

De l'argentique au numérique

Entretien avec Jean-François Robin, directeur de la photo, AFC.

MédiaMorphoses : Jean-François Robin vous avez fait de nombreux films en 35 mm, puis, récemment, vous êtes passé au numérique avec, *Chaos*, le film de Coline Serreau. Qu'est-ce qui vous a amené à travailler en numérique ?

Jean-François Robin : Ça n'a pas été, de ma part, une volonté délibérée. J'ai rencontré Coline Serreau qui voulait faire un film en numérique et qui m'a demandé si ça m'intéressait. Elle voulait briser avec les équipes lourdes, avoir du temps pour elle, pour la mise en scène. En fait, ce qui la préoccupait, c'était moins le résultat que la méthode. Tourner en DV signifie qu'on n'a plus besoin d'équipes lourdes au niveau de la caméra, plus besoin de lumières, ni de machinistes. Elle voulait supprimer la lourdeur du dispositif et ce qui va avec : le temps d'attente dans la préparation des plans. C'était fondamental chez elle. Elle voulait retrouver une légèreté et un temps de préparation très court de façon à pouvoir tourner tout le temps.

Alléger les dispositifs, trouver la place idéale pour la caméra

Est-ce que son idée était de retrouver une sorte de cinéma des origines, réalisé rapidement, avec des moyens très réduits, ou bien retrouver, – toujours question de temps –, une sorte de spontanéité ou de naïveté devant des situations à filmer.

Pas du tout. Son cinéma est très écrit : les situations sont écrites, les dialogues sont écrits, les dialogues sont ponctués, elle ne transige pas là-dessus. Il ne s'agissait pas de retrouver une espèce de naïveté. Ce qu'elle cherchait était très lié au temps, elle ne voulait pas qu'il y ait de pied pour la caméra, ni de travelling, mais un point de vue brutal, brut, presque violent justement. De cette façon, on voit les choses autrement, avec une caméra toujours à l'épaule

on peut bouger, on peut se déplacer pour les voir un peu mieux. On obtient une vision immédiate des choses, absolument pas sophistiquée par un travelling ou par des lumières compliquées. La seule improvisation, c'est ce qu'on appelle les impros au théâtre : cette recherche avec l'acteur, pour que l'acteur trouve son jeu, engendre en même temps une recherche au niveau de la caméra.

Coline (Serreau) voulait tourner tout le temps. Dès qu'on arrivait, il fallait tourner avec les acteurs, dans le décor. Quelques semaines avant le début du tournage, les acteurs avaient répété mais pas dans le décor, seulement leur texte. Ils le savaient au rasoir. Donc on pouvait commencer à tourner. On enregistrait tout. On regardait sur le moniteur, et, peu à peu, on approchait d'une vision idéale du plan qui coordonne le jeu des acteurs et, progressivement, de la caméra. La notion de répétition n'existe plus, on tourne tout, et l'on arrive à un plan qui est abouti, à la fois au niveau du mouvement de la caméra et du jeu des comédiens.

Ce résultat, vous l'obtenez au montage ou au tournage ?

Au tournage. Les acteurs jouent la scène et peu à peu, en bougeant la caméra, en trouvant des axes, en changeant un peu d'axe, pour peu que les acteurs modifient leur place, on arrive à trouver le point de vue idéal pour filmer la scène. Le film a été tourné entièrement à l'épaule, d'un bout à l'autre. On avait pris un pied au cas où... On ne l'a pas sorti. Et quasiment sans lumière, donc par définition, pas en studio, où vous êtes obligé de tout reconstruire. La notion de studio n'existe plus, elle est complètement antinomique avec le fait de ne pas avoir de lumière. On n'utilisait que des décors naturels.

Quelle caméra ?

Vous tourniez avec quel type de caméra ?

On a d'abord fait des essais, on hésitait un peu entre tourner en *Beta* numérique ou en DV. C'était le choix de départ. Coline Serreau a été effrayée par la grosseur de la caméra *Beta* numérique. Et, moi, aussi. On a fait des essais comparatifs une première fois avec une *Beta* numérique et une *PD 150 Sony*, une petite caméra. On a fait kinescoper en 35 et je dois dire que les résultats n'étaient

De l'argentique au numérique

Entretien avec Jean-François Robin

pas très différents entre les deux caméras. Bien sûr, comparé au 35, il y a quand même une différence, due à la largeur du support. Mais on avait, en DV, une matière intéressante. On s'est dit : "Si on fait du numérique, il n'est pas question de singer le 35, d'essayer d'avoir une image 35 comme si on tournait avec une *Panaflex* ; on voulait une image qui soit regardable mais pas forcément avec les mêmes critères que quand on regarde une image 35." Le résultat c'est une image différente, mais qui peut être belle. Le seul problème, prévisible, c'est que, dans les plans larges, les images kinescopées de la petite *PD 150*, sont un peu limites, un peu molles. On n'obtient pas une très bonne définition, ce qui est normal parce que le kinescopage¹ entraîne un agrandissement important.

Or, en DV, il y a une autre caméra, la *Sony DSR 500*, qui a une bien meilleure définition. On a refait des essais et on a trouvé que c'était la bonne formule. La *DSR 500* est une caméra assez grosse, pour faire les plans larges et comme une sorte de *master*, et la *PD 150* servait comme deuxième caméra, essentiellement pour faire des gros plans. La grosse caméra était ce qu'on appelait le regard. On se déplaçait beaucoup, on marchait, on reculait, on se baissait, on se levait. C'était le point de vue principal. La deuxième caméra, faisait des pickups, elle allait piquer des gros plans dans les champ-contre-champs par exemple : la grosse caméra cadrerait un acteur, l'autre caméra était placée en opposition pour filmer l'autre acteur. On tournait les deux acteurs en même temps, ce qu'on ne fait jamais en 35, ou très rarement.

