffaut, « **Les vestiges d'un jour** » de James Ivory, « **Gosford Park** » d'Altman ou encore « **Les sentiers de la perdition** » dont je trouve la photo absolument sublime. Et puis aussi « **Les blessures assassines** » dont j'aime la lumière naturaliste. Pour moi, une lumière est belle quand on ne la sent pas. J'ai toujours en mémoire le travail de Bernard Lutic que j'ai longtemps accompagné, son refus de s'enfermer dans la technique et sa volonté de faire toujours au plus simple. C'était un opérateur très respectueux du réalisateur, du scénario et des comédiens et avec lui, la caméra devait être réduite à sa plus simple expression, ce n'était pas le volume de grues ou de zooms qui rendait un film intéressant. Dès qu'il y avait un volet sur la caméra, il l'enlevait. Sur « **Le réveil des bonnes** », il n'y a pas une seule journée durant laquelle je n'ai pensé à lui qui me répétait : « *faire de la lumière, c'est simple, il suffit de regarder et de s'imprégner de ce que l'on voit !* ». A la fin, il aurait aimé se limiter à un seul projecteur bien placé. Vouloir un 12 ou un 18 Kw, mais ne vouloir que cela est un discours que je reprends parfois à mon compte. Cela a été le cas à Lille pour éclairer une maison avec de grandes baies vitrées où la lumière pénètre de ce fait « à l'anglaise ». Le résultat est à la fois doux et marqué. Dans le cadre du téléfilm, il faut travailler de cette manière, réfléchir très vite et oublier les choses encombrantes. La plus belle lumière reste la lumière du soleil sauf qu'à la télévision, on n'a pas le temps d'attendre. Après, il y a toujours des ruses pour faire croire que l'on n'attend pas même si l'on attend. Inconsciemment, je reproduis le comportement de Bernard.

A. : C'est vraiment lui qui vous a mis le pied à l'étrier...

A.D. : Je n'ai pas démarré ce métier en pensant qu'un jour, je serais chef-opérateur tellement j'étais déjà heureux d'être deuxième assistant. J'ai toujours été cinéphile. Je chargeais mes magasins, je regardais Trintignant, Piccoli ou John Gielgud... et j'étais au cinéma. Je n'ai jamais eu de plan de carrière. Bernard Lutic m'a fait passer premier assistant, puis cadreur. C'est lui qui m'a donné ma chance comme chef-opérateur deuxième équipe sur « **Hercule et Sherlock** », lui encore qui m'a poussé à devenir définitivement directeur de la photographie. La première année, il a fallu tenir, c'était difficile, j'ai refusé plein de films comme assistant. Et puis, j'ai participé à deux courts-métrages et ensuite, à pas mal de clips pendant quatre ans. Michelle Podroznik de chez Telfrance m'a fait confiance pour ma première fiction. Il s'agissait de « **La faux** » réalisé par Jean Dominique de la Rochefoucauld avec Jean-Pierre Cassel. C'est le travail sur les clips m'a permis d'apprendre l'étalonnage que je ne connaissais pas. Une seule fois, j'avais suivi Bernard sur l'étalonnage numérique de « **Dien Bien Phû** » pour la télévision. A l'époque, il se battait déjà pour que l'on ne touche pas à sa lumière qui, étant assez sombre et contraste, ne correspondait pas vraiment au diktat de la télévision.

« se limiter
à un seul projecteur
bien placé »

A. : Comment définiriez-vous ici votre propre image ?

A.D. : Comme étant à la fois sombre et lumineuse. J'ai mis un peu d'eau dans mon vin, mais elle demeure assez contraste. Dès l'étalonnage des rushes (fait en très bonne collaboration par Philippe Matisse chez Duran), j'ai voulu de vrais noirs plus prononcés qu'à l'ordinaire. Il arrive par exemple souvent que les comédiennes surgissent de l'ombre au dernier moment, juste pour leur texte. Cela crée de belles ambiances. Sur les visages, l'image reste assez douce. Je ne cherche pas à justifier ma lumière. Si un décor possède une fenêtre, j'ai tendance à éclairer à partir de là, mais peu importe si je travaille à l'inverse pour obtenir un meilleur contrechamp. Pour moi, la lumière « juste » est uniquement celle qui correspond à l'histoire, au jeu des comédiens et à l'atmosphère générale du film. Dans « **Le réveil des bonnes** », on ne sait pas toujours d'où vient la lumière. Si elle arrive « divinement » du haut, j'aimerais que l'on ne se pose pas la question du pourquoi.

