

Jon Fauer, ASC

www.fdtimes.com

Février 2012 Numéro 46

FILM AND DIGITAL TIMES

Le journal sur l'art, la technique et la technologie dans la production cinématographique mondiale

Edition Spéciale pour le Micro Salon AFC 2012

Minuit à Paris

Américains à Paris

Regards croisés sur *Hugo Cabret*

Alexa Studio, Canon C300

30^e anniversaire d'EMIT



Film and Digital Times est une revue et un guide sur la technique, la technologie, les outils et des conseils pour les directeurs de photographie, les photographes, les réalisateurs, les producteurs, les directeurs de studios, les assistants caméra, les cadresurs, les machinistes, les chefs électros, les équipes de cinéma, les loueurs et les fabricants.

Elle est publiée et rédigée par Jon Fauer, ASC, directeur de la photographie, réalisateur et auteur de 14 livres (plus de 120 000 exemplaires, célèbres pour leur façon conviviale d'expliquer les choses, comme si vous étiez sur place avec lui). Film and Digital Times est truffée d'informations et de conseils de professionnels de l'image.

Vous pouvez recevoir l'édition papier ou l'édition en ligne avec un abonnement annuel ou par invitation. Nous n'acceptons pas de publicité et existons grâce au soutien de nos lecteurs et de nos partenaires.

Les éditions en langue française sont occasionnelles.

Voici notre troisième édition spéciale pour le Micro Salon, et la deuxième édition annuelle en français. Traduit par Pierre Souchar.

© 2012 Film and Digital Times, Inc

Abonnez-vous maintenant www.fdtimes.com

Pour les éditions en anglais: abonnez-vous en ligne, ou remplissez ce formulaire et envoyez-le par mail ou par fax

Film & Digital Times, Inc.
500 East 83 Street / 14a
New York, NY 10028
tél : +1 212-772-8526
fax : +1 212-772-6133

- | | | |
|--------------------------|--|-------------------|
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an, USA | 6 numéros \$49.95 |
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an, Canada | 6 numéros \$59.95 |
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an, Monde entier, | 6 numéros \$69.95 |
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an en ligne, non imprimé | \$29.95 |

Mode de paiement (cochez une case) :

- | | | | | | |
|--------------------------|---|--------------------------|------------|--------------------------|------------------|
| <input type="checkbox"/> | VISA | <input type="checkbox"/> | Mastercard | <input type="checkbox"/> | American Express |
| <input type="checkbox"/> | Chèque inclus (à l'ordre de Film and Digital Times) | | | | |

N° de carte de crédit _____

Code de sécurité _____

Date d'expiration _____

Signature _____

Nom _____

Compagnie _____

Titre _____

Adresse _____

Ville _____

Etat ou Province _____

Pays _____

Code postal _____

Téléphone _____

Fax _____

Courriel _____

Dans ce numéro

Février 2012, Numéro 46 - Édition française



En couverture : Darius Khondji, ASC, AFC préparant un plan avec un objectif 50 mm Cooke 5/i sur un viseur PL sur le tournage, à Rome, du prochain film de Woody Allen, *Nero Fiddled*, dont la sortie est prévue en 2012.

Photo: Philippe Antonello, courtoisie de Massimo Proietti, directeur général de Panalight, la maison de location à Rome qui a équipé la production, avec l'aimable autorisation de Woody Allen.



L'image de *Minuit à Paris*..... 4-5

Maths anamorphiques, ARRI Alexa, Canon C300 6-9



Hugo Cabret par Bob Richardson, ASC, Rob Legato, Jean-Marie Lavalou et Laurent Mannoni..... 10-15



Trente ans d'EMIT..... 16-18

Mais avant toute chose, voici quelques nouveautés de nos partenaires...

Transvideo

Famille CineMonitorHD

Transvideo présente de nouveaux supports Steadicam « Lyre » pour les CineMonitorHD 6 et 8 lors du Micro-Salon de l'AFC à la Fémis Pathé Studios du 10 au 11 février. Les nouvelles lyres maintiennent les CineMonitorHD 6 et 8 sur les tiges standard de 16mm des Steadicam. Le système est extrêmement stable et la rotation se fait sur le centre de gravité du moniteur.

Tally-on-SDI

Proposé principalement pour les opérateurs Steadicam qui ont des difficultés à trouver la bonne connexion pour leur Tally sur des tournages TV, le Tally-on-SDI utilise le signal REC présent sur la sortie HD-SDI de plusieurs caméras telles que l'ARRI Alexa ou les dernières SONY.

CineMonitorHD 3D-View

Les Transvideo 3D-View, standard de l'industrie pour la prise de vues stéréographiques sont compatibles à présent avec les formats progressifs. Le phasemètre relatif et l'analyseur de genlock ont été améliorés. La série « S » propose plusieurs modes d'affichage différentiels avec ou sans franges colorées. L'histogramme s'enrichit d'une version analysant les profondeurs stéréo.

Adapteur PL

Si vous pensez que vos précieux objectifs à monture PL sont trop précieux pour utiliser deux mains à essayer de desserrer la bague de l'adaptateur PL de votre caméra SONY F3, vous allez adorer ce nouvel accessoire Transvideo. La manette en acier inox permet de desserrer la bague PL de la caméra SONY avec une seule main (utilisez l'autre pour tenir l'objectif, par exemple).



Angénieux

Une délégation d'Angénieux était présente au Rendez-vous du Cinéma Français à Singapour du 8 au 13 décembre 2011 en tant que partenaire officiel de l'industrie cinématographique. Ce festival a permis aussi de présenter sa gamme de zooms aux futurs cinéastes d'Asie du Sud-Est lors de deux Master Classes données à la Ngee Ann Polytechnic et à l'Université technologique de Nanyang Technological University School of Art (NTU) - section Art, Design & Media (Animation).

Lors de ces master class, Antoine Monod, AFC, et directeur de la photographie sur *Un heureux événement* de Rémy Bezançon, a partagé ses expériences. « Dans tous mes derniers films, j'ai toujours utilisé une combinaison de focales fixes avec un zoom Angénieux 24-290 mm. Cela est possible grâce à la très grande qualité optique de ce zoom qui permet de « matcher » ces images. Sur le tournage du film *Coach*, j'ai d'ailleurs utilisé exclusivement les petits zooms Angénieux Optimo 15-40 et 28-76, ce qui nous a donné une grande liberté d'improvisation au tournage, tout en gardant une exigence maximale sur la qualité des images produites.



« Dans ce sens, je viens de finir le court métrage *Eve* tourné en relief avec deux zooms Optimo 16-42mm apérés. Grâce aux Optimo, le changement de focale est quasiment instantané, ce qui permet de doubler pratiquement le nombre de plans tournés dans la journée. » Le festival a rendu hommage à Carole Bouquet avec une rétrospective de cinq de ses films. L'icône du cinéma français, Catherine Deneuve a également pris part à ce festival pour présenter son dernier film *Les Bien-Aimés*.

Parmi les films sélectionnés pour ce festival, six films ont été tournés avec des zooms Angénieux : *Un heureux événement* de Rémy Bezançon, photographié par Antoine Monod, AFC; *Elle s'appelait Sarah* de Gilles Paquet-Brenner, photographié par Pascal Ridao, AFC; *La Fille du puisatier* de Daniel Auteuil, photographié par Jean-François Robin, AFC; *Le Moine* de Dominik Moll, photographié par Patrick Blossier, AFC; *Les Hommes libres* de Ismaël Ferroukhi, photographié par Jérôme Alméras, AFC; *L'Exercice de l'Etat* de Pierre Schoeller, photographié par Julien Hirsch, AFC.

Aaton

Caroline Champetier partage ses impressions, « Les premières images de la Delta-Pénélope en liberté ont été projetées chez Éclair le 17 novembre 2011... Des plans dans les rues presque italiennes du centre de Grenoble, où la montagne en arrière plan est déjà enneigée. Tout tient dans l'image : les façades sombres à l'ombre, les différentes couleurs de crépis, vert, jaune ou vieux rose, le ciel bleu et la neige. Il y a également le visage d'une passante dont la peau, touchée par un rayon de soleil, est absolument naturelle. La dynamique est impressionnante. »

Vantage Film

Le 19 septembre 2011, Vantage Film a ouvert sa filiale française à Saint Denis. L'équipe est composée de sept personnes. Déjà les productions telles qu'Europa Corps., Djinn Productions, Chapter 2, Films du Worso, Les Télécréateurs, Iconoclaste, Walter Films et bien d'autres leur ont accordé leur confiance. Vantage film a été le premier loueur en Europe à recevoir deux Alexa Studio.

PhotoCineRent

PhotoCineRent a été désigné distributeur officiel pour la France de la Sony F65. PhotoCineRent est également distributeur pour la France de la caméra Canon C300. PhotoCineRent a récemment fait l'acquisition d'un nouveau collimateur, d'une lanterne optique de la marque Gecko-Cam, de quatre zooms Fujinon Premier et du dernier Master Zoom ZEISS. (À ce jour, seulement 50 exemplaires ont été fabriqués.)

Loumasystems et EMIT

Loumasystems et EMIT: voir les articles dans ce numéro.

L'image de *Minuit à Paris*



Woody Allen et Darius Khondji sur le pont japonais au-dessus de l'étang à nénuphars de Monet à Giverny.

Photo: Roger Arpajou.
© 2011 Mediapro, Versátil Cinema & Gravier Productions, courtoisie de Sony Pictures Classics.

Minuit à Paris est le magnifique film de Woody Allen sur les Américains à Paris, au présent, au passé, et au plus-que-parfait. Owen Wilson joue le rôle de Gil Pender, un scénariste hollywoodien dont les voyages dans le temps nous plongent à bord d'une somptueuse Peugeot Landauet Type 184 de 1928 en plein cœur du Paris des Années Folles.

Darius Khondji, ASC, AFC en a été le directeur de la photographie. Un film pictural, bien écrit et brillamment réalisé, dont la technique et le style servent élégamment les transitions inspirées du scénario dans les différentes époques.

Tourné sur pellicule Kodak Vision 3 200T et 500T avec des Arricam en Super35 3-perf au format 1:1.85, *Minuit à Paris* nous montre un Paris qui est une fête d'images et d'ambiances. Darius a utilisé des séries Cooke anciennes et récentes. Pour les scènes contemporaines, il a employé l'une des premières séries de Cooke 5/i, des Cooke S4/i et des zooms Angénieux Optimo. Les scènes des années 1920 ont été tournées avec les optiques Cooke série II et III, dont les traitements ou l'absence de traitement anti-halo a donné ce *look* unique et rétro.

À propos du style d'image recherchée pour le film, le scénariste et réalisateur Woody Allen déclare, « je voulais une image très chaleureuse et flatteuse de Paris, comme celle des restaurants où l'on utilise les abat-jours rouges sur les lampes, avec des ampoules jaunes, et qui rendent les femmes si belles. »

Darius Khondji a détaillé le *look*, l'éclairage, le style, les références photographiques et artistiques qu'ils ont utilisés :

« Pour définir le style des années 20, nous avons travaillé avec une excellente chef décoratrice, Anne Seibel, et une extraordinaire costumière, Sonia Grande. Ensemble, et évidemment avec Woody Allen, nous avons regardé des images du Paris des années 20 réalisées par Edward Steichen. Anne Seibel a également effectué des recherches et elle nous a proposé des photos de Brassai et d'Eugène Atget. Nous nous sommes aussi inspirés des peintures de George Bellows (que j'adore) sur l'Amérique des années 1920 : *Premières loges*, *Dempsey et Firpo*, entre autres. »

Parmi les autres références se trouvent *Travelling Carnival*, *Election Night*, *The Haymarket*, et *McSorley's Bar* de John Sloan.

Et *Box Theatre* de Everett Shinn.

« Je recherchais des images de cette période. Elles sont très belles. Nous avons regardé beaucoup d'images du Paris des années 20 : des photos ainsi que des films qui nous montraient la vie de l'époque, sur ces Années Folles que Woody Allen voulait montrer dans son film. Nous avons également étudié à quoi ressemblait la lumière de l'époque. Nous avons constaté qu'il existait comme des puits de lumière dans la ville, qui provenaient des lampadaires, des cafés et des restaurants. La lumière et les activités étaient bien plus présentes au centre-ville. Et la lumière diminuait au fur et à mesure que vous vous éloigniez du centre-ville, vers les zones les plus pauvres. J'ai essayé de me replonger dans cet état d'esprit.

« C'était très agréable de travailler de la sorte et de pouvoir faire un film d'époque de cette façon. Nous avons également observé des peintures surréalistes, ce qui nous a donné un certain nombre d'idées. Pas tellement sur la lumière, mais plus sur l'ambiance de l'époque : que quelque chose de nouveau se passait, comme un sentiment mitigé d'appréhension, d'excitation, et en même temps très conservateur dans d'autres domaines. Un fort contraste existait entre les surréalistes et les conservateurs.

« J'ai été fasciné par "la génération perdue" et par la présence de beaucoup d'Américains à Paris qui avaient combattu pendant la guerre. Certains d'entre eux étaient des artistes et des intellectuels qui sont restés pendant un certain temps et ils étaient un peu perdus. Ils erraient après la Première Guerre mondiale, et traînaient dans Paris. Le film *Le dernier vol* de William Dieterle en fait un très beau portrait.