La contrainte de la lumière

Est-ce que ça vous a donné, à vous, plus de liberté ou plus de souplesse qu'en 35 ?

Il ne faut pas dire que ça m'a donné plus de liberté. Ça m'a contraint à plus de liberté. En fait, je n'avais pas le choix. On a seulement pris des partis excessivement stricts au niveau de la lumière. On n'a tourné que dans des lumières où l'on pouvait filmer en DV, avec des axes de lumière intéressants. On savait qu'il fallait tourner telle scène dans tel décor, à telle heure, toujours en fonction de la lumière. On n'ajoutait pas de lumière, la lumière qui existait était donc très importante, et, comme elle varie, même en inté-

rieur, en fonction de l'heure, l'assistant réalisateur a fait tout le plan de travail en fonction de cette lumière naturelle. *Est-ce que vous diriez que cette contrainte de tourner sans éclairage additionnel vous a conduit à avoir une image plus naturelle, en quelque sorte ?*

C'est une lumière à la fois naturaliste et réaliste, dans la mesure où on choisissait une lumière naturaliste en fonction de la scène qu'on faisait et c'était une lumière réaliste parce qu'on prenait la lumière qu'il y avait. On peut appliquer ce système en 35, ce n'est pas du tout un système spécifique au DV. Je l'ai fait en 35, il y a longtemps, avec Alain Cavalier, quand on a tourné *Martin et Léa*². Pour *Le plein de super*³ comme pour *Martin et Léa* on a tourné sans lumière, en *Panaflex*, en 35, avec des pellicules qui étaient beaucoup moins sensibles que celles d'aujourd'hui, il nous a fallu être extrêmement vigilants sur les repérages et sur les axes de lumière.

Cette fois on a combiné cette espèce de légèreté avec le fait de ne pas utiliser de lumière artificielle. La différence, c'est que dans les basses lumières, on peut tourner en DV. En numérique on a une surprenante sensibilité aux basses lumières, on peut tourner avec une lampe de chevet sans aucun problème. L'apport essentiel du numérique, c'est qu'il y a très peu de pertes. En revanche, il est beaucoup plus difficile de tourner dans les fortes lumières parce que dès qu'on a du soleil, il y a des problèmes. Autant, en 35, les pellicules encaissent maintenant des surexpositions absolument phénoménales — alors que, en basse lumière, ou en très basse lumière, on a des images grises et laides —, autant, en DV, on obtient des images qui peuvent être assez belles, une espèce de nuit complète.

Du grain et des formats

À part cette qualité du DV en basse lumière, qu'est-ce qui vous a poussé à tourner en DV plutôt qu'en 35 ? Est-ce que sur le plan de la définition ...

Attention, je parle d'un cas de figure où, ensuite, il y a kinescopage en 35. Je ne comprends pas qu'on puisse encore tourner des téléfilms en Super 16 parce qu'on a des résultats en DV qui sont magnifiques sur un écran de télévision. Pourquoi s'embêter à faire du super 16, à développer, etc.,

alors que l'image super 16 n'est jamais très belle, jamais complètement franche. Je ne vois vraiment pas, peut-être que ça va s'arrêter, je n'en sais rien. J'ai entendu dire que des téléfilms se tournaient en DV, mais il n'y en a pas beaucoup. Je ne sais pas comment ça va évoluer. J'ai fait mes derniers films en super-35, ce sont des films destinés à être projetés sur écran scope, en 2,35, avec une exploitation possible en télévision. Pratiquement, tous les films que j'ai faits depuis trois ou quatre ans sont en super-35. On tourne désormais très peu en 35 classique avec une fenêtre d'impression 1,85 ou 1,66. Donc, quand on fait un film en 35, on se retrouve, en exploitation, avec un écran énorme. Je pense que la différence se situe là, au niveau de l'exploitation. En DV, pour retrouver un peu cette image plus large que haute, on fait du 16/9°, format intermédiaire entre le 1,66 et le 1,85. Mais, pour l'instant, je vois mal comment on peut faire du scope, du grand écran, en DV, parce que, à mon avis, ça ne tiendra pas le coup, il faudrait des agrandissements trop importants. On va être conduits à établir des catégories : les films plutôt intimistes, qui n'ont pas besoin d'un grand écran, et les films-spectacles où un grand écran est nécessaire. *Panavision* a fait une caméra numérique à haute définition, qui rivalise avec le 35. Mais, avec le DV, il ne faut pas vouloir rivaliser avec le 35, viser plutôt à faire une autre image, une autre matière, une autre texture. Il ne faut surtout pas se dire : "On kinescope en 35, donc on va avoir une image semblable à une image faite avec une *Panaflex* ou une caméra classique et un négatif 35 classique". Il y a une différence de texture, inévitablement. On n'a pas la même définition, la restitution des contrastes est complètement différente de la restitution des contrastes du 35 qui est, elle-même, différente de la restitution des contrastes de la réalité. Mais l'œil est tellement habitué à voir des films tournés en argentique, qu'il s'est adapté à cette restitution des contrastes en 16 ou en 35. Alors que la restitution des contrastes en numérique est complètement différente, c'est ce qu'on appelle péjorativement une image vidéo, difficile à caractériser, si ce n'est par une sorte de décolllement de l'image vers les hautes lumières, à quoi il faut ajouter ce que je disais tout à l'heure à propos des hautes lumières et des basses lumières. En fait, on a une différence de sensibilité entre les hautes lumières et

les basses lumières qui est inversée entre le 35 et le DV. C'est simplement mon expérience, je ne théorise pas.

