

**ENS Louis-Lumière**  
7 allée du Promontoire, BP 22, 93161 Noisy le grand cedex, France  
Tel. 33 (0) 1 48 15 40 10 fax 33 (0) 1 43 05 63 44

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de fin d'études**

<p><b>Section Cinéma, promotion 2010 / 2013</b> <b>Dates de soutenance 11 décembre 2013</b></p>
---

# **Le retour d'image : Contrôle et illusions.**

**Benjamin CHAUDAGNE**

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :  
Conversation sur le combo.

Directeur de mémoire : Tony Gauthier

Coordonateur des mémoires : Giusy Pisano & Frédéric Sabouraud

Coordonateur de la partie pratique (PPM) : Michel Coteret

**ENS Louis-Lumière**  
7 allée du Promontoire, BP 22, 93161 Noisy le grand cedex, France  
Tel. 33 (0) 1 48 15 40 10 fax 33 (0) 1 43 05 63 44

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de fin d'études**

<p><b>Section Cinéma, promotion 2010 / 2013</b> <b>Dates de soutenance 11 décembre 2013</b></p>
---

# Le retour d'image : Contrôle et illusions.

Benjamin CHAUDAGNE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :  
Conversation sur le combo.

Directeur de mémoire : Tony Gauthier

Coordonateur des mémoires : Giusy Pisano & Frédéric Sabouraud

Coordonateur de la partie pratique (PPM) : Michel Coteret

## **Remerciements**

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont eu la gentillesse d'accepter de me rencontrer, et de prendre le temps de répondre à mes questions.

Je voudrais aussi remercier chaleureusement Tony Gauthier, le directeur de ce mémoire, qui s'est investi bien au-delà de ses obligations. J'ai eu des problèmes de santé au début de la rédaction de ce mémoire, et beaucoup de doutes tout au long du travail effectué. Tony Gauthier s'est montré toujours très disponible, m'a fortement soutenu, rassuré, et a passé de longues heures à me relire attentivement, et à me faire de nombreux commentaires pertinents.

Je tiens à remercier aussi les proches qui m'ont relu, et qui m'ont aidé par leur remarques et corrections effectuées : Marie Rousseaux, Sylvain Angiboust et Amandine Verger.

## Résumé

Aujourd'hui il est rare de voir un plateau de tournage sans qu'à un endroit il y ait un petit écran servant de contrôler le travail en cours : le combo.

Pourtant, il n'y pas si longtemps, à peine une vingtaine d'années, cet outil était inexistant. Personne ne voyait ce qui était en train de se faire, et les membres d'une équipe de film étaient obligés de se faire confiance.

Pourquoi cet outil a-t-il émergé à un moment du cinéma ? Quelles difficultés techniques ont du être surmontées ? Quels changements ce retour d'image entraîne-t-il ? Dans le fait de cadrer, d'éclairer, mais également dans la relation humaine entre les membres d'une équipe de film ?

La question s'est très vite posée, de savoir comment procéder pour récolter des informations sur la manière dont travaillait une équipe de tournage à cette époque, et ce qui a changé dans les rapports humains. La méthode choisie a été de réaliser une série d'entretiens avec des personnes ayant connus cette période-là.

Le mémoire qui suit est composé de nombreux extraits de témoignages, organisés en conversations argumentées, regroupés en thèmes traitant selon moi, de tous les aspects humains qui ont été troublés par l'apparition du retour vidéo.

## Abstract

These days we never see a film set without a small screen use to view what's being filmed; the play back monitor is commonplace.

About twenty years ago, this tool was nowhere to be found. The cinematographer and crew couldn't see what was being captured and everyone had to rely on their trust in the artist behind the lens.

What was the motivation for this technology to surface at its given time in movie history? What were the technical problems that in sighted artists and technologists to be overcome this feat? What were the advances in the art form that drove theses changes? What were the needs of the crew? Were they stylistic changes in art form?

How did this evolution in technology effect the art form and the people involved in its creation? The following discourse is a series of interviews with people who followed the evolution of this era.

This memoir contains numerous excerpts of statements arranged in debating arguments. And according to me, grouped in topics addressing every human aspects affected by the emerging of video playback.