« Tout cela m'a beaucoup inspiré pour ce film. Même si ce n'est pas toujours visible dans la photographie, il est important de s'imprégner de choses qui vous guident quand vous photographiez un film.

« Le scénario était un bijou que nous devons transposer en images. Pour les extérieurs nuit, j'ai éclairé de manière très chaude, en ajoutant plus de rouge et en sous-exposant car j'éclairais pour une autre époque, en utilisant des objectifs anciens, avec des focales longues, moins de mouvements de caméra, et globalement avec une lumière plus diffuse. L'image était moins définie, avec plus de contre-jours. Les extérieurs nuit étaient plus doux et nous avons

principalement éclairé les entrées des cafés et des restaurants le soir, laissant les rues partir dans les noirs. Notre principal étalonneur, Joe Gawler de Deluxe New York a effectué un travail remarquable sur les couleurs et les densités, avec beaucoup de finesse. Il nous a aidés à créer ces belles couleurs.

« La séquence dans les années 20, où Gil rencontre pour la première fois Hemingway dans le bar a été éclairée avec une lumière chaude, venant du haut et en utilisant des éclairages propres à la photographie. J'aime utiliser des éclairages du monde de la photo, parfois plus que les lumières de cinéma. J'ai utilisé des sources du style Chimera, des sortes de boîtes à lumière très plates, octogonales. Avec des grilles focalisantes. »

L'image de l'époque contemporaine, des Années Folles, et de la Belle Époque

« Pour éclairer les Années 20, nous avons utilisé des lumières chaudes, même pour les key-lights. J'ai utilisé des rampes de lumières sur des panneaux, munies de gradateurs. Pour les séquences des Années 20, j'ai employé des vieilles séries II et III de Cooke.

« Et comme je l'ai déjà dit, nous avons réalisé moins de mouvements de caméra. Et nous avons utilisé des optiques légèrement plus longues. Nous avons tenté de ne jamais utiliser d'optiques plus larges que le 32 mm. Et nous avons principalement employé le 40 mm ou le 50 mm. Nous nous sommes jamais servis d'un 21 mm ou d'un 27 mm pour les séquences d'époque. Et nous avons utilisé les vieilles séries Cooke et des focales qui sont un peu plus classiques. Avec ces optiques légèrement plus longues, nous avons donné un certain style à l'image. J'avais le sentiment qu'elles me donnaient quelque chose d'autre. Pour l'époque contemporaine, le look consistait en un angle de vue plus large et plus de piqué. J'ai utilisé en conséquence, la nouvelle série Cooke 5/i. Elles ont un très beau piqué et elles ont un très beau rendu lorsqu'elles sont utilisées à grandes ouvertures. Pour la période contemporaine, avec des angles plus larges et plus de mouvements caméra, nous avons utilisé des lumières plus froides. »

Optiques Cooke Série II et III

« Nous avons trouvé les optiques Cooke série II et III chez Panavision à Paris. Elles prenaient la poussière sur les étagères de la société de location. On ne les utilise plus. Nous les avons simplement sorties. Certaines ont dû être ajustées, recarrossées et nettoyées. Mais elles sont superbes. J'ai eu l'occasion d'utiliser ces optiques lorsque j'ai commencé en tant que chef opérateur pour des films comme *Delicatessen* ou *La Cité des enfants perdus*.

« À l'époque, elles appartenaient à Technovision. Puis Technovision a été achetée par Panavision. Mais Technovision les avaient en monture BNCR à l'époque. Alors que maintenant, elles sont toutes en monture PL. Le fondateur de Technovision, Henryk Chrosicki était un très grand ami. Je l'aimais énormément. Il m'a beaucoup aidé au début de ma carrière. Il était passionné et il aimait aider les jeunes chefs opérateurs et le cinéma en général. »

L'image de la période contemporaine

« Pour la période contemporaine, j'ai utilisé les optiques Cooke 5/i. Mais nous avons tourné *Minuit à Paris* il y a plus d'un an. À l'époque, nous ne pouvions pas obtenir une série complète de 5/i. J'ai été obligé de compléter la série avec une série S4/i, pour pallier aux focales manquantes de la série 5/i. J'avais quatre optiques 5/i et toutes les autres étaient des S4/i. Aujourd'hui, Cooke a complété la série 5/i.

« Et bien sûr, les 5/i sont des optiques bien plus rapides (T1.4) que les S4/i (T2.0). Mais elles "matchent" entre elles au milieu de la course des diaphragmes. De la même manière qu'elles sont plus rapides que les S4/i, elles sont aussi belles, voire plus que les S4/i à grande ouverture. Lorsque vous les utilisez à grandes ouvertures, elles produisent de très belles images.

« Natasza Chrosicki nous a aidés à trouver toutes les optiques, et les



John Sloan. *McSorley's Bar*. 1912
Huile sur toile, 66,04 x 81,28 cm
Detroit Institute of the Arts

George Bellows. *Dempsey et Firpo*. 1924
Huile sur toile, 129,5 x 160,7 cm
Whitney Museum of American Art, New York



excellents assistants caméra, Fabienne Octobre et Julien Andreotti, ont effectué les essais sur les optiques, épaulés par les techniciens de Panavision Paris.

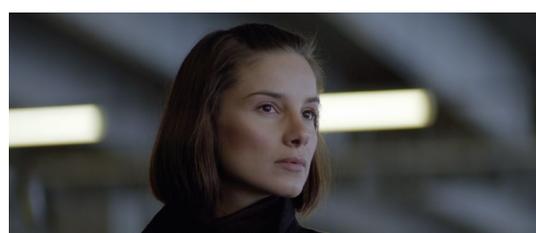
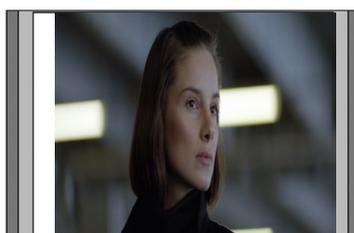
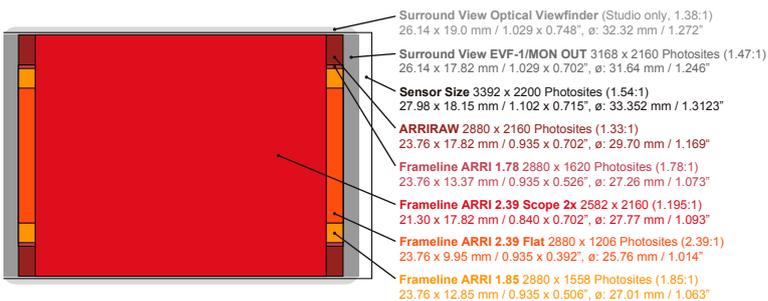
« La scène du restaurant Le Grand Véfour a été éclairée de l'extérieur avec une lumière très douce diffusée à travers les fenêtres. Sur ce film, j'ai également pu compter sur la collaboration des excellents Thierry Baucheron, chef électricien et Cyril Kuhnholz, chef machiniste et de leurs équipes.

« Pour les optiques modernes, j'ai utilisé une diffusion très légère comme les Classic Soft, ou un mélange de Black Classic Soft, Pro-Mist et autres. Mais très légèrement. Les optiques anciennes étaient intrinsèquement plus douces. Je n'ai pas eu besoin d'ajouter de la diffusion. »

Pour tous les chefs opérateurs qui aspirent à voyager dans le temps, vers l'âge d'or du cinéma, une série classique Cooke S2 et S3 peut les y emmener, de la même manière que *Minuit à Paris* la fait.

Pour les Américains qui visitent le Micro Salon de l'AFC en février à Paris, nous avons demandé à Darius Khondji de nous donner le nom de l'un de ses restaurants préférés. Et il nous a recommandé *Le Chateaubriand*, au 129 Avenue Parmentier, 75011 Paris.

Les maths de l'anamorphique 4:3 et 16:9

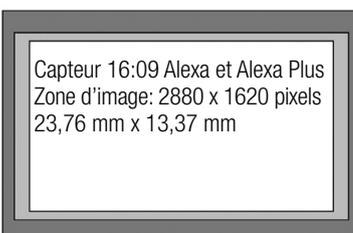


4:3 2x

Actuellement, l'ARRI Alexa Studio est la seule caméra de cinéma numérique, outre la D-21, avec un capteur 4:3 Full frame, 35 mm (format 4-perf). Pourquoi est-ce important ?

La plupart des optiques anamorphiques en monture PL ont été conçues avec une compression standard 2x. Les séries de Panavision, Technovision, Cooke, ARRI, Hawk x2, la nouvelle série ZEISS ... ces optiques anamorphiques sont toutes destinées au format de pellicule ou numérique 4:3 « 4-perf ». Elles compressent optiquement une image de 1:2.39 sur un capteur 4:3. Lorsque l'image est projetée, elle est décompressée pour revenir au format d'écran large de 1:2.39 (souvent arrondi à 1:2.4).

16:9 2x



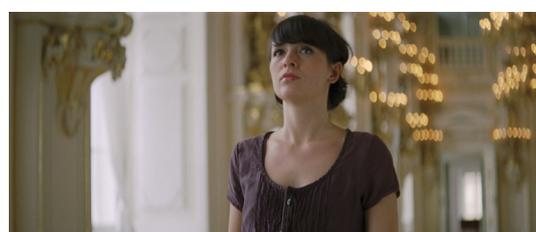
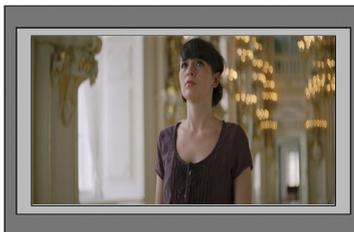
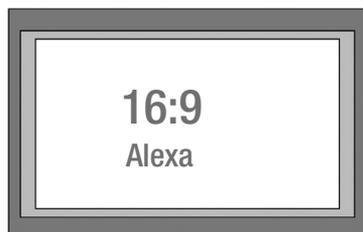
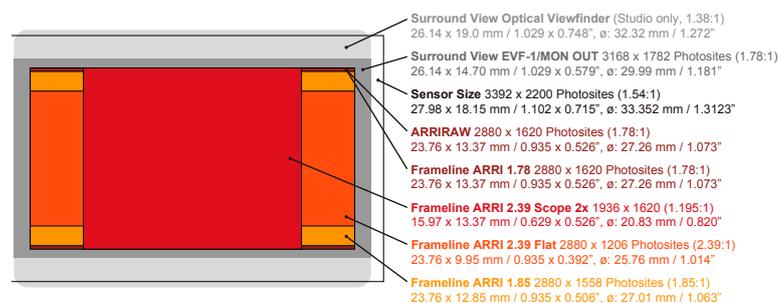
Ci-dessus : Hawk V-Plus 18 mm
T3 anamorphose 2x.
Images courtoisie Vantage Film.

Comment est gérée la compression 1:2.39 par le capteur 16/9 des caméras ?

Votre image 4:3 compressée peut entrer dans le capteur au format 16:9. Votre dépoli aura des lignes verticales à gauche et à droite : vous n'utilisez qu'une petite partie de la zone d'image du capteur. L'image est recadrée (elle semble plus serrée) que la même image avec le même objectif sur une caméra avec un capteur 4:3. Cette image doit être plus « gonflée » pour un DI ou à la projection pour obtenir la bonne taille sur la copie ou sur l'écran. Cela fonctionne, mais vous sacrifiez la résolution et des longueurs de focale familières.

Le sphérique 16:9

Vous pouvez également filmer avec des optiques normales, mais certains diront que vous n'obtiendrez pas le fameux « look anamorphique. » Vous utilisez une bande beaucoup plus étroite du capteur, avec des grandes parties en haut et en bas du capteur qui seront inutilisées.



Ci-dessous : Hawk V-Lite 55mm
T2.2 anamorphose 1.3x.
Images courtoisie Vantage Film.

16:9 1.3x

Les optiques anamorphiques Hawk 1.3x de Vantage Film offrent un autre choix en compressant « en douceur » l'image panoramique 1:2.39 sur un capteur 16:9. Les flous et le *look* ne sont pas exactement les mêmes que lorsque vous compressez 2x, mais ils sont tout de même très agréables. Et l'aventure continue.

Démarrage rapide ARRI Alexa Studio

Bouton de verrouillage horizontal et bouton de réglage comme sur une Arriflex 435.

Visée lumineuse :
boutons de réglages

Bouton de marche
et arrêt de
l'enregistrement

VIEW: Appuyez pour démarrer la rotation de l'obturateur à miroir.

Poussez à nouveau pour arrêter l'obturateur.

Lorsque vous changez les optiques, il est conseillé de s'assurer que le miroir ne tourne plus de manière à réduire les poussières sur le capteur, et les risques de le casser si vous oubliez que certains objectifs, tels les OPTIMO DP, ne sont pas destinés aux caméras à visée réflexe et miroir tournant.