A. : Comment avez-vous traité les chambres des bonnes et d'une manière générale, l'époque ?

A.D. : Les chambres sous les toits sont travaillées dans des tons assez froids et neutres. Sur l'une des bonnes qui se sent habitée par Dieu et passe beaucoup de temps à prier devant sa fenêtre, j'ai opté pour un mélange de lumière artificielle un peu dorée et de lumière extérieure légèrement gris-bleuté (très à effets pour le coup) avec des bougies très présentes et une moitié de visage éclairée. C'est un peu classique, mais cela marche bien. Je n'ai malheureusement pas eu le temps de beaucoup me documenter sur l'époque dans la mesure où je suis arrivé quinze jours seulement avant le début des prises de vues. Lorsque j'ai visité le studio d'Armentières, je me serais cru dans le film de Lars Von Trier avec les décors dessinés au sol à la craie. J'ai fait mes listes lumière et caméra sans avoir vu les décors en trois dimensions, sans connaître non plus vraiment le réalisateur, ni sa manière de travailler et avec 90% de l'équipe imposée par la coproduction de France 3. Heureusement, j'ai eu la chance de tomber sur un chef-électricien qui avait fait beaucoup de montage en studio du temps où il travaillait à la SFP et pour le coup, il m'a vraiment beaucoup aidé.

A. : Quels ont été vos choix de pellicules ?

A.D. : Pour tout ce qui est studio et extérieur-nuit, j'ai travaillé avec la Kodak Vision2 Expression 500T 7229 et pour tout ce qui est extérieur-jour avec la Kodak Vision 100T 7212 que j'avais prise en cas de trop beau temps bien que l'on soit en hiver (je ne voulais pas être battu en devant mettre trop de filtres). Et j'ai bien fait car nous avons finalement eu du beau soleil en contre. Avec la neige au sol, c'était même assez incroyable. La 7212 correspond en fait à l'ancienne 5248 qu'utilisait Bernard Lutic. Comme assistant, j'en ai chargé tellement de kilomètres que je la connais par cœur. Devenu chef-opérateur, j'ai comme par hasard travaillé avec très peu d'autres émulsions. Ce que j'aime avec la 7229, c'est qu'elle propose encore plus de détails dans les noirs que la Kodak Vision2 500T 7218. Et puis, je la trouve plus souple et mieux équilibrée avec ma lumière. La pellicule que je regrette en studio, c'est la 320 Asa qui n'existe plus. D'une manière générale, je n'aime pas mélanger beaucoup d'émulsions. En téléfilm, il faut tendre à l'efficacité immédiate et c'est ce que j'obtiens avec la combinaison 7229 et 7212.





«D'emblée, nous avons décrété qu'il n'y aurait pas d'électricité dans l'immeuble...

... et que la neige tomberait la nuit pour simplifier les problèmes de studio».

A. : Avec quel matériel avez-vous travaillé ?

A.D. : Nous avons des caméras Aaton Super 16 avec une série Zeiss grande ouverture classique en 16/9ème à laquelle j'ai fait rajouter un 20mm et un 135mm. Je travaillais à 2.5, 2.8 en moyenne, qu'il fasse jour ou nuit. Nous avons aussi un zoom 11,5 x 164mm Canon et un 8 x 64mm pour le Steadicam. Au départ, il devait y avoir une vingtaine de journées Steadicam, on a fini à 40. Tout en sachant qu'il y aurait du déchet, le réalisateur voulait souvent travailler avec de très longues focales en extérieurs comme en intérieurs. Un 135mm à l'épaule, c'est magnifique. C'est le cinéma moderne, celui que l'on trouve dans des films comme « **Babel** ». Les choix de réalisation sur cette série n'étaient pas académiques.