Cadres, objectifs et profondeur de champ

Quand vous tournez en DV, vous faites le même type de cadre qu'en 35 ? Vous utilisez les mêmes objectifs ?

Ce ne sont pas les mêmes objectifs parce que les focales ne sont pas les mêmes. C'est aussi ce qui fait la différence. Ce qui correspond à peu près à l'objectif, 16 ou 18 mm, en 35, c'est, en DV, en gros, 6 ou 7 mm. Donc, la profondeur de champ est plus grande parce que les focales sont plus courtes. En plan large, on travaille avec des focales comprises entre 6 et 10 mm, encore plus courtes que celles qu'on utilisait en 16 mm. Je ne parle pas du super-16, juste du vieux 16. Donc, on a des profondeurs de champ qui sont énormes : au 6 mm, avec une ouverture à 2,8 on est net de 1m50 à l'infini. En 35, l'objectif normal, c'est le 35 mm, qui correspond à la vision de l'œil alors qu'en DV, ça doit être le 12 mm. Ce que je vous dis est très grossier, la largeur de champ en 35 est une image qui correspond à peu près au regard de l'œil. En DV ça n'a plus rien à voir, c'est une perception tout à fait différente, dont on n'a pas beaucoup l'habitude.

Diriez-vous que va se créer, avec la caméra DV et l'image numérique, une autre esthétique ?

Il faut dire avec l'image DV, parce qu'avec l'image DV, on a un problème de largeur du support : dès lors que les supports sont plus larges, on travaille avec des focales plus longues. Avec un support très étroit comme le DV, on travaille avec des focales très courtes, donc la perception est différente. Ça peut donner lieu à une esthétique différente. En 35 il faut faire le point sur un acteur, puis sur l'autre, mais, en DV, comme on travaille avec des focales très courtes, on n'a plus ce problème, on est net partout. Les problèmes de profondeur de champs existeraient aussi en DV si on rallongeait la focale, or, comme on travaille surtout à l'épaule, on utilise surtout des focales courtes.

Sur le plan de la couleur, qu'est-ce qui change entre le 35 et le numérique ?

C'est vrai qu'on a tendance à avoir des couleurs plus saturées en numérique qu'en 35. En 35, on peut intervenir

De l'argentique au numérique

Entretien avec Jean-François Robin

sur la couleur. En DV, il faut se méfier des couleurs très saturées, des rouges vifs ou des bleus vifs à cause des phénomènes de moirage. Il suffit de faire des essais. On peut avoir des couleurs saturées sans que la couleur bave. Même avec le rouge, on peut s'approcher de la saturation. Sauf qu'en basse lumière, le phénomène est amplifié. Il y a une limite à ne pas dépasser.

Des couleurs chaudes et froides

J'ai le sentiment que la couleur du numérique donne une impression de froideur. Il y a une sorte d'harmonie de la couleur en 35, qu'on a peut-être du mal à retrouver en numérique.

C'est une impression subjective. Non, moi je ne trouve pas. Je n'ai pas remarqué ça. On a fait une image souvent très chaude. On a triché avec les températures de couleurs justement parce l'image se contrôle très bien grâce aux températures de couleur⁴. C'est vrai qu'en vidéo on a tendance à aller vers les bleus et vers les froids, mais c'est une tendance, on n'y est pas obligé. Il suffit de changer la température de couleurs, sur la balance des blancs : si on tourne en lumière artificielle avec la caméra en position lumière du jour, on sera beaucoup plus chaud.

Vous rééquilibrez à l'étalonnage⁵ ?

Non, c'est une volonté. Si on triche, de façon à être plus chaud ou moins chaud, on ne va pas s'amuser à le corriger après. On le fait parce qu'on veut un résultat qui va dans le sens où on déséquilibre la balance des blancs. On n'est pas obligé de le faire sur l'ensemble du film, on peut très bien avoir une séquence chaude puis une séquence froide. On a souvent alterné. On a fait des séquences dans un hôpital où on avait pris le parti d'être bleu, c'est un parti comme un autre, mais on est très bleu.

Le film de Coline Serreau, va être projeté au cinéma, sous quel format ?

16/9^e, c'est-à-dire qu'en fait, le 16/9^e n'existant pas au cinéma, on tourne en 16/9^e et on projette en 1,66.

Le film est kinescopé en 16/9^e, donc, si on le projette en 1,85, on ne va pas avoir l'intégralité de l'image, il sera coupé en haut et en bas, donc, on projette en 1,66 et le

kinescopage génère une petite bande noire en haut et en bas. Donc on a une image qui est en 1,70, enfin en 16/9e.

Le grain de la photo et le sans grain du numérique

Je vais prendre votre petit dessin qui est très explicatif. Est-ce qu'on perd définitivement en vidéo ce qu'on appelle le grain de la photo ? Il y avait dans le grain quelque chose à quoi on était attaché.