Les deux voyants s'allument lorsque l'obturateur à miroir tourne

GATE [FENÊTRE] : Appuyez ici sur pour ouvrir le miroir ET pour vérifier la fenêtre et nettoyer le capteur.

Poussez à nouveau pour démarrer la rotation de l'obturateur.

Nouveaux affichages :

MS = Obturateur à miroir en rotation

G = Position de vérification de la fenêtre

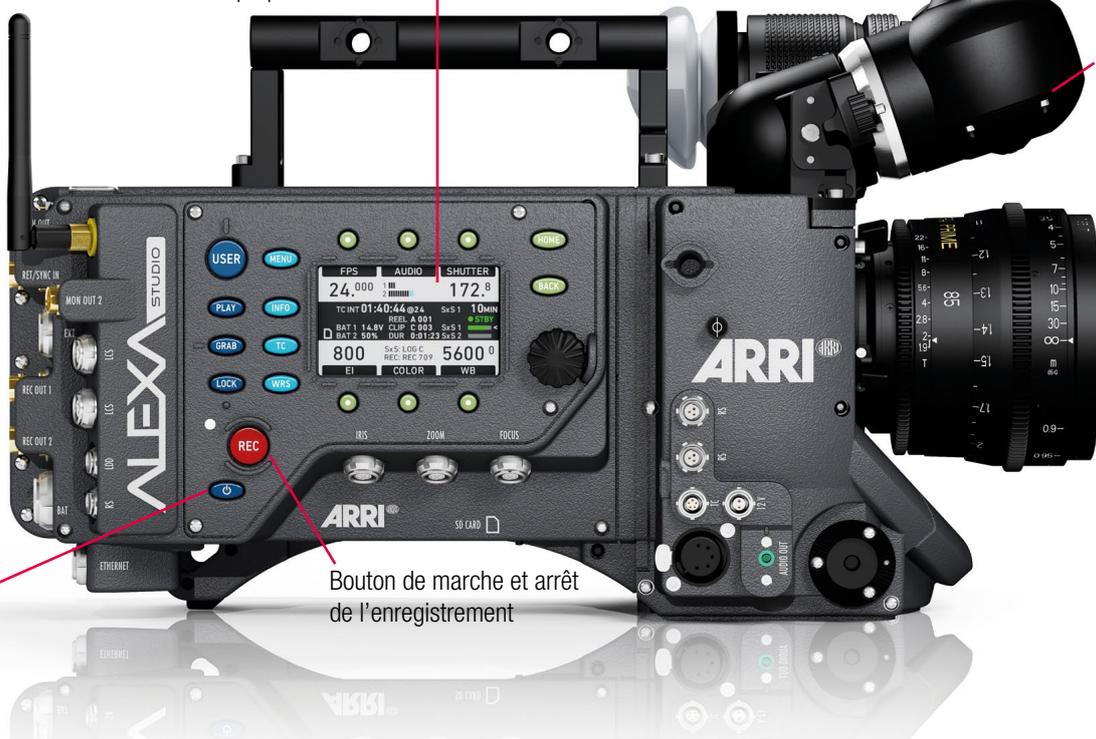
V = Position de visée - miroir en position de visée optique

Desanamorphose optique

Le viseur bascule de chaque côté de la caméra, comme sur une Arriflex 435

Interrupteur principal de la caméra

Bouton de marche et arrêt de l'enregistrement



Démarrage rapide Canon C300



Filtres ND intégrés :
 -2 stops (ND 0,6)
 -4 stops (ND 1.2)
 -6 stops (ND 1.8)

Réaffectation des boutons de fonction

Pour que les ISO, l'angle d'obturation et la température de couleur soient facilement disponibles, voici quelques raccourcis, à droite. Les boutons MENU et SELECT/SET sont à l'arrière de la caméra. Et il y a également deux manettes (à l'arrière ou en haut de la poignée). Utilisez du ruban graphique ou des étiquettes P-touch pour identifier les nouveaux boutons.



Molette de sélection bouton SET MENU

ISO

Assigner le bouton 5 à la fonction ISO:

MENU (autres fonctions)-ASSIGNER BOUTON - BOUTON 5 - FONC. ISO/GAIN - SET - Retour au MENU.

Ensuite, régler le bouton 5 pour le contrôle des ISO et pas sur le Gain: MENU-CAMERA SETUP-ISO/GAIN-GAIN-SELECT-ISO-SET.

Angle d'obturation

Assigner le bouton 3 à la fonction Angle d'obturation :

Je préfère penser en angle d'obturation, et non pas en vitesse d'obturation. Pour voir les angles d'obturation : MENU - CAMERA SETUP - OBTURATEUR - MODE - ANGLE - SET.

Puis, nous allons réassigner le bouton 3. MENU (autres fonctions) - ASSIGNER BOUTON - BOUTON 3 - FUNC. OBTURATEUR - SET.

À partir de maintenant, lorsque vous appuyez sur le bouton 3, vous pouvez définir l'angle d'obturation avec la molette SELECT ou le joystick, de 11,25° à 360°.

Température de couleur

Assigner le bouton 6 à la fonction de la température de couleur :

MENU-(autres fonctions) - ASSIGNER BOUTON - BOUTON 6 - FUNC. WB - SET.

À partir de maintenant, lorsque vous appuyez sur le bouton 6, le mode température de couleurs/Balance des blancs est surligné en orange sur le viseur et l'écran.

Pour régler rapidement la température de couleur, je vous recommande ceci :

Appuyer sur le bouton 6 - Choisissez à l'aide de la molette l'affichage de la lettre « K » - Appuyez sur SET.

Puis, appuyez sur le bouton BALANCE DES BLANCS. Le chiffre des degrés Kelvin utilisés sera surligné en orange. Tourner la molette (ou le joystick vers le haut ou le bas) pour choisir entre 2000° et 15000° K, puis appuyez sur SET.

Si vous êtes dans une situation de lumière difficile ou avec des sources à différentes températures (vapeurs de sodium, tubes fluorescents ménagers), vous pouvez réaliser une balance de blanc personnalisée : Bouton 6 - Balance personnalisée A (ou B) - SET. Puis, viser une feuille de papier blanc, et appuyez sur BALANCE DES BLANCS jusqu'à ce que l'icône cesse de clignoter (environ 5 secondes).

Canon C300



Haut

Pour attacher la poignée, brancher d'abord le câble de commande, puis serrer la molette. Détacher la poignée de transport et la remplacer par la poignée latérale pour des configurations plus légères, les rigs ou la 3D.



Bas

La base de la C300 présente des embouts pour trépieds de 3/8-16 et 1/4-20. Retirer les quatre vis cruciformes pour échanger la plaquette.

Côté Sud-Ouest

Principales fonctions : Vitesse/Angle d'obturation, balance des blancs, ISO

MARCHE/ARRÊT

Joystick/Set

MENU



Côté Sud -Est

Le viseur sort et s'incline vers le haut

Réglage de la dioptrie

Deux fentes pour cartes CF

Batterie



Face nord



À gauche, une Canon C300 avec une monture EF.
À droite, une C300 avec une monture PL.

Poignée

MAGN agrandit l'image x2 pour vérifier la mise au point. Presser à nouveau pour revenir à la vue normale.

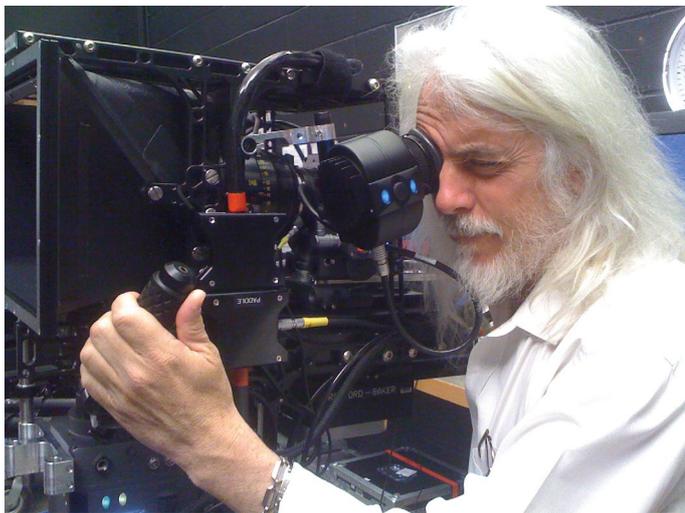
MARCHE/ARRÊT

Molette de contrôle du diaphragme

Joystick/Set



Bob Richardson à propos d'*Hugo Cabret*



Jon Fauer : Pouvez-vous nous parler de l'image d'*Hugo Cabret* ?

Bob Richardson, ASC : Une de mes premières décisions, prises au tout début de la préparation, a été de ne pas filmer avec l'ARRI Alexa pour la faire ressembler à de la pellicule. Je ne voulais pas utiliser des LUT de pellicule. Je voulais travailler avec l'Alexa en tant qu'Alexa. Avec ses atouts, ses mérites, ses faiblesses. Voilà ce que je voulais intégrer dans ce projet. Si elle peut me donner un certain type de couleurs, je les prends.

J'ai décidé tout de suite, quand j'étais à la recherche d'une base de travail, de ne pas utiliser les LUT qui veulent me faire croire que je tourne sur pellicule, sur de la 5248 ou de la 93. Je ne voulais rien de tout cela. Nous faisons du cinéma numérique. Et autour de moi, les gens étaient anxieux. Ils disaient : « Nous avons quand même des copies argentiques en 2D. » Mais Laser Pacific a réalisé un travail exceptionnel et ils nous ont montré que nous étions sur la bonne voie.

Vous avez eu un rig 3D. Vous étiez souvent sur une grue. Comment avez-vous travaillé ?

Fondamentalement, je chevauche la grue la plupart de mes plans. J'ai utilisé le viseur EVF de l'Alexa. Et je regardais essentiellement une seule caméra. Lorsque je filme en 3D, à moins d'avoir un moniteur—que j'ai utilisé quelque fois lors de déplacements complexes—en général, je n'utilise que l'image 2D du viseur.

Demitri Portelli, notre stéréographe, réglait la distance intra-oculaire et la convergence comme l'aurait fait un pointeur. Son travail consistait à faire de la 3D une expérience confortable, en se rapprochant, et en se déplaçant avec des personnages dans le cadre, quelle que soit la situation.

C'est une 3D magnifique.

Il existe une sorte d'immédiateté avec les acteurs, et une relation entre les acteurs et les décors. Nous l'avons tourné en 3D, avec des moniteurs 3D.

Parlez-nous du beau plan en 3D dans la bibliothèque, à Paris, avec les colonnes de lumière à travers les fenêtres.

Elles étaient magnifiques, n'est-ce pas ? C'était de la lumière naturelle. C'est un vrai décor, la Bibliothèque Sainte-Geneviève [à Paris]. Nous avons eu beaucoup de chance d'avoir ces colonnes. Nous avons installé une source à l'extérieur de chaque fenêtre, puis le vrai soleil est venu tout éclairer. Le plan dont vous parlez était, tant pour Scorsese que pour moi-même, un moment extraordinaire, car j'avais fait installer deux dollies, connaissant la vitesse à laquelle le soleil allait partir, et nous avons tourné lorsque le soleil était là. J'avais mis une caméra plus proche pour le plan moyen et une plus éloignée pour le plan large. Et pour couronner le tout, nous avions une grue sur le côté gauche. Et quand je réglais le plan, j'ai vu ce que vous

venez de décrire. Cela a été, pour moi, presque un moment spirituel. La lumière est devenue solide. Cela m'a fait penser à notre place dans ce monde et à ce que nous considérons comme inexistant ou peu important mais qui en réalité est rempli d'éléments solides, quelle que soit la taille. Scorsese et moi avons remarqué que les faisceaux de lumière ressemblaient à des poutres. On aurait dit qu'elles étaient sculptées en bois. C'était, pour moi, l'un des grands moments de la 3D, car je n'avais jamais vu rien de semblable de ma vie.

Parlez-nous de l'image du film et des autochromes Lumière ?

Nous avons commencé par une série de projections au BFI [Institut du film britannique] et par les sélections de Scorsese.. Les autochromes étaient un point de référence fondamental. Mais nous avons également examiné les premiers films teintés et colorés à la main. Vous pouvez sentir leur influence dans certaines des teintes des flashbacks, avec le père d'Hugo. Quand Hugo n'est pas avec lui, nous avons une teinte bleutée avec une touche de couleur ambre.

Les autochromes sont devenus la loupe par laquelle nous avons examiné cette période. Une LUT a été créée. Il ne s'agissait pas d'une reproduction exacte des autochromes, mais de quelque chose qui s'en inspirait, qui leur ressemblait. Une bonne partie de la matière a été traitée entre 50% et 60% avec le LUT autochrome. Les flashbacks, où Méliès est avec son épouse, ont été traités à 150% à l'autochrome.

Comment avez-vous obtenu cette étonnante couleur dorée dans de nombreux plans ?

Avec l'aide d'une LUT, et j'ai éclairé l'appartement de Méliès uniquement avec des sources en tungstène. Dans d'autres scènes, j'avais des space-light comme si la lumière du jour entrerait. Et puis j'ajoutais différentes couleurs depuis le sol, si c'était trop blanc ou trop chaud.