A. : C'est une série qui comporte aussi pas mal de trucages...

A.D. : Nous avons réalisé en direct les « écrans dans l'écran » rendus modernes par une série comme « **24 heures** » et assez drôles à réaliser. On s'en est servi pour souligner par exemple

le rapport qui existe entre un jeune garçon de retour de la guerre et l'une des bonnes. Ils se trouvent dans des chambres contiguës et lui dort pendant qu'elle prie. Nous avons divisé l'image en noircissant la feuille de cloison qui sépare les deux chambres. Filmée en longue focale, la juxtaposition des deux décors fonctionne très bien. Nous avons aussi filmé des scènes de rêve avec un lit posé sur vérin qui se soulève pour venir se mettre à la verticale en même temps que du sable se met à tomber en cascade derrière la comédienne, le tout pendant que la cloison de la chambre s'ouvre et qu'apparaît un désert avec des dunes et un homme à cheval. Là, je me suis inspiré, à la demande du réalisateur, des peintures et des photos de Pierre et Gilles, du côté kitsch de leur lumière avec un ciel très bleu, des effets très marqués (un triangle sur le ciel) et des tâches de lumière. Il y a aussi un comédien muni d'ailes qui passe suspendu dans le ciel avec des pétales de rose qui tombent autour de lui. On a réalisé tout cela en un rien de temps. Au départ, on a fait nous-mêmes les trucages par souci d'économie et puis c'est devenu une écriture qui fonctionne parfaitement avec le scénario. Si les trucages avaient été trop sophistiqués, on n'y aurait de toute façon pas cru.

Propos recueillis par Dominique Maillet

Crédit Photos : © Telfrance / Stéphane d'Allens / DR

Production : Telfrance • Réalisateur : Michel Hassan • Directeur de la photographie : Alain Ducousset • Etalonneur rushes : Philippe Matisse (Duran)
Etalonnage : France3 • Laboratoire : LTC • Pellicules : Kodak Vision2 Expression 500T 7229 et Kodak Vision 100T 7212

60^{ans} de festival 30^{ème} Caméra d'or double anniversaire sur la Croisette



Etgar Keret et Shira Geffen, les réalisateurs du film.

Dans le cadre de la 60^{ème} édition du festival de Cannes, le jury de la Caméra d'or présidé cette année par le réalisateur russe Pavel Lounguine a récompensé le film de Shira Geffen et Etgar Keret, « **Les méduses** » sélectionné par la Semaine internationale de la Critique.

Trois ans après « **Mon trésor** » de Keren Yedaya photographié par Laurent Brunet, le cinéma israélien retrouve le devant de la scène internationale et avec lui, un autre chef-opérateur français, Antoine Héberlé.

Actions : Derrière la fiction, comment votre engagement personnel à tous les deux rejoint-il la métaphore qui sous-tend le film ?

Etgar Keret : A l'instar du courant de l'eau qui entraîne la petite fille dans le film, c'est le courant de la vie qui oriente nos héroïnes vers des directions qu'elles-mêmes n'auraient jamais imaginées. C'est évidemment une manière de suggérer qu'elles ne contrôlent pas leur destin. D'une certaine manière, ne sommes-nous pas confrontés à la même expérience en recevant aujourd'hui le prix de la Caméra d'or à Cannes (*rires*) ?