Ce n'est pas le même grain. À partir du moment où vous kinescopez, vous avez le grain du 35. Seulement ce n'est pas le même. C'est là où, dans certains cas, il faut faire un peu attention à cause de la superposition des grains : le grain du numérique et le grain du kinescopage qui correspond au 35. Parfois, vous avez une combinaison des deux. Il faut veiller à ce que ce soit agréable à l'œil. Il ne faut pas se leurrer, on est encore en train de défricher le terrain. Mon gros problème, avant de commencer le tournage, a été de trouver des gens informés. Je n'ai trouvé que Tomaso Bergalo, qui est formidable, il travaille chez Dubois⁶, il m'a donné des conseils. Je n'avais jamais fait de numérique avant, je n'ai pas fait ce film en technicien : c'était bien à l'œil ou ce n'était pas bien. On kinescopait pour voir, c'est tout. Le seul qui m'ait donné un conseil rassurant, c'est le directeur technique de Sony France que j'ai eu un jour au téléphone et qui m'a dit : "Ne vous inquiétez pas, vous avez 200 menus dans la caméra. Vous avez des combinaisons de menus à l'infini." On a kinescopé parfois des choses, surtout dans les basses lumières où, quand on tournait, on ne voyait rien. C'était un peu inquiétant, on voyait mieux sur l'écran de contrôle qu'à l'œil.

Est-ce que votre manière de travailler, de préparer le tournage, change énormément par rapport au 35 ?

Oui ça change beaucoup. Je sortais de *Belphégor*⁷, une grosse machine où j'ai éclairé les salles du Louvre la nuit, avec quinze tours dehors et je ne sais pas combien de projecteurs. Sur le film de Coline Serreau, on a fait beaucoup de séquences de nuit où je pensais qu'il fallait mettre un peu de lumière. Et, lorsque dans la pièce il y avait une

lampe de chevet qui ne servait à rien, j'éclairais avec la lampe de chevet, c'était ça la lumière du plan. Ça prenait trois minutes et après on tournait, sans préparation. En 35, pendant le temps de préparation, le réalisateur et les acteurs se reposent, les autres soufflent. Il n'y a que le chef-op', s'il fait le cadre, qui n'arrête jamais, il prépare la lumière, ensuite il cadre pendant les prises. Alors qu'en DV c'est immédiat : on fait un plan, trois minutes après, on en fait un autre. Comme la cassette vidéo, même numérique, ne coûte pas cher par rapport à la pellicule 35, on peut tourner toute la journée, tourner tous les essais éventuellement. Et tout garder.

Mais ensuite, vous avez un gros problème au montage ?

Là, ils sont en train de se colleter au problème parce qu'il y a un nombre colossal d'heures de rushes. Ils en sont à rajouter des disques durs sur la machine, parce qu'elle ne rentrait pas tout.

Montage et étalonnage

En tant que chef-opérateur, quels sont vos rapports avec les étalonneurs qui font le travail de post-production ?

Il y a deux étalonnages avec le numérique kinescopé : ce qu'on appelle le *tape-to-tape*⁸, l'étalonnage du numérique. Une fois que c'est monté, on reprend tous les plans et on en fait un *master*⁹ numérique qui va être étalonné à son tour et sur lequel on a pas mal de marge de manœuvre que ce soit en couleur ou en densité. C'est ce qui correspond à une sorte de télé-cinéma, avec les mêmes marges de manœuvre. En ce moment, c'est le défrichage complet là aussi. Certains disent qu'il faut passer par des machines sophistiquées de façon à étalonner en numérique, plage par plage, puisque les machines permettent d'étalonner plage par plage. Si je veux que cette plage rouge soit moins saturée, on fait un masque, on étalonne. Ce qui prend un temps énorme : parfois l'étalonnage numérique prend quatre ou cinq semaines. Ce qui est considérable.

Le *tape-to-tape*, c'est quand même plus basique. On étalonne l'image droite, un peu comme une image 35, on arrive à un *master* numérique qui est étalonné, et de ce

master numérique, on fait un négatif 35 au kinescope. Ensuite, on peut aussi étalonner le négatif 35 en fonction des effets souhaités. Par exemple, nous, tout ce qu'on a fait jusqu'à maintenant sur *Chaos*, c'est des *tape-to-tape* tout droits, sans aucun étalonnage, de façon à avoir un inter¹⁰ numérique avec une grande latitude. À partir de là, on a kinescopé et on a étalonné le 35. Donc, je n'ai eu pour l'instant de rapport qu'avec un étalonneur 35, Bruno Patin, le même que j'avais sur *Belphégor* et j'ai eu avec lui les mêmes rapports que sur *Belphégor*.

Donc, vous ne vous êtes pas mis d'accord avec l'étalonneur numérique avant le tournage pour voir quelles pouvaient être ses propres exigences à lui ... ?

... je ne vais pas vous parler de cela, parce que le tournage s'est fait dans une grande solitude sur ce plan-là, je n'avais pas d'interlocuteur, c'était terrible. Vraiment. Heureusement que j'ai fait des essais de kinescopage, et on m'a dit : " Oui c'est bien, ça marche bien ", et puis c'est tout. C'est là que je me dis que les interlocuteurs sont très difficiles à trouver.

L'œil, seul juge de l'image

Mais quand les étalonneurs numériques parlent de leur travail, ils disent : " On fait des propositions au réalisateur ou au chef-opérateur. On peut tout modifier dans l'image ". Alors, on se pose la question : qui fait l'image : le réalisateur, le chef-op' ou l'étalonneur ? Voilà pourquoi je posais la question de vos rapports avec ...