Pour l'appartement d'Hugo, dans la gare, j'ai travaillé avec une combinaison de sources. Nous avons mis des gélamines sur les sources. Nous avons utilisé de la lumière bleue qui venait du haut et de la lumière blanche par le sol à 40 % sur gradateur. Je changeais ma température de couleur sur l'Alexa, en fonction de ce que nous recherchions. Vous pouvez avoir des plans à 3200 ou 4500 ou peut-être même à 2300° K. Tout dépend de la scène.

Qu'avez-vous employé à la gare, où vous aviez beaucoup de grands espaces et de forts contrejours ?

Il s'agissait de Dinos ou de 20K. Dans la plupart des cas, la lumière était à pleine intensité, mais je mettais des gélamines. Parfois je mettais du ½ CTB, du ½ STRAW, selon ce que je recherchais, ou le moment de la journée, ou si je voulais utiliser une lumière plus froide ou plus chaude. Les couleurs ne ressemblent pas à ce que nous avons connu par le passé. Avec de la pellicule, j'aurais dû ajouter un filtre.

A quelle sensibilité avez-vous employé l'Alexa ?

Alexa est une caméra à 800 ISO. Et comme le miroir du rig 3D nous enlève un diaphragme, j'ai affiché 400 ISO sur ma cellule.

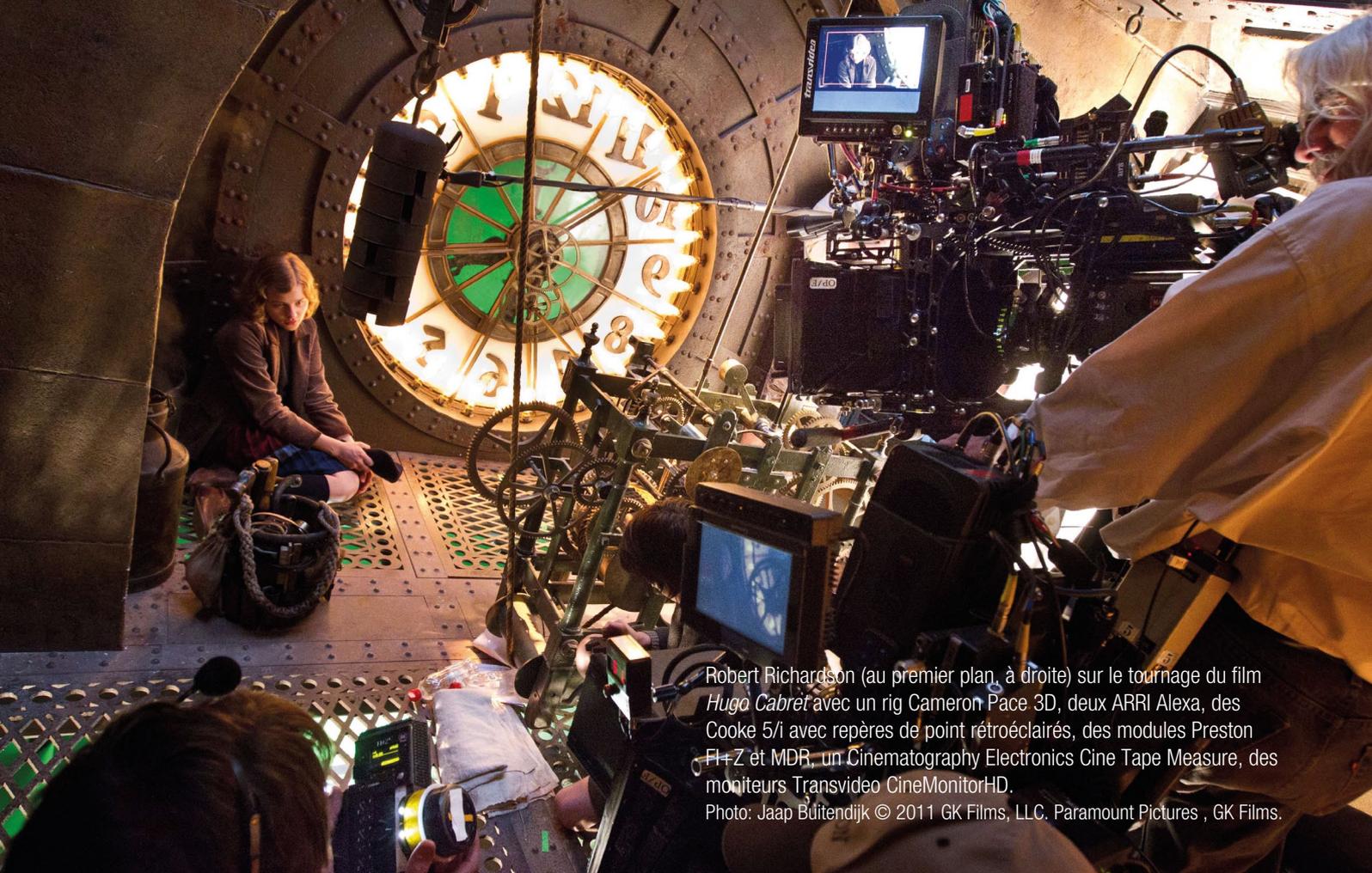
Est-ce la raison pour laquelle vous avez choisi les Cooke 5/i T1.4 ?

Pour cela et pour une autre raison : l'utilisation des métadonnées. Nous avons travaillé avec les /i data des optiques. Mais surtout, j'aspirais aux meilleures optiques. Car on peut toujours enlever de la qualité en post-production mais il est pratiquement impossible d'ajouter de la qualité.

Certains plans avaient un halo magnifique, comme celui où Hugo est éclairé en contrejour et qu'il y a des reflets sur les points chauds...

C'est en partie dû à l'intermédiaire numérique où nous avons mis une très légère diffusion. Lorsque j'éclaire quelqu'un avec un fort contrejour, j'obtiens un halo naturel. Puis il traverse l'optique et le miroir.

Vous pouvez voir cela sur le plan de l'Inspecteur de la gare, lorsque la



Robert Richardson (au premier plan, à droite) sur le tournage du film *Hugo Cabret* avec un rig Cameron Pace 3D, deux ARRI Alexa, des Cooke 5/i avec repères de point rétroéclairés, des modules Preston Fl+Z et MDR, un Cinematography Electronics Cine Tape Measure, des moniteurs Transvideo CineMonitorHD.
Photo: Jaap Buitendijk © 2011 GK Films, LLC. Paramount Pictures, GK Films.

caméra est à l'intérieur de la cellule de prison d'Hugo. Le policier est éclairé par un contrejour très fort et le halo qui se produit provient de l'optique.

J'étais sur une courbe d'apprentissage. Dans un premier temps, j'apprenais à travailler en 3D. Avec ses contraintes et ses libertés. « N'utilisez pas de contrejour. » « Ne dépassez pas telle distance focale. »

Mais, au final, vous vous n'êtes pas inquiété des contrejours ?

Non. Finalement, j'ai pris la décision de laisser venir la 3D, plutôt que d'aller vers la 3D. Évidemment, j'ai tenu compte des limitations et des problèmes que l'on me soulevait puis nous avons établi ce qui posait réellement problème et de ne plus travailler dans la peur. Et je me suis dit « tournons ce film comme on le veut. Puis, prenons une décision si cela devient inconfortable. »

Une bonne chose par rapport à la 3D est qu'elle ne laisse pas de place à l'erreur. Si vous êtes mal à l'aise, si vous le sentez réellement, c'est qu'il y a un problème.

Vous avez fait de très beaux plans des horloges et de leurs mécanismes en 3D...

Il s'agit de plans très serrés, à la longue focale, presque de la macro sur les mécanismes. Nous avons employé jusqu'au 135 mm avec les Cooke S4/i. Parfois, nous y avons ajouté un dioptre de +½ voire +1. Nous avons mis un certain temps à trouver le bon réglage. Pourquoi est-ce si compliqué de réaliser des gros plans en 3D ?

Votre assistant a effectué un travail remarquable.

En effet, Gregor Tavenner est un pointeur formidable. Sur certains plans, nous suivions les mains, avec des panos horizontaux et verticaux. Gregor anticipe toujours un peu la mise au point.

Quand il pointe, il anticipe. Vous savez, maintenant, tout le monde travaille avec une télécommande. Et il fait des repères aussi sur les optiques, ainsi, quand vous ajoutez un dioptre de +½, il a déjà sur sa Preston, tous les repères de point nécessaires.

Et avec un dioptre de +1, il allait chercher une autre bague déjà prête. Nous avons dû faire des essais pour savoir combien nous voulions nous rapprocher en 3D. Ce qui est parfois très difficile à faire. Scorsese a apporté une modification au plan pour pouvoir faire la mise au point.

Comment avez-vous ressenti le fait de cadrer à travers un viseur électronique ?

J'ai trouvé cela un peu compliqué. Je ne vois pas le point aussi facilement. Mais, pire que ça, au début, je me demandais si j'allais être capable d'éclairer. Serais-je capable d'éclairer à travers cette petite télé ? C'est vraiment ça, une toute petite télé.

Quand je faisais les essais de sensibilité et de noirs, j'avais une Arriflex 435 sur une dolly, pas loin du moniteur. Avec les mêmes optiques que sur l'Alexa. Je m'entraînais.

Je voulais vérifier si je voyais vraiment la même chose. Et à partir d'un moment, j'ai arrêté. Je n'ai plus eu besoin de la caméra argentique. Je me suis mis à travailler sur l'Alexa. Grâce à la 3D et au moniteur 3D, j'ai pu voir des choses que je n'avais jamais vu auparavant. Et cela a changé ma manière d'éclairer.

Hugo Cabret est une histoire et un film qui fonctionnent sur plusieurs niveaux.

Nous devons avant tout reconnaître qu'*Hugo Cabret* est un film pour enfants. Ce film, qui est un conte sur un autre temps, doit leur faire aimer et découvrir une autre époque. Ils peuvent y découvrir de vieux films.

J'aime l'idée de voir des enfants qui sortent de la projection éblouis par les images d'un pionnier du début du siècle. Nous nous sommes donnés beaucoup de peine pour que les enfants voient des films des années 70. Que faut-il faire pour que les gens viennent au cinéma et pour qu'ils aiment les films ?

L'histoire est géniale. Elle fonctionne sur tous les niveaux. Scorsese a fait un travail extraordinaire en rendant un hommage 3D aux films des pionniers.

Rob Legato à propos d'*Hugo Cabret*



Jon Fauer : Parlez-nous de cette première séquence d'*Hugo Cabret*.

Rob Legato : Le message sous-jacent est qu'Hugo voit le monde comme une machine, comme si une mécanique existait autour du quartier de l'Arc de Triomphe, d'où le parallélisme entre l'horloge et les rayons d'une roue. C'est devenu un plan en images de synthèse car il s'agit d'une version idéalisée de Paris. Ce n'est pas une chose réelle ni une géographie réelle. C'est notre version de ce que vous pouvez vous souvenir.

J'ai remis la prévisualisation du mouvement caméra à ILM [Industrial Light & Magic de la Lucasfilm Ltd], qui a ensuite réalisé l'horloge, l'Arc de Triomphe, et la Tour Eiffel. La caméra fait des panoramiques horizontaux et verticaux devant la gare, qui a été réalisée en images de synthèse par Pixomondo.

Puis, dans la partie suivante du plan, il neige et la caméra se déplace jusqu'à l'arrière de la gare et nous descendons, au fur et à mesure, jusqu'où se trouvent les figurants. Ils ont été filmés sur des tapis roulants ou sur place devant un fond vert. La vitesse des tapis roulants leur donne la vitesse de la marche. Ils reçoivent tous le même type de lumière mise en place par Bob Richardson pour ce film et qui consistait en un fort contrejour, 20K de contrejour, et une compensation passive à peu près partout. La caméra ne se déplace pas sur eux et les figurants ne se déplacent pas non plus. En réalité, nous les avons filmés depuis quatre points de vue différents : face à eux, légèrement sur le côté, un plus sur le côté, et encore plus sur le côté. En post-production, nous avons été capables de reprojeter la géométrie de la scène. En résumé, nous avons réalisé un plan en « post-motion control. » Les images de synthèse nous font croire que nous frôlons les gens sur le quai, ce que nous n'aurions pas pu faire en vrai.

J'ai été bluffé. J'ai cru que ce n'étaient pas de vrais figurants.

C'est un peu aussi le sujet. Le film est en soi un tour de magie. Un tour de main. Le faux est le réel. Et quand vous regardez de près, vous vous dites, « la partie que j'aurais crue fausse est en réalité vraie. »

Le quai et les trains ont été ajoutés en images de synthèse. J'ai préfiguré le plan dans son ensemble pour déterminer, à partir de la bouffée de fumée, où je pouvais passer sur le décor réel. Au début, nous étions en dehors du plateau. Nous avons dû construire une rampe pour que la voiture travelling atteigne la vitesse correspondante à la vitesse du plan virtuel qui arrivait et nous nous sommes servis de la fumée comme transition. Vous voyez des figurants qui marchent à travers le nuage de fumée.