Shira Geffen : Un mur sépare nos personnages de la réalité qui les entoure. Il n'empêche, cette réalité existe même s'il s'agit de gens « négligés » par la vie. C'est ce qui traverse le film. Regardez par exemple l'appartement de la serveuse dans la salle de mariage. Au début, son plafond fuit légèrement, puis ce sont des gouttes qui commencent à tomber et bientôt, c'est la maison tout entière qui se fissure et se remplit d'eau. C'est évidemment une métaphore face à la vie personnelle de cette femme qui n'a plus rien à quoi s'accrocher et qui se laisse aller comme les méduses dans le courant. Nous parlons de gens un peu oubliés par la vie.

A. : Faut-il y voir une corrélation avec une certaine réalité israélienne d'aujourd'hui ?

E. K. : Beaucoup d'étrangers qui parlent de la réalité israélienne la réduisent au conflit israélo-palestinien. Shira et moi-même sommes très actifs politiquement parlant, cela ne veut pas dire pour autant que nous ayons choisi de faire un film sur l'Israël que nous connaissons. Au départ, nous voulions réaliser un film dans lequel personne ne serait tué, où l'on ne crierait pas, où l'on ne frapperait pas. Il y a quelque chose de réducteur dans la façon dont des chaînes de télévision comme CNN et d'autres rendent compte de la réalité israélienne, dans la manière dont elles entretiennent une vision « démoniaque ». La première pensée de l'Israélien qui vit dans son pays et qui se réveille le matin n'est pas une pensée politique. C'est plutôt comme partout ailleurs, « *pourquoi ma femme ne m'aime-t-elle pas ?* » ou bien « *pourquoi n'ai-je pas de travail ?* ». C'est en approfondissant cette pensée-là que l'on peut toucher à quelque chose de politique. Nous trouvons importants de parler de ces gens-là à travers leurs rêves, leurs désirs, leurs amours ou leur place dans la vie. Tel-Aviv est au centre du film, mais nous en refusons les clichés qui la représentent comme une bulle ou comme une cité décadente. Le seul cliché que nous revendiquons tient de la légende, c'est l'idée d'une ville face à la mer. La tension entre la mer et la ville est importante. D'une certaine manière, la ville symbolise tout ce qui est rationnel alors que la mer contient l'inconscient collectif. Lorsque la serveuse retrouve son appartement inondé, c'est la preuve qu'entre le rationnel et le sentimental, la frontière n'est jamais définitive.

A. : Comment réalise-t-on un film à quatre mains ?

S. G. : Avec Etgar, nous vivons ensemble depuis dix ans, nous nous connaissons très bien et savons aussi ne pas toujours être d'accord. Artistiquement parlant, je viens de la poésie et du théâtre. Etgar, lui, est originaire de la prose, du roman, de la bande dessinée. Il n'empêche, ce que nous avons construit à deux est progressivement devenu « un ».

E.K. : Sur le plateau, nous parlons beaucoup du cadre et des acteurs. Comme nous venons d'univers différents, nous avons des regards différents. Dans une scène, je pense d'abord dramaturgie, il est en premier lieu question pour moi du développement des personnages et de « comment l'histoire avance ». Ce n'est pas le cas de Shira qui reste concentrée sur le conflit du moment. Quand je m'interroge pour savoir comment le personnage arrive et quitte le plan, Shira focalise sur ce qui se passe et comment arriver à l'essentiel. Tout cela peut donc facilement déterminer une dizaine de remarques aux acteurs, mais elles sont différentes, ce qui rend parfois les choses assez compliquées.

A. : Existe-t-il un parti-pris commun d'image ?

E. K. : Nous avons eu beaucoup de chance de travailler avec un chef-opérateur comme Antoine Héberlé de qui nous avons appris beaucoup de choses. Cette expérience va transformer notre écriture. Comme notre histoire ressemble à un conte ou à une légende, nous recherchions en fait quelque chose d'assez minimaliste avec des cadres et des mouvements de caméra très précis. Il fallait que le moindre déplacement de nos personnages soit justifié et nécessaire. Antoine Héberlé a tout de suite cherché à nous convaincre qu'il fallait quand même laisser place à un peu de respiration, mais ce n'était pas notre avis. Notre film se déroule sous l'eau et sous l'eau, on ne peut pas respirer. Quand nous avons commencé tous ensemble à travailler le découpage, Antoine s'est obstiné : « *ne me dites pas comment vous voulez faire bouger le cadre, décrivez-moi plutôt la sensation que vous voulez traduire* » ! Shira et moi étant des gens qui nous exprimons facilement par la parole, nous pouvions expliquer de façon très détaillée qu'elle était à chaque fois la couleur des sentiments que nous recherchions. Au résultat, beaucoup de propositions d'Antoine sont devenues les cadres du film.