Vous avez répondu vous-même. A partir du moment où l'étalonneur fait des propositions, cela signifie que ce n'est pas lui qui prend la décision, donc ce n'est pas lui qui fait l'image. Il y a eu ce problème quand on a commencé à monter en numérique, les monteurs ne pouvaient être que ceux qui savaient se servir des machines, et on est arrivé à des catastrophes. Ils maîtrisaient très bien la machine mais ça s'arrêtait là, très souvent. Il ne faut pas généraliser, mais il y a eu beaucoup de dégâts à cause de cela. On s'est retrouvé avec des aberrations de montage et d'étalonnage parce que, s'ils maîtrisaient très bien la machine, ils n'avaient pas d'expérience sur un plan es-

De l'argentique au numérique

Entretien avec Jean-François Robin

thétique. C'est peut-être péjoratif, mais c'est ce qui s'est passé. Chaque fois qu'il y a une nouvelle technique, ceux qui maîtrisent la technologie sur un plan purement technique, prennent le pouvoir, puis, peu à peu, ceux qui ont une expérience ou une volonté esthétique remontent le courant. On n'a pas besoin de savoir maîtriser la machine, dès lors que quelqu'un sait la maîtriser il suffit d'avoir de bons rapports avec lui. Ceux qui avaient pris le pouvoir sur la vidéo disaient: "On ne peut pas faire ça, on ne peut pas faire ça", alors que ce n'était pas vrai, on pouvait faire des choses extraordinaires en vidéo mais ils avaient l'œil rivé sur leur "oscillo" et se conformaient aux normes. Les gens qui disent qu'il faut être aux normes ne m'intéressent pas, je n'ai pas envie de travailler aux normes. Quand vous faites une image, vous avez envie de travailler l'image, pas de respecter les normes. L'important c'est l'image, ce n'est pas l'interprétation technique de l'image, c'est ce que vous voyez, c'est l'œil qui juge l'image, un point c'est tout. Le reste... Qu'il y ait du grain, qu'il n'y en ait pas...

Si vous voulez avoir du grain, effectivement on dépasse la norme, si vous voulez avoir des couleurs saturées, on dépasse la norme ; en vidéo, c'est pareil, on peut dépasser la norme. La machine accepte ou n'accepte pas, si elle n'accepte pas, c'est que vous êtes allé trop loin, mais tant que la machine accepte, il faut la faire marcher.

L'énorme avantage avec ces techniques, c'est la vision immédiate des choses. Ce n'est pas comme en argentique où on est obligé d'attendre le lendemain pour voir. Si vous voulez moins de magenta, on vous dit: "Ça va basculer en vert", qui a raison ? Est-ce vous ? Est-ce que c'est lui ? Tant que vous n'avez pas vu le résultat, vous ne savez pas. En DV, si je veux ça et si on me dit qu'on ne peut pas le faire, je peux essayer quand même et on voit si c'est possible ou non. Si la machine accepte, le jugement est immédiat, on n'a pas besoin de théoriser sur une image qu'on voit : elle existe ou elle n'existe pas. C'est un progrès dans la mesure où il y a simultanément du désir et de l'image, il n'y a pas de discussion possible.

On ne peut pas discuter d'une image. Il n'y a pas de mots pour les images. C'est pourquoi il est si difficile, quand on commence un film, de discuter avec le réalisateur.

Tant qu'on n'a rien vu, on ne sait pas ce qu'on va faire. Les mots, le vocabulaire de l'image, sont excessivement pauvres par rapport à l'image elle-même. Le résultat dépend de l'esthétique personnelle de chacun, peu importe ce que peut vouloir l'étalonneur, c'est vous qui décidez, c'est vous qui faites l'image, c'est vous qui signez l'image, c'est la seule chose importante.

Le réalisateur est partie prenante, bien entendu, l'image définitive est celle qui a été voulue par le réalisateur et l'opérateur. Pas par les autres. Aujourd'hui le réalisateur voit l'image, il est sûr de lui, alors qu'en 35, il n'avait pas de contrôle vidéo, il était obligé de faire une confiance absolue au cadreur et à l'opérateur qui disaient: "Ça va être vert, ça va être bleu, ça va être rouge, ça va être sombre, ça va être clair, etc." C'était toujours pareil en 35.

Travail sur l'image et travail sur le sens

Tout le travail qu'on peut faire sur l'image numérique : sur la couleur, sur le contour, sur les mélanges d'images, sur les mélanges de couleur etc., est-ce que ça vous paraît quelque chose d'intéressant ?

Bien sûr c'est intéressant, à condition que ça signifie quelque chose. Le premier jour où on a diffusé la télévision en couleurs, en France, en octobre 67, on a montré des fleurs, des machins de toutes les couleurs, on a fait une anecdote de la performance technique. Les effets qu'on peut obtenir en vidéo, tant qu'ils sont au service d'un scénario, d'une œuvre, d'un vrai discours, c'est extrêmement intéressant.

A partir du moment où ce sont des anecdotes, et où on fait des trucs dans tous les sens, comme parfois dans les clips, cette gratuité des effets, c'est bien aussi mais ce n'est pas une nécessité.

Ça ne génère pas une esthétique particulière ?