Avec le chef machino, Chris Centella, nous avons déterminé la vitesse de déplacement (19 km/h), quel matériel nous permettait de le faire et jusqu'à quelle hauteur nous pouvions monter pour pouvoir chevaucher avec la caméra virtuelle qui nous emmène vers l'œil d'Hugo. Cette fin du plan a été faite en Motion control puis reprojétée avec une géométrie 3D de manière à pouvoir contrôler la vitesse exacte. Nous avons ensuite assemblé le tout pour en faire une seule pièce homogène.

Comment avez-vous fait avec la partie en action réelle de la gare ?

Nous avons utilisé des cascadeurs très proches de la caméra, car nous passions très proches d'eux. On dirait que la caméra les évite de justesse au fur et à mesure que les figurants s'écartent. Après la bouffée de fumée, tout le monde est réel. La caméra était sur une tête télécommandée stabilisée sur une grue qui se trouvait à l'avant de la voiture travelling électrique. Il n'y a pas de plafond, bien sûr. Le plafond a été ajouté en images de synthèse, car toute la lumière venait de là. Le cadran de l'horloge est également en images de synthèse, comme le reste de l'immeuble à la fin du plan. Avant cela, l'horloge, en images de synthèse, avait déjà été intégrée pour ne jamais voir de rupture. C'est un autre tour de magie.

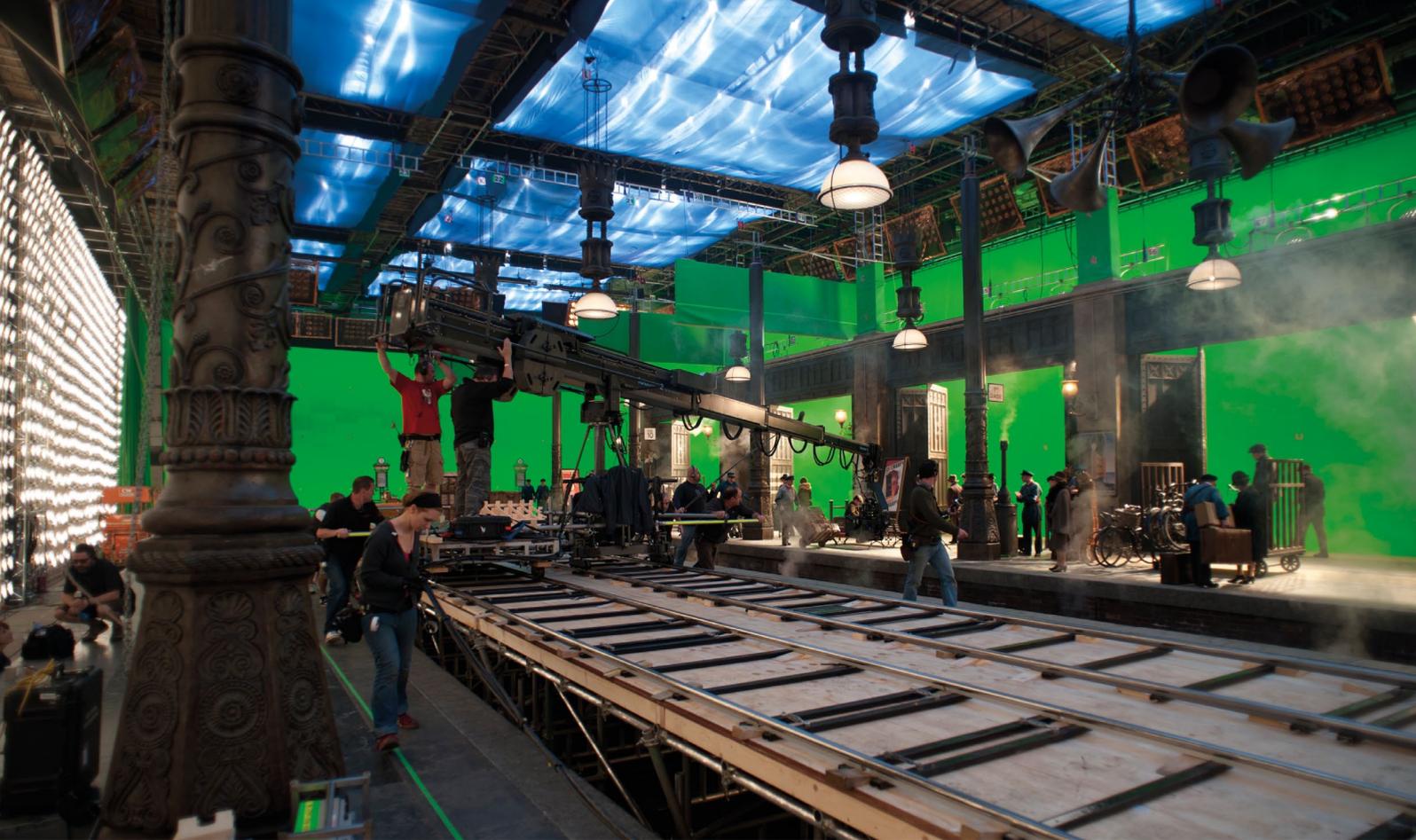
Comment avez-vous conçu le plan « cinq en un » ?

L'idée fondamentale était de créer un seul plan qui suive Hugo de manière à le montrer lui et son environnement. Le voyage raconte l'histoire, en quelle que sorte. La Louma 2 a été fondamentale pour nous grâce à son bras télescopique et à sa capacité de référencement des déplacements caméra qui permet de connaître l'endroit exact où se trouve la caméra à un instant T. J'ai entré tous les renseignements sur les ordinateurs du plateau pour obtenir un aperçu en direct. On pouvait voir ce qui allait se passer sur le fond vert lorsque nous déplaçons la caméra dans les trois dimensions.

J'ai pu voir sur l'ordinateur que le plan ressemblait à un long plan au Steadicam, mais sur cinq décors et dans cinq pièces différentes. Des feuilles de décor amovibles et d'autres astuces font que cela soit possible, et l'ordinateur se charge de remettre à leur place les murs qui ont dû être enlevés pour laisser passer le bras de la Louma 2 et la caméra. Nous avons conçu ce plan pour les capacités spécifiques de la Louma 2 et son bras télescopique qui peut être levé, baissé, ou panoramiqué avec une compensation automatique de l'arc décrit par celui-ci. Par exemple, si vous voulez réaliser un mouvement parfaitement rectiligne vertical vers le bas, la Louma 2 peut le faire, en ajustant automatiquement le bras télescopique en avant et en arrière pour garantir la géométrie.

Sachant que j'avais un outil capable de réaliser une chose pareille, j'étais libre de concevoir le plan qui me permettait de profiter au maximum de cette possibilité. Cela ressemble toujours à un type qui court derrière Hugo avec un Steadicam, même si matériellement c'est simplement impossible. Voici les cinq plans, fusionnés en un seul :

1. Hugo (Asa Butterfield) regarde vers la gare, caché derrière une grande horloge murale. Il court vers la caméra. Nous sommes sur la grue Louma 2, le bras se retracte. Hugo s'éloigne de l'horloge puis il saute sur une échelle. Le bras Louma ne bouge plus. Un panoramique vertical commence à cet instant.
2. Nous passons maintenant dans un nouveau décor. Répétez le même pano vertical dans ce nouveau décor et utilisez un tunnel comme point de transition. Il s'agit en réalité d'un autre garçon. Nous passons donc du vrai Hugo (Asa) à sa doublure.



Je voulais créer l'illusion de ce que je ferais si j'étais un gosse : je mettrais mes pieds contre l'échelle et je glisserai vers le bas car cet environnement m'est très familier.

Pour ce faire, nous avons construit deux rails latéraux. Mais en réalité, il est debout sur une plate-forme carrée et verte, qui est une sorte de monte charge. Une fois dessus deux gars des effets spéciaux le tirent vers le bas comme dans un ascenseur, tandis que ses pieds touchent les rails, comme s'il glissait vers le bas. Plus tard, le fond vert a été remplacé par le décor virtuel, ce qui donne l'illusion qu'il glisse vers le bas de l'échelle. Nous avons ajouté les échelons de l'échelle plus tard puisque la plateforme descendait. Nous ne voulions courir aucun risque.

La Louma 2 n'a fait qu'un mouvement de descente verticale, en s'allongeant et en se rétractant automatiquement pour compenser l'arc (le « planing » ou planage) décrit par le bras. Une fois qu'Hugo a atteint le sol, le bras de la Louma 2 le suit en s'allongeant puis réalise un panoramique vers la droite en même temps qu'Hugo saute dans la goulotte à charbon.

3. Nous sommes à présent dans un autre studio, qui est la goulotte à charbon sur fond vert. Le reste du décor a été ajouté en images de synthèse. La partie où Asa se tient debout sur la goulotte puis glisse vers le bas a été la plus difficile à réaliser, et la plus difficile à concevoir. Je m'en suis tiré, une nouvelle fois, grâce à la Louma 2.

Le garçon est pratiquement à un seul endroit mais c'est la goulotte qui vrille autour de lui. La seule chose que la caméra devait faire était de se diriger vers le bas pour suivre le garçon dans son chemin. En ajoutant et en imitant la rotation de la goulotte de charbon, le décor semble tourner et filer. C'est une illusion d'optique. Mais c'est le contraire de ce que l'on voit qui a eu lieu réellement. Le comédien est resté au même endroit. Et c'est la goulotte qui coulisse sous lui.

4. Quand il atterrit au sol, il commence à courir et nous y intégrons le prochain mouvement de la Louma 2, qui est essentiellement un travelling avec le vrai Asa, à nouveau, qui traverse la grande roue. C'est un mouvement de caméra latéral, le long d'un grand studio et là, il court vraiment. Puis il monte l'escalier en colimaçon.

5. Nous arrivons finalement à la seule partie qui est un vrai plan

Ci-dessus, l'un des plans favoris de Rob Legato. Le chef machino Chris Centrella explique : « Vers la fin de la séquence de poursuite, la caméra, située au niveau des voies, précède l'inspecteur de gare qui écarte les passagers de son chemin. Nous avons utilisé environ 100 m de double rails avec la Louma 2 montée sur un charriot de 2,5 x 5 m. Nous avons besoin de deux voies pour la Louma 2 avec l'équipe machino autour pour la manipuler. Vers la fin du plan, la caméra monte, s'incline vers le bas, et continue à s'élever au-dessus d'Hugo, qui se tient debout sur une passerelle métallique au-dessus des voies tandis qu'un train virtuel passe en dessous de lui. » Photos de cet article par Rob Legato.

au Steadicam. Larry McConkey, l'opérateur de Steadicam, suit Asa Butterfield qui court à travers un étroit couloir, dans une salle plus grande, puis passe le mécanisme de l'horloge, pour finir sur un gros plan d'Hugo quand il s'arrête et regarde à travers les chiffres du cadran la boutique de Georges Méliès juste en dessous.

Je crois que c'est Bob Richardson qui a dit que vous avez utilisé les métadonnées de l'objectif, les /i data.

Nous avons utilisé tout élément d'information qui peut sortir de la caméra et de l'objectif. Cela nous aide à résoudre des problèmes. Ces données peuvent nous dire ce qui s'est passé et quelle a été la courbe du point et tout le reste. Si nous regardons uniquement l'image, nous ne pouvons pas toujours dire avec précision si le point est parfait ou si le diaphragme a été compensé. Toute information est intéressante et utile. Le jour du tournage, vous vous dites : « Je ne vais pas l'oublier. » Mais quatre mois plus tard, vous vous dites, « Oh-oh, je ne me souviens plus si nous étions à T1.4 ou T2.8 et pourquoi ce n'est pas écrit sur les rapports image ? » Les /i/data c'est bien car c'est précis et cette information nous permet de faire correspondre les mouvements, comme dans le plan où Hugo descend en toboggan.

De quoi sera fait l'avenir, à votre avis ? 4K, haute vitesse, et projection à 48 ips ?

Tout cela représente l'avenir. Et c'est en devenir. Je ne sais pas si quelque chose pourra vraiment remplacer ce que nous considérons aujourd'hui comme des films. Et peut-être que tout sera en 3D. Ce film prouve que vous pouvez certainement tourner un drame en 3D, avec bon goût et que la 3D n'est pas que distrayante car elle donne aussi une profondeur au ton et à l'ambiance du film. Ce n'est plus vraiment l'apanage d'un certain type de films.

La Louma 2 sur *Hugo Cabret*

Photo : Rob Legato



Par Jean-Marie Lavalou

Plusieurs films relativement récents tels qu'*Avatar*, *Tron*, *Tintin*, la série américaine *Pan Am*, et dernièrement *Hugo Cabret* ont mis sur le devant de la scène de nouvelles techniques permettant une meilleure maîtrise de la caméra sur les films à prises de vues « mixtes », c'est-à-dire ceux qui mélangent prises de vues réelles et prises de vues virtuelles.

On tourne de plus en plus de ces films « mixtes » et un nouveau jargon s'est banalisé: prise de vues réelles, prise de vue virtuelles, caméra virtuelle, caméra réelle ou même caméra « physique », décor réel, décor virtuel, Mocap, Simulcam, temps réel, prévis, prévis temps réel, acteur réel, acteur de mocap, acteur de synthèse, etc.