Introduction générale.....	8
<b>I.....</b>	<b>14</b>
<b>Le retour vidéo .....</b>	<b>14</b>
<b>Histoire et technologies .....</b>	<b>14</b>
<b>I/ 1 : rappel historique, préhistoire, invention et développement du retour d'image : .....</b>	<b>15</b>
Existence de la télévision.....	16
Les Brevets.....	19
Premières utilisations du retour vidéo aux États-Unis.....	24
Développement du combo.....	26
Consécration.....	31
<b>I / 2 : Chaîne de fabrication d'une image argentique et combo SD :.....</b>	<b>32</b>
Le chemin d'une image en tournage argentique.....	33
La notion de dynamique.....	34
Principe et spécificités d'un capteur et d'un écran à tube.....	36
Le combo en argentique .....	37
<b>I / 3 : Cinéma numérique et retour vidéo HD: .....</b>	<b>41</b>
Un chemin de l'image unique et direct.....	41
Les outils de visualisation.....	43
Schéma récapitulatif de la comparaison argentique numérique.....	47
<b>II.....</b>	<b>48</b>
<b>Voir ce qu'on filme : .....</b>	<b>48</b>
<b>Le regard intrusif.....</b>	<b>48</b>
<b>2/1 Tout voir, tout contrôler :.....</b>	<b>49</b>
Le contrôle.....	50
L'illusion.....	53
Un Transfuge.....	54
Avec un champ précis, perd-on le hors-champ ?.....	55
Relire la prise .....	56
La menace de l'égyptien .....	58
Figuration, et la fin de l'imaginaire.....	60
<b>2/2 L'image moucharde, et le transfert du pouvoir.....</b>	<b>62</b>
Les commentaires... Sans légitimité, et sans contexte .....	62
Le réalisateur s'occupe du cadre .....	64
Le réalisateur et la lumière .....	68
Quand la réalisation perd le contrôle .....	72
Et quand la production s'en mêle.....	73
<b>2/3 Conditions de visionnage.....</b>	<b>77</b>
L'époque du combo SD.....	77
Le numérique, et les différents modes de visualisation de l'image.....	79
Les ingénieurs visions.....	81
La préparation de l'image.....	83
<b>III.....</b>	<b>85</b>
<b>Le travail d'équipe... ..</b>	<b>85</b>
<b>Et l'instantanéité.....</b>	<b>85</b>
<b>3 /1 La relation avec les acteurs. ....</b>	<b>86</b>
Une relation prioritaire .....	87
La proximité.....	88
Le « cinéma » des réalisateurs.....	90

Présence et communion .....	92
Acteurs et cadreurs .....	93
<b>3/2 Combo &amp; Rapports humains au sein d'une équipe de tournage. ....</b>	<b>97</b>
L'esprit de corps .....	98
Le rituel de la projection des rushes .....	101
Décentralisation, autonomie et déclin de la place du cadreur.....	103
Le dialogue, où chacun a sa place, et doit y rester .....	111
Des visions complémentaires .....	116
<b>3/3 Les étapes de la construction d'une image.....</b>	<b>119</b>
Les surprises de l'image revisitée .....	120
Une belle prise... ..	123
Le temps de faire, de temps de refaire.....	124
La Continuité .....	127
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>132</b>
<b>Liste des personnes rencontrées pour la rédaction de ce mémoire.....</b>	<b>134</b>

## **Introduction générale**

*« Nous sommes dans un siècle de l'image. Pour le bien comme pour le mal, nous subissons plus que jamais l'action de l'image. »*

Gaston Bachelard

L'intérêt de l'école Louis Lumière est d'être au carrefour de plusieurs disciplines. L'enseignement des bases scientifiques et technologiques du matériel utilisé au cinéma y est très poussé, ce qui rend l'utilisation de ces outils d'autant plus enrichissante... Différentes formes de cinéma y sont pratiquées (fiction, documentaire), associés à ces formes, différents outils techniques sont utilisés. Et dans l'apprentissage de ces outils, en situation de tournage, les enseignants n'oublient pas de nous apprendre le contexte historique dans lequel ces outils ont été créés. Ce n'est pas tant la somme de ces enseignements qui fait à mes yeux la qualité de cette formation, que la manière dont elles interagissent entre elles.

Un enseignement doit toujours prendre en compte, en même temps que les horizons qu'il ouvre, toutes les portes qu'il referme. Plus encore que faire

communiquer différents univers habituellement à l'écart les uns des autres, cette formation m'a continuellement surpris par sa volonté de briser les dichotomies que nous avons en tête avant de venir. Dichotomies entre science et technique, entre art et technologie, entre Histoire et pratique au sein d'un petit groupe humain. Ne pas opposer divers domaines de pensée, mais essayer plutôt de comprendre ce que ces oppositions révèlent : ce principe permet de réfléchir au cinéma de l'intérieur, par des praticiens, pour des futurs praticiens. Et le fait de se mettre le plus proche possible des conditions « réelles » de tournage offre la chance de prendre un recul particulier, de contextualiser tous les aspects de notre travail.

Toutes les pratiques, habitudes, tous les outils sont la conséquence d'une histoire donnée, et prend souvent en compte plusieurs des ces aspects cités. Et réciproquement, il existe quelques objets, dont l'apparition, la pratique et les conséquences qu'ils impliquent réunissent pratiquement toutes les interrogations soulevées par la pratique du cinéma. C'est, je crois, le cas du retour vidéo. C'est la raison pour laquelle je me suis intéressé à cet instrument. Les questions posées par cet appareil me paraissaient toujours plus étonnantes, de part les conséquences inattendues que sa présence peut avoir, et de part la diversité des domaines qu'il a ouvert pour moi. De toutes les problématiques rencontrées dans la pratique du tournage, c'est l'aspect humain qui m'a toujours le plus fasciné, et intéressé...