A. : Que représente pour vous le prix de la Caméra d'or ?

S. G. : Cela nous fait évidemment plaisir de savoir que des gens ont été touchés par notre film. Jamais nous n'aurions pu imaginer recevoir ce prix.

E. K. : Nous en avons déjà reçu beaucoup pour nos travaux respectifs, mais c'est la toute première fois que nous sommes primés ensemble. Qui plus est, en obtenant la plus belle récompense de Cannes ! C'est déjà miraculeux de créer tout seul, alors pensez-donc, créer à deux...

Propos recueillis par Dominique Maillet (Cannes 2007)

“
«**Tel-Aviv est au centre du film,
mais nous en refusons les clichés
qui la représentent comme une bulle
ou comme une cité décadente**».
”



«Nous parlons de gens un peu oubliés par la vie» (Shira Geffen).



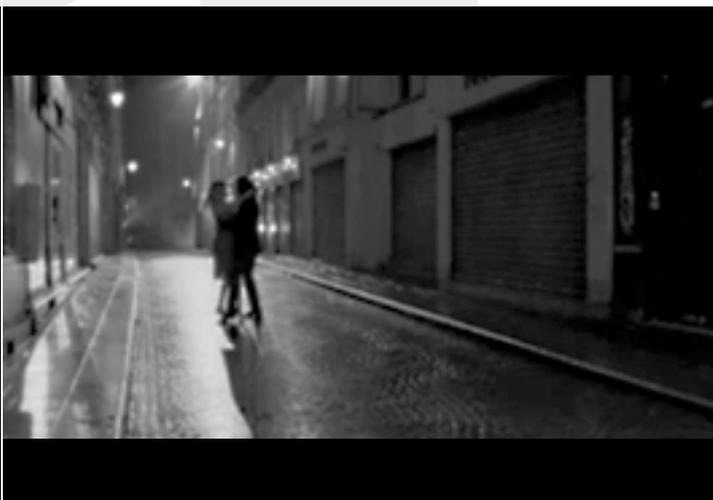
«D'une certaine manière, la ville symbolise tout ce qui est rationnel alors que la mer contient l'inconscient collectif». (Etgar Keret)

Cartier & l'argentique

«une grande histoire d'amour sur le net»

Depuis le 8 Juin dernier, **douze films** de **deux minutes** ont envahi **la Toile**. A mi-chemin du clip et de la publicité, ils ont pour objectif de cristalliser sur le net les valeurs incarnées par la marque **Cartier** dans le monde entier.

Réalisé par **Olivier Dahan** (« La même », « Le petit Poucet »), produit par **Hervé Humbert** pour la société U-Man et photographié par le chef-opérateur **David Quesemand** (« Fragile(s) », « On va s'aimer »), le programme risque fort de **bousculer** les règles du **marché de la communication**.



« Nous testons aujourd'hui sur du luxe le **mode d'expression de demain** »

(Hervé Humbert, producteur)