Les deux mondes réel et virtuel s'interpénètrent de plus en plus sur les plateaux de tournage et il devient parfois difficile de distinguer ce qui est « réel » de ce qui est « virtuel ».

Ces films mixtes et ces techniques existent cependant depuis longtemps. Elles ont été développées notamment sur les films de Robert Zemeckis (*Roger Rabbit*, *Polar Express*, *Beowulf*, etc) ou encore sur *Titanic* ou les films de Peter Jackson (*King Kong*, etc). La nouveauté vient des progrès récents qui ont été réalisés dans le domaine de la prévisualisation temps réel sur le plateau de tournage de l'image composite mélangeant décor réel et décor virtuel.

Ces techniques de prévisualisation sont souvent issues des techniques de Motion capture (Mocap). Elles peuvent utiliser, par exemple un réseau de caméras infrarouges suspendues au dessus du décor réel afin de repérer la position et l'axe de visée de la caméra de prise de vue réelle (*Avatar*). Dans d'autre cas, c'est un réseau de cibles qui est suspendu au plafond et une caméra vidéo est attachée au dessus de la caméra de prise de vue réelle afin de filmer ces cibles (*Pan Am*).

Ces techniques permettent, entre autre, de visualiser en temps réel les compléments virtuels de décor notamment ceux correspondant aux fonds verts. On parle alors de Simulcam.

La Louma 2 a apporté récemment sa propre contribution à ces nouvelles techniques de prévisualisation temps réel sur plusieurs films dont le *Hugo Cabret* de Martin Scorsese.

Toutefois les techniques utilisées dans le cas de la Louma 2 sont différentes de celles utilisées sur les films comme *Avatar*, ou sur la série *Pan Am*.

Pour *Avatar*, la caméra filmant le décor réel était munie d'une cible à base de LEDs, cible qui était localisée par le réseau de caméras infrarouges. La caméra était utilisée comme une sorte d'acteur de

Mocap particulier, les marqueurs fluorescents des combinaisons Mocap étant ici remplacées par cette cible à base de LEDs.

Pour *Hugo Cabret*, Loumasystems a développé une interface permettant de sortir en temps réel pendant le mouvement les coordonnées de la caméra et son axe de visée. Ainsi monde réel et monde virtuel ont pu être interconnectés avec grande précision dans un même espace référencé en coordonnées cartésiennes XYZ.

Dans le cas d'*Hugo Cabret*, cela a permis de visualiser pendant la prise les nombreuses extensions de décors correspondant aux fonds verts (voir photo). Cette technique présente de grands avantages en termes d'efficacité et de gain de temps : le décorateur peut vérifier la pertinence de ses extensions virtuelles de décors, le chef opérateur peut juger directement de ses raccords lumières, le réalisateur a une lisibilité immédiate de son image finale. Comme tout cela se passe pendant la prise, il n'y a plus de surprises d'après tournage nécessitant un gros travail de correction en post production, voire un retournage.

Pour une séquence particulière d'*Hugo Cabret*, Martin Scorsese souhaitait montrer que le jeune Hugo était à l'aise comme un poisson dans l'eau lors de ses cheminements au sein de son univers fait de labyrinthes techniques, de couloirs exigus et de mécanismes géants des horloges de la gare Montparnasse. Il a imaginé un plan séquence à la manière du plan Steadicam mythique des *Affranchis* (*Goodfellas*) où Ray Liotta accompagné de sa petite amie traverse les couloirs et cuisines du Copacabana en distribuant maints pourboires, claques sur l'épaule et serremments de mains.

Il était physiquement impossible de faire ce plan au Steadicam du fait que le parcours imaginé par Scorsese faisait appel à cinq décors différents répartis sur plusieurs plateaux. Rob Legato (*Titanic*, *Harry Potter*, *Aviator*, *Avatar*), superviseur des effets visuels et réalisateur deuxième équipe sur *Hugo Cabret* a alors trouvé la solution en faisant appel à la Louma 2 et à son référencement cartésien en XYZ.

Dans un premier temps, les mouvements de caméra ont pu être créés en prévisualisant les mouvements de la Louma 2 au sein du décor hybride réel-virtuel. Rob Legato s'est servi de ce référencement Louma 2 pour lier les 5 parties de mouvements correspondant aux 5 décors différents, créant ainsi l'illusion d'un mouvement continu aux raccords invisibles.

L'élément du plan séquence qui présentait le plus de difficulté nécessitait un suivi à 360° d'Hugo lorsqu'il descend un toboggan en spirale. Vu la configuration du décor, il était impossible pour la caméra de suivre l'action dans ce trajet en spirale. Rob Legato a eu l'idée de monter le toboggan du décor sur une tournette et de synchroniser la rotation de cette tournette avec un simple mouvement vertical de descente de la Louma 2. La tournette était munie d'un codeur permettant de référencer celle-ci avec le décor virtuel et la Louma 2, un bel exemple de l'interpénétration entre monde réel et monde virtuel.

Les compensations de trajectoires de la Louma 2 et notamment son système de « Planing » (travellings droits obtenu grâce à la compensation automatique par le télescope de l'arc décrit par l'extrémité du bras) ont permis de réaliser une descente parfaitement verticale. La compensation de « Planing » a également été utilisée pour une autre section du plan séquence composite, celle où Hugo descend dans un puits le long d'une échelle verticale.

La splendeur visuelle d'*Hugo Cabret* apporte la preuve que ces techniques de prévisualisation temps réel vont jouer un rôle important à l'avenir.

Laurent Mannoni à propos de Méliès

Une conversation avec Laurent Mannoni, Directeur scientifique du patrimoine et du Conservatoire des techniques Cinémathèque française.

Sur le film *Hugo Cabret*, le véritable Georges Méliès et l'histoire du cinéma sont représentés. Quelles sont les caméras que Georges Méliès a utilisées ?

Laurent Mannoni : En 1896, Georges Méliès achète à Londres un projecteur 35 mm à double croix de Malte fabriqué par l'Anglais Robert-William Paul. Il transforme ce projecteur en caméra (elle est conservée à la Cinémathèque française — image à gauche). C'est avec cette caméra qu'il réalise ses premiers films, comme *Partie de cartes* (1896) et qu'il découvre le trucage de « l'arrêt de caméra » qui lui permet de faire des substitutions.

Ensuite, Méliès fabriquera un projecteur (également conservé à la Cinémathèque) et utilisera des appareils vendus dans le commerce : caméras Pathé, Lumière...

Le bureau du professeur René Tabard est rempli de matériel de cinéma. Pouvez-vous les identifier ?

On voit dans le bureau de René Tabard un projecteur de disque stroboscopique fabriqué par Jules Duboscq (conservé à la Cinémathèque), une double lanterne magique dite « bi-unial ».

Quel personnage historique a inspiré René Tabard ? Vous ?

Hélas, non ! René Tabard est un personnage imaginaire qui s'inspire de plusieurs figures, dont celle de Maurice Noverre, le premier biographe de Georges Méliès.

Est-ce que la Bibliothèque nationale du film existait ?

À l'époque de Méliès, un tel endroit n'existait pas. Il y avait en revanche la Cinémathèque française, fondée en 1936 à Paris, mais elle était encore une institution modeste.

Avez-vous des informations sur le studio en verre de Méliès ?

Le studio de Méliès a été construit à Montreuil (près de Paris) en 1897. C'était l'un des premiers studios vitrés pour le cinéma. Il a été agrandi au fur et à mesure des années (puis équipé de trappes, de volets mobiles, etc). Ce studio est un parallélépipède rectangle de 13 m 50 de long, sur 6 m 60 de large et 4 m 50 de haut.

Méliès, ruiné, vend son studio en 1923. En 1947, malgré les efforts de Henri Langlois pour le sauver, le studio est entièrement détruit.

Quelle a été la pellicule utilisée par Méliès ? Quelle était sa sensibilité, en ISO ? Elle était sûrement très peu sensible.

Les films utilisés par Méliès étaient orthochromatiques (puis souvent rehaussés de couleurs à la main).

Il fallait perforer la pellicule qui était livrée par Eastman, Blair ou Planchon sans perforations. Méliès développait lui-même ses films et les tirait aussi (il avait un petit laboratoire).

Les normes ISO n'existait pas à l'époque, mais on sait qu'il fallait beaucoup de lumière pour éclairer les acteurs : d'où la nécessité d'avoir un studio vitré recevant la lumière du soleil.

Est-ce que Méliès a travaillé en 3D ?

Méliès n'a jamais fait de films en 3D, même s'il tournait avec deux caméras. C'est simplement qu'une caméra servait pour produire un négatif pour la France, et l'autre caméra un négatif pour l'étranger.

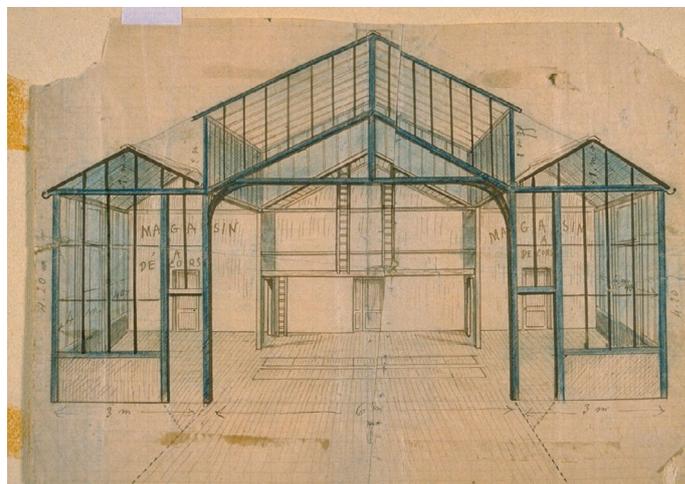
Récemment, deux négatifs légèrement différents ont servi à faire du Méliès en 3D, mais c'est un faux.



Première caméra utilisée par Méliès. Photo par Stéphane Dabrowski, Cinémathèque française, Conservatoire des techniques cinématographiques, Paris.



L'opérateur de Méliès avec ses deux caméras (1905-1907) – mais elles ne servent pas à la stéréoscopie.



Plan du studio en verre construit par Méliès. Photos et images courtoisie de la Cinémathèque française, Conservatoire des techniques cinématographiques, Paris.

30^e anniversaire d'EMIT



L'équipe EMIT, de gauche à droite: Corinne Labeyrie, Patrice Diebolt, Ben Steele, Andrew Steele, Trevor Steele, Valérie Mehraik, Albert Hattab, Julien Caron.

La chaleur et la déshydratation peuvent expliquer, en partie, la genèse de cet article. Il est né lors de repérages, pendant un trajet en bus, délirant et poussiéreux, de Jérusalem à Tel Aviv avec Trevor Steele. Au début, il devait s'agir d'une biographie épique – titre de travail : « La vie de Trevor ». Deux ans plus tard, nous avons l'honneur de vous proposer cette version beaucoup plus courte pour célébrer le 30^e anniversaire d'EMIT, la remarquable entreprise qu'il a fondée.

Trevor a été conçu peu de temps après la déclaration de la Seconde Guerre mondiale. Il a vécu sur la côte sud de l'Angleterre, et assiste à une très bonne école publique. À l'âge de huit ans, sa famille déménage à Palmers Green au nord de Londres.

Trevor nous explique : « je n'avais pas d'amis quand je suis arrivé. Mais un garçon nommé George Hill m'a aidé, puis il est devenu un ami de longue date. Nous avons tout fait ensemble comme les jeunes garçons le font. Nous jouions et faisons du vélo ensemble. Nous étions à la chorale de l'église. L'église s'appelait Saint-Cuthbers, à Chitts Hill au nord de Londres.

« George est ensuite allé dans un lycée technique nommé Arnos Grove. Il a reçu une formation de technicien et il a appris à travailler au tour et sur toutes sortes de machines. Plus tard, il deviendra le cofondateur de la société Optex, spécialisée dans les optiques et les adaptateurs de différents formats. De mon côté, j'ai lamentablement échoué au lycée mais je m'en suis tiré avec des bonnes notes en français et en menuiserie. La lecture, l'écriture et les maths sont passés par-dessus bord. Je confondais la géographie et l'histoire. Mais j'ai réussi en français, ce qui m'a beaucoup aidé par la suite. »

L'un des premiers boulots de Trevor a été technicien-projectionniste chez Cinex à Londres. Ils étaient les importateurs des fameuses caméras Bolex Paillard H-16 et d'autres matériels. Trevor a travaillé pour Cinex pendant plus de 15 ans, passant de technicien derrière le banc à chef de section, puis adjoint au gérant pour finir Directeur technique. Il a souvent voyagé en Suisse pour suivre des cours intensifs.

La Bolex H-16 était une caméra 16 mm à ressort et reflex qui a été introduite vers 1935. Elle pesait environ 5,5 kg avec des flasques de 30 m. Avec des cadences de 8 à 24 ips, un obturateur à 190° et une tourelle avec trois montures C, elle a été fabriquée à plus de 43 000 unités.