Je ne sais pas. Je ne l'ai pas vu en tout cas jusqu'à maintenant. Ce qui génère une esthétique particulière, c'est ce que fait Lars Von Trier¹², qui se caractérise davantage par une méthode de tournage que par l'utilisation des effets. Paradoxalement, la photographie a beaucoup évolué avec la DV, mais pas tellement le cinéma. Les effets spé-

ciaux traditionnels ont révolutionné le cinéma américain parce qu'ils étaient très compliqués à faire. Maintenant avec le numérique, on arrive à créer des choses extraordinaires, que ce soit la *Guerre des étoiles (Star Wars)*¹³ ou *Jurassic Park*¹⁴. Ça c'est une révolution. On arrive maintenant à faire des effets spéciaux, à matérialiser les images des romans de science-fiction que, jusqu'ici, on ne pouvait même pas décrire et qui étaient absolument irréalisables. C'est peut-être une révolution dans la mesure où on s'approche d'une espèce de matérialisation de l'imaginaire. Est-ce que c'est mieux ? Je n'en sais rien, peut-être..

Pépé le Moko contre Star Wars

Est-ce la fin d'un certain cinéma ?

Tant que ce n'est pas la fin du cinéma, ça va ! Je ne sais pas. Vraiment, je ne sais pas du tout. Regardez l'éventail des films. Tous les trucs que va voir mon fils qui a 12 ans et que je vais voir avec lui d'ailleurs parce que ça m'intéresse. C'est souvent assez décevant au niveau du propos. Sinon, est-ce que le cinéma a vraiment changé ? Dans l'éventail des films, il en existait quelques-uns avec des effets spéciaux, maintenant il y en a davantage, parce qu'ils sont plus faciles à faire. Mais il y a toujours des films intimistes ou romantiques, des films d'action et des polars. Ça n'a pas tellement changé. Au niveau de la forme, c'est peut-être un peu plus musclé qu'avant. Plus spectaculaire... quoique... Quand vous voyez *Pépé le Moko*¹⁵, c'est très spectaculaire !

Vous trouvez ? Oui, c'est vrai pour nous, mais pour les jeunes générations, Pépé le Moko, à côté de Star Wars...

Oui, mais l'important, c'est la fascination que ça exerce, parce que c'est fait pour ça. Mon fils, par exemple, a regardé des films genre *L'Empire contre-attaque*¹⁶, enregistrés au magnétoscope, et, juste derrière, il y avait *Dédé d'Anvers*¹⁷, un film d'Yves Allégret. Il l'a regardé. Ce n'était pas pour lui d'ailleurs, il a trouvé ça formidable, il était fasciné. Ce qui est important, c'est la fascination que ça exerce, et la fascination se situe à des niveaux différents. La littérature fascine avec des mots, le cinéma fascine avec des images, des plans, du montage.

Retrouver en 35 la légèreté du numérique

Quelle leçon tireriez-vous principalement de cette expérience ?

J'ai fini de tourner il y a à peine une semaine. Je n'ai rien tourné depuis, ça fera peut-être évoluer ma manière de tourner en 35, au moins sur le plan de la lumière. Pas sur le plan de la caméra parce qu'on ne peut pas imposer à un metteur en scène de faire tout à l'épaule.

En plus, je ne trouve pas que ce soit une solution, ce n'est pas la panacée, ça correspond à la vision de certains films, de certains scénarios, mais pas forcément de tous les scénarios ou de tous les films. En revanche, sur un plan purement personnel, sur le plan de ma cuisine à moi, au niveau de la lumière et du style, de la manière dont on fait le style de l'image d'un film, je pense que ça va faire évoluer ma manière de tourner en 35. Je ne sais pas encore comment, parce qu'il faut être sur le plateau pour le savoir.

J'aimerais revenir un peu vers la manière de tourner d'Alain Cavalier, sans lumière, à condition que ce soit lié au style du film. On peut faire un gros film en utilisant des moyens très minimalistes. Il m'est arrivé de tourner des plans en studio avec des acteurs très connus, sans être obligé à une infrastructure lourde. Quand on fait un film à gros budget on a tendance à se dire qu'il faut une grosse équipe, mais on n'est pas obligé. On peut moduler pour devenir plus léger. Alors évidemment, pour un film comme *Belphégor*, où il faut éclairer une galerie de nuit, je ne vais pas changer, je serai obligé de mettre toutes les tours que j'avais avant, mais les scènes relativement intimistes ou certaines scènes en intérieur de jour, on n'est pas obligé de les éclairer. Si on utilise la lumière qui existe, il faut faire une mise en scène qui correspond à ce style, à cette utilisation de la lumière naturelle. On infléchit la mise en scène dans ce sens.

D'une expérience à l'autre

Le metteur en scène ne dispose plus de sa mise en scène ?

Si, bien sûr que si ! Mais il faut simplement que ce soit une sorte de contrat entre la mise en scène et son film, il faut que ce soit une volonté de la mise en scène de tourner en lumière naturelle, comme l'ont fait (Alain) Cavalier et Coline (Serreau).

De l'argentique au numérique

Entretien avec Jean-François Robin

Pour vous, le numérique a été une expérience difficile ?

Ça dépend à quel point de vue. Physiquement, c'était épuisant, on tournait tout le temps, j'avais la grosse caméra à l'épaule en permanence. En plus ça nécessite beaucoup de concentration. Je dis toujours que la concentration d'un cadreur, c'est la même concentration que celle d'un acteur, de la même nature. Quand vous cadrez et que vous avez à bouger, vous êtes obligé à chaque instant d'avoir une concentration maximum pour savoir si ce que vous êtes en train de faire est le meilleur point de vue et si en bougeant un petit peu, vous allez être mieux. C'est une concentration absolument incroyable.