Du romantisme sur l'écran avec la ville de Paris en toile de fond, c'est le cahier des charges remis à la société U-Man par Cartier et l'agence de publicité TBWA Interactive en vue de la diffusion sur le Net de douze histoires ou preuves d'amour représentatives de l'esprit de la marque. « Il s'agit de parler d'amour de manière délicate et poétique en abandonnant le point de vue du publicitaire au profit de celui de l'auteur et du cinéaste à part entière, explique le producteur Hervé Humbert. Le but est de créer une fiction qui suscite la curiosité sans pour autant imposer au spectateur de la publicité. Brusquement, c'est avoir la possibilité de vanter les mérites d'une marque sans contrainte de logo ni de « packshot ». Pour un cinéaste comme Olivier Dahan qui possède un véritable univers et qui sait diriger les acteurs, le pari

est formidable. L'avantage de l'Internet, c'est aussi que l'on touche un public mondial. Nous testons aujourd'hui sur du luxe le mode d'expression de demain. Toutes les marques riches d'un passé et d'un patrimoine vont maintenant pouvoir s'exprimer pleinement ».

Autre innovation, le programme est interactif. Sur la dernière image de chaque film, un choix matérialisé par deux tâches de couleur rouge (le rouge Cartier bien sûr) est proposé à l'internaute. Il s'agit de l'inciter à prolonger son voyage en lui proposant de partir à la découverte des autres films. Ainsi ce spectateur d'un nouveau genre peut-il s'offrir le luxe d'une vaste balade ludique et romantique ! « Dans notre puzzle cinématographique, reprend Hervé Humbert, l'amour peut durer une fraction de seconde... ou bien toute une vie ».

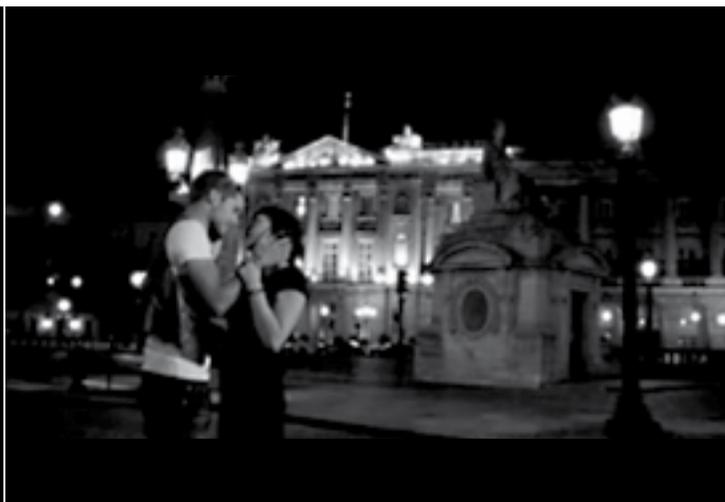
« Le noir et blanc permet de mieux se concentrer sur les gens »

(David Quesemand, directeur de la photographie)

Pleinement engagée dans cette aventure, la société U-Man créée en 2001 par le réalisateur Olivier Dahan et son associé Hervé Humbert (ancien producteur de vidéo-clips pour Bandits Productions) a proposé une livraison clés en main des douze films, depuis l'écriture jusqu'à la post-production. En Décembre 2006, deux « pilotes » ont donc été tournés pour vérifier le bien-fondé du concept et après trois mois d'écriture destinés à finaliser le contenu des films, le tournage de la série a eu lieu une semaine durant à raison de deux films par nuit. « Paris la nuit, c'est plus romantique, reprend Hervé Humbert et cela permet de créer une unité. Même chose pour la diffusion en noir et blanc qui confère aux histoires une dimension à la fois universelle et intemporelle à l'instar d'un film-culte comme « **Manhattan** » qui a un peu été une référence ». « Depuis les années 50, surenchérit le directeur de la photographie David Quesemand, un Paris romantique s'est imposé à travers une vaste imagerie en noir et blanc. Visuellement, c'est une représentation qui parle à tout le monde. Dans une ville dont les couleurs foisonnantes ont parfois tendance à nous distraire de l'essentiel, le noir et blanc permet de mieux se concentrer sur les gens. Il n'existait malheureusement pas de pellicule assez sensible pour pouvoir travailler en véritable noir et blanc dans les conditions de tournage qui ont été les nôtres. Les films ont donc été tournés en couleurs avec la Kodak Vision2 500T 7218. Pour que le noir et blanc « sorte » bien, il faut veiller au choix des matières et des teintés. Là où j'ai gagné du temps et du confort de travail, c'est que je n'avais plus à me soucier des températures de couleurs. Dès que l'on baisse l'intensité d'une lampe, on sait qu'elle se réchauffe et rend les visages un peu plus rouges. En noir et blanc, on baisse le potentiomètre,

c'est plus rapide que d'ajouter une gélatine au projecteur».