Trevor s'est ensuite occupé des caméras professionnelles Bolex 16, conçues et développées à Munich, et très avancées pour l'époque, sauf sur un détail : il fallait couper le film pour le retirer du magasin. Puis, il a acquis une grande expérience sur les tournages en intégrant une équipe de télévision suisse.

En 1965, Kodak (avec plus d'un milliard de dollars par an de ventes et

75 000 employés) a sorti la pellicule Super 8. Bolex a tardé à adopter le format. Trevor est resté au chômage pendant quelques mois puis Éclair Debrie du Royaume-Uni lui a passé un coup de fil. Cette société a été créée par M. Harry Saltzman, le producteur des James Bond.

Trevor raconte : « Saltzman avait sauvé la moribonde compagnie Éclair International et les usines André Debrie (fabricant de développeuses et tireuses). Il a ouvert une filiale à Londres pour produire ce matériel à moindre coût. J'ai été invité à rejoindre l'entreprise. J'ai été la première personne à être employée par cette société.

« Je suis resté là pendant trois ou quatre ans et tout s'est transformé en or pour moi. J'étais responsable de la mise en place de la ligne de production des caméras et du service après-vente. Et puis plus tard, j'ai été muté aux ventes techniques.

« J'ai rejoint Éclair international (EIC), rue Gaillon près de l'Opéra de Paris, et plus tard juste à côté des Champs-Élysées proche de l'Arc de Triomphe. J'ai parcouru le monde pour former des techniciens sur la NPR, l'ACL et d'autres caméras, et pour ramener de possibles marchés. Nous avons commencé un centre de formation. Nous avons formé plus de 150 techniciens sur une période de quatre ou cinq ans. Ce qui signifiait qu'il y avait beaucoup de techniciens disponibles pour les caméras Éclair.

Mais Éclair était sur le point de faire faillite. Tout le personnel a été licencié, sauf moi, Manfred Tosseram, Michel Vacar et Madame Gauthrie. Jean-Pierre Beauviala a été appelé pour aider. Il n'y avait plus de commandes car avec l'arrivée des nouvelles caméras Aaton et Arriflex 16 mm, et avec l'avènement de la vidéo, le marché était saturé. C'était inévitable. Le ciel était sombre pour Éclair. »

Et c'est ainsi qu'EMIT a commencé en 1982, comme l'oiseau phoenix, sur les cendres d'Éclair.

Andrew Steele, le fils de Trevor explique, « avec Éclair en déclin, les bureaux d'E.I.C allaient fermer à Paris. Et comme ils devaient tous être licenciés pendant l'année, Trevor, Manfred Tosseram, et Michel Vacar ont créé la société EMIT pour aider l'entreprise à exporter ses pièces de rechange et accessoires. La société a été baptisée 'Modern Image Techniques'. Elle fut créée à Epinay-sur-Seine, au nord de Paris, dans la ville natale des laboratoires et des salles de montage Éclair, et de la célèbre compagnie de production Éclair et du plus grand studio sonore d'Europe de l'époque. »

Comment Modern Image Techniques devient-elle EMIT ?

« Eh bien, c'était un problème, car il existe une célèbre université à Boston qui s'appelle MIT », nous explique Andrew. Alors, sans aucune pré-tention, ils ont choisi un mot à quatre lettres qui pouvait être prononcé facilement dans beaucoup de langues. Ils ont ajouté le 'E', qui est la première lettre d'équipement, électronique, efficacité, émetteur, Éclair, et cetera, et cetera. Les voyelles A, I, O, U n'avaient aucune signification et Omit a été éliminé d'office. Ainsi est né le nom EMIT. Si vous inversez EMIT, il veut dire « TIME ».

TIME waits for no EMIT.

Et Andrew poursuit : « Quand ils ont commencé EMIT, Trevor a introduit les optiques Cooke du Royaume-Uni, les batteries et chargeurs PAG d'Alan Lavender et Nigel Gardiner. Manfred Tosseram a apporté les parasoleils et les reports de point Chrosziel ainsi que les dolies Panther, qui étaient sous les sigles FGV à l'époque. Quand à Michel Vacar, il a réalisé tout le travail d'administration sur le terrain et il avait des contacts dans les chaînes de télévision. »

Ils ont eu un carnet de commandes énorme les deux premières années. Ils surfaient toujours sur la crête de la vague. Du temps d'Éclair, c'était les restaurants de renom, les grandes fêtes, et bien plus grand que ce que vous pouvez voir de nos jours. Éclair pouvait réserver un hôtel en entier, et emmener tout le monde à Cannes, entre autres.

Les choses ont changé en 1985. Et avec la fin des produits Éclair, Trevor devait prendre une décision. Ils pouvaient mettre fin à leur partenariat au sein d'EMIT, ou Trevor pouvait racheter les parts des autres personnes. Ce qu'il fit. L'épouse de Trevor, Marlene, ancienne

chef comptable chez E.I.C., a rejoint EMIT en tant que directrice administrative et associée pour rétablir les comptes et l'administration. Tâches qu'elle a accomplies admirablement.

Ils demandèrent aux partenaires de l'époque (PAG, Cooke, Chrosziel et Panther) une ligne de crédit d'un an. « Si vous nous donnez un an pour payer les dettes fiscales, nous pourrions continuer », leur ont-ils dit. « Si vous décidez de réclamer vos dettes, nous allons devoir fermer. » Six mois plus tard, ils avaient payé toutes les dettes. Depuis cette date, EMIT n'a cessé de se développer.

Aujourd'hui, l'entreprise a pris ses quartiers à Saint Denis, à l'Urbaparc, près de la Cité du Cinéma, le plus grand studio d'Europe, dont Luc Besson est à l'initiative. Les fils de Trevor, Andrew et Ben gèrent aujourd'hui l'entreprise avec un personnel très fidèle (voir la photo, en haut).

Andrew a rejoint la Royal Navy quand il avait 16 ans en tant que spécialiste en communication. A 27 ans, il a demandé à Trevor « qu'est-ce que tu dirais si je venais travailler un peu avec toi ? » et Trevor lui a répondu, « d'accord, je te fais un contrat de deux ans. Viens voir ce que tu peux faire. » Andrew a rejoint l'équipe d'EMIT en 1991 en tant qu'assistant des ventes, et il a signé un contrat de deux ans. Depuis, 21 ans sont passés.

Andrew raconte : « J'ai appris le français chez EMIT. A l'école, j'ai raté mes examens en français, anglais et géographie. Trevor a tout raté à l'école sauf le français et la menuiserie. Un comble, Trevor m'a beaucoup aidé. Il m'a mis en relation avec George Hill d'Optex, Alfred Chrosziel et Steve Manios, Sr. de Century Optics ainsi que tous les autres techniciens français et étrangers autour d'EMIT qui m'ont appris presque tout ce qu'ils savaient, ce qui est déjà pas mal. J'ai énormément de respect pour tous ces hommes. Ils m'ont appris des choses qu'ils n'auraient pas confié à n'importe qui d'autre à part le fils de Trevor.

Benjamin Steele avait trois ans quand EMIT a été créée. Il n'y avait pas de frontières entre la maison et le bureau. On parlait toujours du bureau au dîner, les week-ends, et parfois même tard le soir. « J'ai grandi avec EMIT », nous confie Ben. « Quand j'étais petit et que je n'étais pas à l'école, EMIT était un peu mon terrain de jeu. Je jouais au sein de l'entreprise, avec les employés, et avec les "jouets du cinéma" qui étaient là. Nous passions beaucoup de week-ends et de jours fériés avec des clients français, et Trevor invitait les fournisseurs. En grandissant, je ne voulais par travailler chez EMIT. Je voulais faire mon propre chemin, d'une manière différente, faire autre chose. »

Quand Andrew a rejoint l'entreprise, le projet était qu'Andrew travaille dans le service commercial et technique, et que Ben soit à l'administration et aux finances. Un jour, Andrew a dit à Ben, « prends le temps de choisir. Une bonne idée serait de faire un tour du monde pendant deux ans : six mois en Allemagne, chez Chrosziel, six mois aux États-Unis, avec Manios chez Century, puis six mois à Londres, chez PAG. Et après tu prends ta décision. »

Mais Ben s'est réellement décidé quand sa mère lui a dit : « nous allons vous transmettre une entreprise en argent. C'est à vous de la transformer en or. Rendez-la meilleure. » Et c'est devenu son défi. Vers 1997, il a bien voulu essayer. À cette époque, la comptabilité se faisait encore à la main. Avec de vrais livres. « Nous avons économisé beaucoup de temps en utilisant les nouvelles technologies ce qui m'a permis de passer plus de temps avec Andrew pour apprendre le métier. Par la suite, nous avons dû restructurer le département de location et c'est là que j'ai encore plus appris la technique. »

« Dès lors, cela devient vraiment très intéressant. Quand tu n'es plus riveté sur les chiffres, tu deviens plus réactif et pragmatique, tu peux mettre ta polyvalence au service du client. Tu peux réagir plus rapidement quand tu comprends le matériel et ce qui se cache derrière la technologie. Les finances deviennent alors un outil que tu utilises pour développer et répondre aux besoins du marché. »

Andrew continue : « Désormais, je m'occupe plus du développement stratégique et du long terme tels les nouveaux produits. Je fais le lien entre l'utilisateur final et les fabricants. Je travaille en proche collaboration avec tous nos fournisseurs au niveau technique et commercial dans le but de communiquer les besoins et les souhaits de nos clients. »

Andrew s'est beaucoup investi dans la 3D, le cinéma numérique et toutes les nouvelles demandes des clients. Il trouve des solutions techniques en associant sa propre expérience, celles des anciens à son réseau international de fabricants et d'utilisateurs renommé.

Andrew insiste « Nous avons une grande chance car comme c'est le cas chez EMIT, tous nos fournisseurs sont principalement motivés par la même passion, une passion pour le cinéma. »

La France est le troisième producteur de films de long métrages au monde. Andrew explique la position d'EMIT. « EMIT travaille de manière indépendante vis-à-vis de toutes les sociétés de location. Nous sommes un carrefour de fournisseurs. Un client renommé nous a dit un jour que nous devrions mettre un drapeau suisse sur notre bureau, car notre positionnement central dans l'industrie nous impose la neutralité et parfois beaucoup de diplomatie. »

Après 30 ans d'existence dans cette industrie, EMIT fait partie des institutions et est devenu un peu mythique... EMIThique, « Nous faisons un peu partie de l'épine dorsale de l'industrie du cinéma français. Mais toujours en coulisses. Parfois même des personnes qui se fournissent chez nous depuis des années ne sont jamais entrées dans nos locaux ». Et tout le monde sait que si vous avez un problème vous pouvez nous appeler. Nous ne disons jamais non sans avoir cherché une solution. »

L'année dernière a été très active dans l'industrie du cinéma français. Selon Ben, ce serait en partie dû à une sorte d'effet de rattrapage de la crise économique. L'industrie du cinéma a toujours été très active. De plus, avec la révolution DSLR, et celle des caméras numériques plus abordables, beaucoup de personnes créent leurs propres sociétés de production ou de location et investissent dans ces nouvelles caméras. Elles sont très accessibles maintenant, même plus accessibles que la Bolex H-16, de l'époque.

« Certes, c'est peut-être plus abordable, plus accessible, renchérit Andrew, mais c'est également une histoire d'amour, la France a toujours été passionnée du cinéma. »

Et à Ben de conclure : « Voici comment nous travaillons, Andrew et moi. Nous discutons de tout : les aspects techniques, commerciaux et financiers, tout à son importance pour trouver les meilleures solutions »

« À la fin de notre carrière, nous dirons, si nous avons changé l'argent en or ; mais en attendant, je suis sûr d'une chose. Nous avons su transformé un travail en une véritable passion au quotidien. Je veux dire, que c'est vraiment quelque chose que nous pouvons dire aujourd'hui. Nous avons grandi, comme une famille, autour d'EMIT. Nous l'avons construite tous ensemble. C'est une vraie entreprise familiale. »



La famille EMIT: Ben Steele, Trevor Steele, Andrew Steele

Paris est une fête avec EMIT



Trevor Steele sur la dolly Ronford Multiplan, avec une caméra Eclair NPR, en 1970 ou début 1971. Treize unités ont été fabriquées. Ron Ford en avait une. Trevor a vendu le reste. Photo courtoisie de Jeff Laurence, PDG de Ronford.

Cette édition de Film and Digital Times a été très difficile à boucler car une fois que l'information a filtré sur notre article au sujet du 30^e anniversaire d'EMIT, leurs clients et fournisseurs du monde entier se sont manifestés pour être présents dans cette colonne. Vous pensiez que nous allions parler du prochain iPhone. Environ 75 de ces « personnalités » viendront au Micro Salon de l'AFC pour célébrer trois décennies de partenariat avec EMIT. Rappelez-vous des flashbacks des années 20 dans *Minuit à Paris* de Woody Allen et vous aurez une idée de ce qu'est ce festin itinérant avec Trevor et compagnie.