En 35, il faut mettre en place les éléments du cadre, les acteurs, équilibrer les cadres dans des lignes. Mais à la limite, une fois déterminé, le cadre devient un contrôle puisque le travail a été fait en amont. Alors que dans un film à l'épaule, ce n'est pas un simple contrôle, vous construisez chaque cadre au moment où vous le faites, il n'a pas été préparé avant. Donc, c'est beaucoup plus fatigant, intellectuellement et physiquement. Les films très installés, avec des mises en place difficiles, demandent aussi une sacrée concentration pour arriver à mettre tout coordonner, surtout quand il y a beaucoup de figurants, mais, ensuite, c'est un simple effort de contrôle pour aller vers quelque chose qui culmine.

Quand vous êtes à la caméra, vous ne voyez pas l'écran de contrôle ?

Quand je suis à la caméra, l'écran de contrôle ne m'intéresse absolument pas, je n'ai même pas besoin de vérifier. Je vois la prise, je vois ce que je fais, je sais ce que j'ai fait. De temps en temps, on a un petit doute, alors on va vérifier, mais ça arrive rarement.

Un autre métier?

Est-ce que vous vous êtes dit, à certains moments, que c'était plus compliqué ou tellement différent de ce que vous avez fait jusque là ?

C'est très différent. Je parlais l'autre jour avec Philippe Rousselot¹⁸, qui a émigré aux Etats-Unis. En ce moment, il travaille avec Tim Burton pour *La Planète des Singes*, un

film énorme, colossal. Lui-même dit : " Je crois que je n'ai jamais fait un film si gros ". Pourtant il en a fait des gros ; puis il me demande : " Et toi, qu'est-ce que tu fais ? " J'ai dit : " Moi, je fais le film de Coline Serreau, en DV ". Et je me disais : " Mais, est-ce qu'on fait encore le même métier ? " Je pense que quelque part, c'est oui, parce qu'on fait de l'image. C'est le plus important, on fait une image. Que ce soit prestigieux parce que c'est Tim Burton ou que ce soit moins prestigieux parce qu'on tourne en DV, il y en a un qui coûte je ne sais pas combien de millions de dollars et l'autre qui coûte beaucoup moins, mais est-ce le cœur du problème ? Je ne pense pas. La manière de faire n'est pas la même, mais la finalité est la même. Quand on fait une image pour un film, il faut avoir le contrôle de tous les moyens et de tous les gens qui travaillent pour vous, mais la finalité c'est l'image, c'est ce qui rentre dans la fenêtre de la caméra. La caméra 35 a la même fonction que la caméra DV, qui a, elle aussi, une fenêtre : l'important, c'est ce qui arrive dans la fenêtre, ce qu'on voit au moment où on le fait. L'argentique va disparaître tôt ou tard, même si on dit que c'est encore là qu'on a la meilleure définition, etc., mais c'est une base. En pub maintenant, on part d'une image 35, on numérise et après on fait tout ce qu'on veut. Et puis, il est plus pratique d'avoir des cassettes qui se chargent en plein jour, que d'attendre le retour du labo qui met 24 heures à développer et où il y a toute une cuisine chimique. En DV, il y a un développement instantané, c'est quand même autre chose. En argentique, il y a cette alchimie absolument extraordinaire : on tourne, puis on voit les rushes et entre les deux il y a un mystère absolu. Le cinéaste est maître du mystère. On fait un truc et après on va voir ce que ça donne ; le lendemain on voit les comédiens, etc. Fin du mystère. Les gens de *Fuji* ont organisé, il y a un ou deux ans, une étude (qui, à mon avis, est déjà dépassée), qui montre qu'en 2017, il n'y aura plus d'image argentique. Je pense que ce sera peut-être avant. De toute façon c'est, très probablement, un problème d'exploitation : le jour où il y aura des projecteurs numériques dans les salles, il n'y aura plus d'argentique. Une copie numérique des *Rivières pourpres*¹⁹ de Mathieu Kassovitz, a été projetée à l'*Aqua Boulevard* où une salle est équipée en numérique. J'ai parlé

avec quelqu'un de chez *Eclair* qui disait : " On a des soucis à se faire, parce que notre usine est montée pour faire 500 copies de films, or, on constate que la copie numérique est largement mieux que la copie argentique et, quand vous allez à l'*Aqua Boulevard*, vous ne voyez pas la différence ! ". C'est du 35 au départ, mais il se trouve que c'est du 35 seulement au départ. A partir du moment où on n'aura plus qu'à chercher dans cette direction, les choses vont avancer très vite, avec des résultats qui seront proches du 35, sinon meilleurs. Et, en gros, tout le monde pourra faire un film.

Est-ce que ça change notre perception du cinéma ? Je pense qu'il y a deux choses très différentes : ce qui se trouve devant la caméra et ce qui se trouve derrière la caméra. Ce qu'on appelle le cinéma n'a pas changé. Ce qui est devant la caméra ne change pas, c'est ce qui est derrière qui change. Alors peut-être qu'on va trouver quelque chose pour que ça change aussi devant. Je n'en sais rien. Pour l'instant, devant ça n'a pas changé. Dans le film de Coline (Serreau), ce que je trouvais de plus choquant, c'est que nous on avait fait une révolution, on tournait en DV, sans équipe, mais il y avait toujours les habilleurs, les maquilleurs, un camion pour le maquillage, un maquillage coiffure, le camion des costumes, etc. Tout ça existe toujours. Ça ne change pas, c'est toujours aussi lourd.