Par sa finesse et sa souplesse, le choix du support-film est devenu pour tous une évidence. « Filmer Paris en vidéo était inenvisageable pour nous, confirme Hervé Humbert. Pour insuffler du romantisme aux histoires et toucher à l'universalité sans nous adresser à une seule génération, nous avons besoin du support argentique. Notre ambition était de mettre en valeur dans les conditions du cinéma les lieux les plus emblématiques de la capitale ». « L'avantage de travailler en film quand on a un plan de travail assez soutenu, prolonge le directeur de la photographie, c'est aussi de pouvoir s'appuyer sur les lumières de la ville telles qu'elles existent déjà en ayant juste à les renforcer par endroits. Pour que les lumières de la ville restent présentes et « remontent » quand elles sont lointaines, il faut travailler en basse lumière. En éclairant assez peu le Pont des arts, la ville se met à exister et à devenir lumineuse. A moins de tourner « **Da Vinci Code** », on n'a pas les moyens de ré-éclairer d'immenses décors. Pour le film qui s'est tourné place de la Concorde et qui s'appelle « **Le baiser** » - un plan unique filmé à 360° au steadicam - j'avais par exemple simplement placé au-dessus des lampadaires des lumières sur jeu d'orgue qu'en fonction de l'axe des prises de vues, on pouvait allumer ou éteindre à volonté. Quand le temps vous est compté, il faut être inventif, cela fait partie du jeu. Sur la place des Vosges, le réalisateur a décidé de changer sa mise en scène au dernier moment. J'ai alors fait disposer des ampoules nues sur les grilles pour gagner en brillance avec des hautes lumières et tout s'est très bien passé ».



« Faire l'image que l'on a envie de voir en refusant le plus petit dénominateur commun de la diffusion »