Les citations suivantes ont été tirées des déclarations des pères fondateurs et des partenaires de longue date d'EMIT. Elles font ressortir un grand homme, Trevor, qui a fondé une grande entreprise qui continue de croître grâce à ses deux fils, Andrew et Ben.

Geoffrey Chappell, Directeur des ventes, Optiques Cooke : « J'ai rencontré Trevor pour la première fois, en 1962, chez Bennett. Il vendait des caméras Bolex. Trevor avait un instinct pour la mécanique et pour choisir le meilleur outil pour la meilleure utilisation. Il a des outils pour tout, même pour peler une pomme. Il peut vous trouver les outils nécessaires pour construire un palais ou une caméra.

« L'autre particularité de Trevor est la manière de traiter les gens : exactement de la même manière qu'il aimerait l'être. Il accorde une grande attention à chaque détail. En affaires, il est là sur le long terme, avec du service, de la convivialité et de l'humour. Lorsqu'il a démarré, les Français ne savaient pas ce qui les surprenait réellement : une société créée par un Anglais, avec un partenaire français et un autre allemand. C'était comme Cameron, Sarkozy et Merkel ».

Alan Lavender, PDG de PAG Limited : « J'ai rencontré Trevor il y a 40 ans, voire plus. Nous avons découvert que nous avions beaucoup de choses en commun, et nous sommes restés amis depuis. Lorsque Trevor a créé son

entreprise EMIT, elle complétait réellement ma propre entreprise, PAG Ltd. Trevor a non seulement été un excellent ambassadeur des produits PAG, mais aussi un excellent ami. Nous avons partagé de nombreux moments drôles qui me font sourire chaque fois que je m'en rappelle. »

Jacques Delacoux, Directeur Général Transvideo : « EMIT a été le premier distributeur Transvideo à Paris. J'ai même loué un bureau chez lui, au premier étage. C'est toujours un plaisir de travailler avec Trevor et tout le monde l'adore. Ses contacts au sein de l'industrie du cinéma sont incomparables. »

Christian Betz, Directeur Général de Betztools GbmH : « J'ai rencontré Trevor il y a 30 ans quand Alfred Chrosziel me l'a présenté en tant que distributeur de ses produits en France. Trevor a toujours pris soin de ses clients en les conseillant très bien, avec un excellent service après vente et une grande dose de bonne d'humour. Il a toujours travaillé très dur, sans relâche et je n'ai jamais entendu un mot plus haut que l'autre. Le concept "le client est roi" est la clé du succès d'EMIT. »

Les Zellan, Président de Cooke Optics : « J'ai commencé à travailler avec EMIT il y a 30 ans, quand nous avons tous démarré. Dès le début, nous avons eu une excellente relation. Cela a toujours été un plaisir de faire des affaires avec EMIT-Trevor, Andrew et Ben. »

Denny Clairmont, Président de Clairmont Camera : « Trevor a utilisé une expression merveilleuse que nous avons adoptée, sur les gens qui travaillent sur un film, et qui le dégradent en essayant de faire des économies. Nous étions au Fouquet sur les Champs-Élysées. Trevor a dit « si vous n'allez pas le faire correctement, pourquoi s'embêter ? »

Danys Bruyère, Directeur General Adjoint-Opérations et Technologies TSF : « EMIT comprend vraiment la relation client-fournisseur. Avant Trevor, en France, les distributeurs ne connaissaient pas vraiment leurs produits. Trevor est originaire d'Angleterre, et il a gardé ses pieds dans les deux mondes. Il est tombé amoureux de la France. Et il s'est concentré sur quelques produits qu'il connaissait bien, et cela a fait toute la différence. Il a toujours été aux côtés des produits et de ses clients. C'est une grande famille heureuse. TSF a été l'un des premiers clients d'EMIT à lui acheter une dolly Panther. Tant TSF qu'EMIT ont commencé il y a 30 ans. »

Steve Tiffen, PDG de la société Tiffen : « Ma meilleure pensée sur Trevor est son incroyable sourire et sa conviction qu'il existe toujours une solution si vous avez le courage et la ténacité de la trouver. »

Amnon Band, PDG de Band Pro : « Trevor est la personne la plus passionnée sur la technologie du cinéma que je connaisse. Sa personnalité, son charisme et son style ont fait de

la France un des principaux marchés pour de nombreux fabricants qu'il représente. Je pense que le secret de la réussite d'EMIT se trouve dans le fait qu'elle traite d'abord ses clients comme des amis. Aux États-Unis, dans les affaires, nous commençons d'abord par une transaction, puis nous devenons amis. Trevor établit des relations humaines d'abord, avant de considérer les affaires. Les affaires deviennent une chose naturelle, une confiance mutuelle. C'est plus lisse et facile lorsque vous vous connaissez mieux. C'est un style, avec de la bonne nourriture, du bon vin, du champagne. En somme, du savoir-vivre. »

« Trevor a été l'une des personnes les plus déterminantes dans le lancement des DigiPrime de Zeiss. Il était l'un des premiers conseillers. Pour Chrosziel et Band Pro, EMIT a contribué à la majorité des ventes du monde entier. Je ne pourrais jamais engloutir autant de nourriture et de boissons qu'Alfred Chrosziel et Trevor, mais nous avons travaillé sur des produits, le plus souvent sous l'influence de la bière et du cognac, après ou pendant un bon déjeuner, et nous avons exploré des idées ensemble. Ce sont parmi les plus agréables souvenirs de ma carrière. Trevor, le charmant génie de la technologie, ex-enfant de chœur, est comme de la famille, et sa famille, EMIT, est comme une famille pour beaucoup de personnes de l'industrie cinématographique. »

Alfred Piffel, Directeur Général de P+S Technik : « J'ai d'abord rencontré Trevor à Amsterdam, à l'Oyster Bar, en 2003, où se tenaient des copieux dîners de la grande famille d'ingénieurs optiques et du cinéma du monde entier, y compris des amis comme Alfred Chrosziel, l'une des raisons du succès de Trevor est son sens du savoir-vivre français combiné à un gentleman anglais. Trevor Steele fait partie de la vieille école d'ingénieurs optiques et du cinéma qui ont construit une famille internationale d'amis et de partenaires à vie et qui représentent autre chose que le travail. »

Anna Piffel, Chef du marketing P+S Technik : « EMIT a toujours été un partenaire fiable et loyal. Trevor, Andrew et Ben ont toujours été de vrais amis. Il a été particulièrement gratifiant de travailler avec eux parce qu'ils partagent avec nous leurs critiques honnêtes sur nos produits. Quand c'est nécessaire, ils savent donner des conseils personnels et offrir des paroles amicales. Grâce à leur grande connaissance technique de notre industrie et de ses besoins, nombreuses sont les suggestions qu'ils nous ont faites qui ont été mises en œuvre.

« J'ai d'abord rencontré Trevor, Andrew et Ben, quand j'ai commencé à P+S Technik et j'ai été impressionnée et curieuse de voir comment travaillaient un père et ses deux fils dans une entreprise. Et il me semble qu'ils le font merveilleusement bien. »

Cinematographer Style Livres et DVD

Par Jon Fauer, ASC. Dans votre librairie, Amazon régional (amazon.com, amazon.fr ou amazon.eu), ou sur le magasin en ligne de l'ASC (www.ascmag.com/store). En anglais.

Sur iTunes

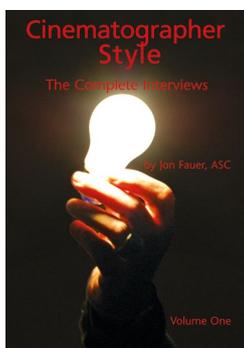
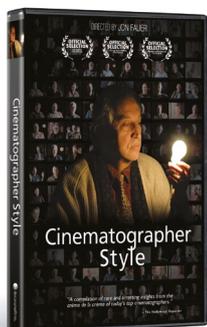
« Dans un style cinématographique et en à peine 86 minutes, 110 directeurs de la photographie de renommée mondiale parlent de leur métier méconnu et souvent incompris. » – *Variety*

et en DVD

Édition spéciale collector avec en bonus des interviews de Vittorio Storaro et Gordon Willis.

« Une collection rare de réflexions et de souvenirs de la crème de la crème des directeurs de la photographie d'aujourd'hui. »

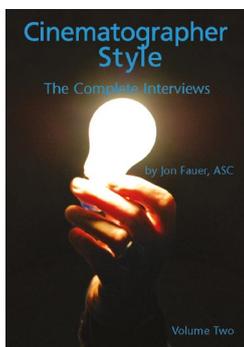
– *The Hollywood Reporter*



Livre: Volume One

La transcription intégrale des entretiens avec 55 directeurs de la photographie qui partagent leurs expériences, rêves, luttes, passions, et analysent l'évolution de la technique cinématographique.

14 x 21 cm Broché.
Environ 370 pages.



Livre: Volume Two

Le volume 2 présente les 55 transcriptions restantes des entretiens du documentaire de Jon Fauer *Cinematographer Style*. Comme pour le volume 1, les pages sont remplies de conseils, anecdotes, leçons et histoires des plus grands chefs opérateurs du monde.

Pour plus d'information, visitez la page : www.cinematographerstyle.com

FILM AND DIGITAL TIMES

Art, Technique and Technology

Film and Digital Times est une revue et un guide sur la technique, la technologie, les outils et des conseils pour les directeurs de la photographie, les photographes, les réalisateurs, les producteurs, les directeurs de studios, les assistants caméra, les cadresurs, les machinistes, les chefs électros, les équipes de cinéma, les loueurs et les fabricants.

Elle est publiée et rédigée par Jon Fauer, ASC, directeur de la photographie, réalisateur et auteur de 14 livres (plus de 120 000 exemplaires, célèbres pour leur façon conviviale d'expliquer les choses, comme si vous étiez sur place avec lui). Film and Digital Times est truffée d'informations et de conseils de professionnels de l'image. Vous pouvez recevoir l'édition papier ou l'édition en ligne avec un abonnement annuel ou par invitation. Nous n'acceptons pas de publicité et existons grâce au soutien de nos lecteurs et de nos partenaires. Les éditions en langue française sont occasionnelles.

Traduction française : Pierre Souchar Webmaster: Jon Stout
Photographes collaborateurs : Jacques Lipkau Goyard, Arturo Jacoby, Dorian Weber, Yousef Linjawi, Mark Forman

© 2012 Film and Digital Times, Inc.

Abonnez-vous maintenant www.fdtimes.com

Pour les éditions en anglais : abonnez-vous en ligne, ou remplissez ce formulaire et envoyez-le par mail ou par fax

Film & Digital Times, Inc.
500 East 83 Street / 14a
New York, NY 10028
tél : +1 212-772-8526
fax : +1 212-772-6133

- | | | |
|--------------------------|--|-------------------|
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an, USA | 6 numéros \$49.95 |
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an, Canada | 6 numéros \$59.95 |
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an, Monde entier, | 6 numéros \$69.95 |
| <input type="checkbox"/> | Abonnement d'un an en ligne, non imprimé | \$29.95 |

Mode de paiement (cochez une case) :

- VISA Mastercard American Express
 Chèque inclus (à l'ordre de Film and Digital Times)

N° de carte de crédit _____
Code de sécurité _____
Date d'expiration _____
Signature _____
Nom _____
Compagnie _____
Titre _____
Adresse _____
Ville _____
Etat ou Province _____
Pays _____
Code postale _____
Téléphone _____
Fax _____
Courriel _____

FILM AND DIGITAL TIMES

Rental House Partners

arricsc.com
fgv-rental.de
musitelli.com
tcsfilm.com

Media Partners

afcinema.com
bscexpo.com
cinegearexpo.com
cinec.de

Media Partners

ccwexpo.com
createasphere.com
ibc.org
nabshow.com



Titans of the Industry



Educational Partners and Sponsors

Titans of the Industry

arri.com
canonusa.com
sony.com/professional

Moguls

angenieux.com
bandpro.com
cookeoptics.com
fujinon.com
fujifilm.com
leica.com
ocon.com
prestoncinema.com
sachtler.com
tiffen.com
transvideo.eu
zgc.com

Executive Producers

aaton.com
abelcine.com
camarasyluces.com
codexdigital.com
jvc.com
lowel.com
manfrotto.com
pstechnik.de
hawkanamorphic.com
zeiss.de

Producers

16x9inc.com
3alitytechnica.com
artemis-hd.com
avenger-grip.com
clairmont.com
chrosziel.com
dedoweigertfilm.de
lentequip.com
ottonemenz.com
steadicam.com

Co-Producers

cartoni.com
ibe-optics.com
idcphotovideo.com
kata-bags.com
kodak.com/go/motion
petrolbags.com
tiffen.com/dfx
visionresearch.com
vantagefilm.com
schneideroptics.com

Assoc. Producers

anandcine.com
birnsandsawyer.com
cinemaelec.com
convergent-design.com
easyfocus.at
emit.fr
filmtools.com
gitzo.com
kinoflo.com
litepanels.com
loumasystems.biz
nila.tv
photocinerent.fr
prg.com
servicevision.es

Rental Houses and Media Partners

inside cover

Moguls



Executive Producers



Producers



Co-Producers



Assoc. Producers