*Propos recueillis par Jean Ungaro,
novembre 2000*

Notes :

1. *Kinescopage* : " Action permettant le retour sur film à partir d'un élément vidéo. Vient de Kinescope, machine qui permet d'impressionner un négatif film à partir d'images vidéo affichées sur un moniteur vidéo spécialisé à cet effet ". (Aude Humblet, *Télécinéma et étalonnage*, Les Cahiers de l'AFC. La CST) (ndlr).

2. *Martin et Léa*, film couleur d'Alain Cavalier, 1978, avec Isabelle Ho et Xavier Saint-Macary (ndlr).

3. *Le Plein de Super*, film couleur d'Alain Cavalier, 1975, avec Patrick Bouchitey et Étienne Chicot (ndlr).

4. Température de couleur : sur une caméra vidéo, en fonction de la lumière extérieure, réglage consistant à coordonner les trois couleurs fondamentales RVB (rouge, bleu, vert), de façon à obtenir le blanc. On dit aussi "réglage des blancs" ou "régler la balance des blancs" (ndlr).

5. Étalonnage : " En anglais : *Grading*. En photochimie, l'étalonnage est une action ayant pour but d'harmoniser les plans et les séquences montés entre eux et, éventuellement, de modifier la nature de l'image. En vidéo, l'évolution des techniques a permis une plus grande intervention sur la nature de l'image jusqu'à des pratiques qui s'apparentent au *trucage*, cependant le terme d'étalonnage est resté. Seul le contexte, ou l'adjonction des termes *film* ou *vidéo*, permet de faire la différence sur le type d'intervention. " (Aude Humblet, *op. cit.*(ndlr).

6. *Duboi* : société spécialisée dans les effets spéciaux numériques pour le cinéma (ndlr).

7. Film français de Jean-Paul Salomé, 2000, avec Sophie Marceau, Frédéric Dieffenthal et Michel Serrault (ndlr).

19. *Tape to tape* : " Vidéo à vidéo. Avec une console d'étalonnage de *télécinéma* comportant ses propres *correcteurs* ; étalonnage à partir d'images sur support vidéo à la place d'images sur support film ". *Télécinéma* (en abrégé TC) : " Le *télécinéma* est un outil qui permet d'analyser, en temps réel, une image provenant d'un support film et de la reporter sur un support vidéo ". (Aude Humblet, *op. cit.* (ndlr).

9. *Master* : " Terme anglo-saxon : bande mère, original. L'original d'un produit fini. S'emploie en photochimie pour le négatif monté ou encore pour l'interpositif ". (Aude Humblet, *op. cit.* (ndlr).

10. *Inter*, désigne deux opérations : Interpositif : " Éléments de sécurité étalonnés, issus du négatif monté. Sert à fabriquer le ou les *internégatifs* dans la chaîne de fabrication des copies d'exploitation. C'est généralement l'interpositif qui sert à faire les *masters* vidéo pour les diffusions télévisions et les cassettes grand public ". Internégatif : " Éléments étalonnés issus de l'*interpositif*, à partir duquel on tire les copies d'exploitation ". (Aude Humblet, *op. cit.* (ndlr).

11. Oscilloscope : appareil de mesure permettant de visualiser sur un écran cathodique les paramètres de l'image (ndlr).

12. Lars Von Trier, réalisateur, fondateur du groupe *Dogma* lequel avait énoncé dix commandements qui précisait que les réalisateurs se réclamant de ce groupe ne devaient utiliser ni lumière additionnelle, ni décors, ni maquillage, etc. Derniers films : *Breaking the Waves*, *Les Idiots* et *Dancer in the Dark* (ndlr).

De l'argentique au numérique

Entretien avec Jean-François Robin

13. *Star Wars*, film de George Lucas, 1976, Directeurs de la photo : Gilbert Taylor, Carrol Ballard, Rick Clemente, Robert Dalva, Tak Fujimoto, Bruce Logan, avec Mark Hamill et Harrison Ford (ndlr).

Et *Star Wars, episode 1, The Phantom Menace, (Stars War, épisode 1, La Menace fantôme)*, film de George Lucas, 1997, Directeur de la Photo : David Tattersale, avec Liam Neeson et Ewan Mac Gregor (ndlr).

14. *Jurassic Park*, film de Steven Spielberg, 1992, Directeur de la photo : Dean Cundey, avec Jeff Goldblum et Sam Neill (ndlr).

15. *Pépé le Moko*, film de Julien Duvivier, 1936, Directeurs de la photo : Jules Kruger et Marc Fossard, avec Jean Gabin et Mireille Balin (ndlr).

16. *The Empire strikes back, (L'Empire contre-attaque)*, film d'Irvin Kershner, 1979, Directeur de la photo : Peter Suschitzky, avec Mark Hamill et Harrison Ford (ndlr).

17. *Dédée d'Anvers*, film d'Yves Allégret, 1947, Directeur de la photo : Jean Bourgoïn, avec Simone Signoret, Marcel Pagliero et Marcel Dalio (ndlr).

18. Philippe Rousselot, directeur de la photo, derniers films aux USA : *Larry Flint* de M. Forman, (1996), *Instinct* de J. Turtelaub (1998), *Random Hearts* de S. Pollack (1999) et en France *La Reine Margot* de P. Chéreau (1993) (ndlr).

30. *Les Rivières pourpres*, film de Mathieu Kassovitz, 1999, Directeur de la photo : Thierry Arbogast, avec Vincent Cassel et Jean Reno (ndlr).