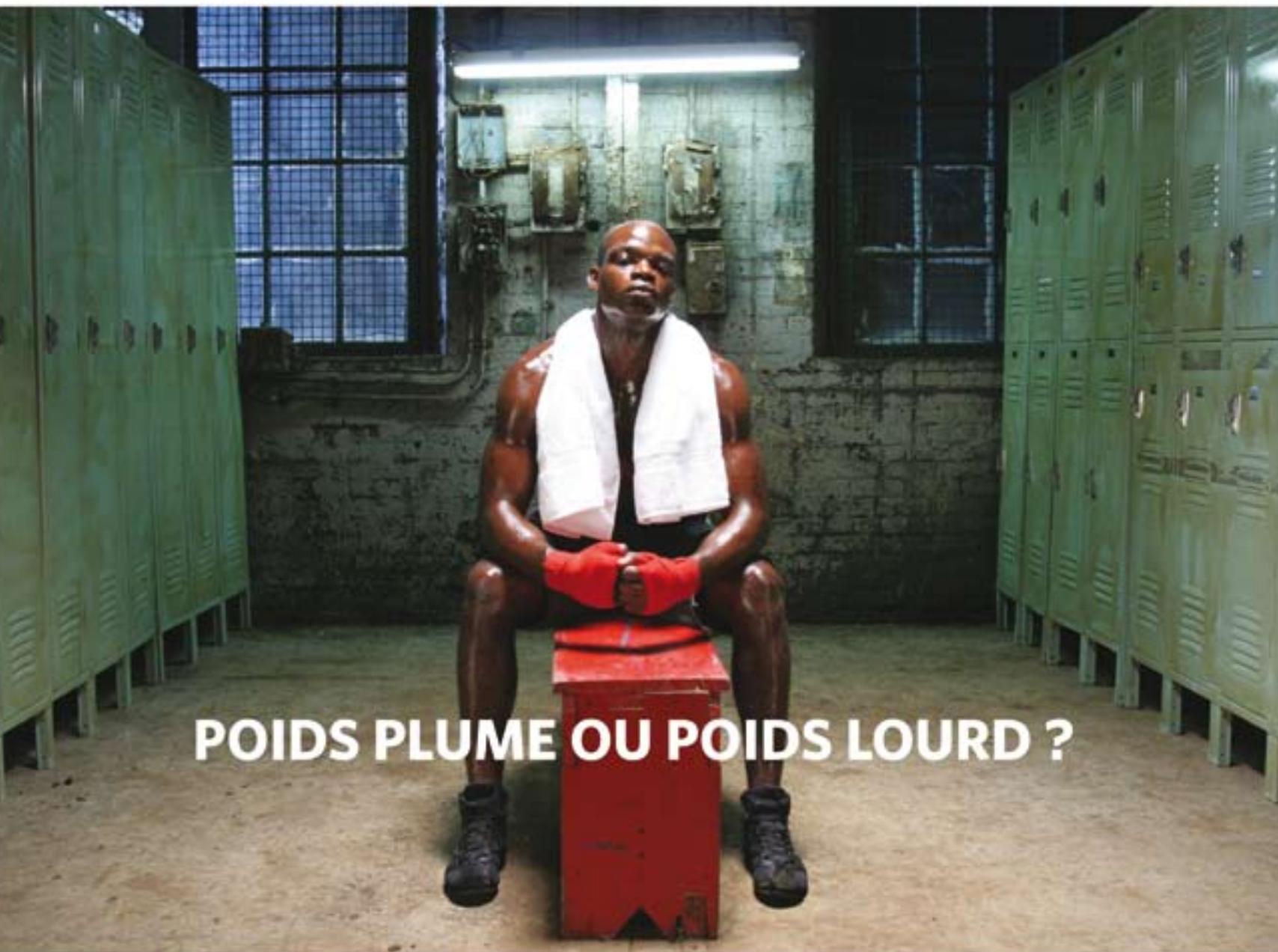
(David Quesemand)

La diffusion sur Internet pose néanmoins le problème de la compression de l'image. « On savait que la compression ferait aussi la différence, conclut le producteur Hervé Humbert. Avec Cartier et TBWA Interactive, nous avons donc cherché le système qui nous permettait de lire rapidement les films tout en préservant leur qualité. Dans le cadre d'un cinéma d'auteur avec des parti-pris d'image, l'argentique permet ce genre de choses. Avec la vidéo, nous n'y serions pas arrivés ». « Sachant que la compression fait perdre

de l'information, analyse de son côté David Quesemand, faut-il fournir l'image contraste dont nous avons envie ou vaut-il mieux privilégier toutes les nuances de gris de la prise de vues ? Le problème, c'est que personne ne maîtrise la chaîne dans sa globalité. Même si notre finalité de diffusion est l'Internet, qui nous dit que ces films ne seront jamais montrés à la télévision ou sur d'autres supports ? A chaque étape, il faut faire l'image que l'on a envie de voir en refusant le plus petit dénominateur commun de la diffusion ».

Article rédigé par Dominique Maillet

Production : U-MAN Films • Réalisateur : Olivier Dahan • Directrice artistique : Gigi Lepage • Directeur de la photographie : David Quesemand
Etalonneur numérique : Jacky Lefresne • Laboratoire : Centrimages • Pellicule : Kodak Vision2 7218



POIDS PLUME OU POIDS LOURD ?

Découvrez le nouveau champion Kodak toutes catégories.
Pour en savoir plus, envoyez un email avec pour objet
"CHAMPION" à annemarie.servan@kodak.com

www.kodak.fr/go/cinema

- captation
- postproduction
- distribution et projection
- archivage

Kodak