Paradoxalement, j'ai découvert la nature du retour d'image, communément appelé combo, lorsque j'en ai été privé. C'est lors des premiers tournages de fiction dans le cadre de l'école, que j'ai tourné pour la première fois avec des caméras 16mm. Elles n'étaient pas équipées de reprise vidéo, et il a donc fallu que nous nous adaptions à cette configuration. Ce qui était vécu comme un défaut s'est révélé être pour moi une chance, comme la garantie d'une relation de qualité entre les membres d'une équipe de tournage. Et à l'inverse, j'ai pu constater ce que la présence du combo pouvait attirer comme défauts humains, comme imprécisions et précipitations dans le dialogue de l'équipe. Cette équation gains/pertes de ce qu'un outil peut apporter à une organisation humaine m'a semblé être une occasion précieuse de réfléchir sur le sens que l'on peut donner à un progrès technique.

Ce travail se concentre sur les relations humaines, il est lui aussi le fruit de nombreuses relations humaines, puisqu'il est constitué en grande partie d'extraits d'entretiens. Si au début, j'ai cherché des sources d'information et d'inspiration dans la littérature, je me suis rendu compte du peu d'efficacité de cette méthode par rapport à des rencontres avec des praticiens du cinéma. Je pense que cela est lié à ces dichotomies que je décrivais précédemment. Chercher dans la littérature « spécialisé » commence par déterminer une « spécialité » dans laquelle chercher. Dans mon cas, les ouvrages étaient soit des ouvrages technologiques tout à fait intéressants, mais peu centrés sur l'utilisation des objets décrits, soit des ouvrages écrits par des universitaires qui avaient très peu d'expérience de pratique, et donc n'approfondissaient pas assez cette histoire du dispositif qui m'intéressait vraiment.

Réaliser ces entretiens a été pour moi un grand plaisir, et je remercie toutes les personnes qui ont eu la gentillesse de m'accorder de leur temps. Tous mes interlocuteurs se sont trouvés intéressés, avaient souvent préparés nos entrevues, et sont restés très patients, même lorsque mes questions n'étaient pas forcément pertinentes. Certains étaient fortement occupés, et m'ont quand même permis de les rencontrer, quelques fois même à plusieurs reprises. Tous ces témoignages ont été enregistrés et conservés, puis je les ai intégralement transcrits. Enfin, j'ai utilisé, dans ces nombreux témoignages, ce qui pouvait représenter un intérêt pour moi, en les incorporant dans les parties constituant ce mémoire. Les extraits d'entretiens ne sont évidemment pas dans l'ordre des discussions, et j'ai sciemment articulé des phrases, pour les faire dialoguer, se contredire, ou s'accorder. Ce faisant, j'ai bien conscience du fait que je me suis permis de décontextualiser ce qui m'avait été dit. J'espère qu'aucun de mes interlocuteurs ne pensera que j'ai déformé ses propos, je crois avoir toujours vérifié que ce que je faisais dire à quelqu'un était cohérent avec son propos global lors de nos conversations. De plus, je me suis vite rendu compte que la transcription littérale de ce qui m'avait été offert n'était pas la meilleure manière de procéder, rendant certains propos triviaux, peu compréhensibles ou vulgaires. Là encore, j'espère que les arrangements nécessaires auxquels j'ai procédé ne seront pas perçus comme une manière de dénaturer ce qui a été dit par les personnes rencontrées. Une précision à propos de la réécriture de mes

entretiens : si je crois qu'il faut réécrire ce qui m'a été dit pour le rendre plus « littéraire » et donc, plus agréable et clair à lire, je crois aussi qu'à de nombreuses reprises, j'ai pu capter des réactions spontanées, pleines d'émotions, de colères, de rires ou d'exaspérations. J'ai décidé d'essayer de conserver au mieux ces instants d'émotion. Je me permets donc de préciser que toutes les personnes rencontrées dans le cadre de ce mémoire s'exprimaient de manière très délicate et élégante. Si j'ai pu laisser passer quelques grossièretés ou insultes, ce n'est pas par plaisir de faire lire des gros mots, mais pour respecter le degré d'énervement, de colère que j'ai pu observer chez certaines personnes...

L'objectif que j'avais, était de croiser les points de vue, mais aussi d'accumuler des témoignages me permettant de me faire une idée assez précise de la manière dont le combo s'était généralisé dans le cinéma français. Même si je ne dispose pas de chiffres précis, je pense que la somme de ces témoignages me permet de proposer une version assez fiable et précise de cette histoire. Au delà de l'aspect historique, le fait d'obtenir de nombreux points de vue sur une même question, et de connaître les réactions de chacun sur les avis des autres, a été une expérience très enrichissante pour moi. Je me suis vite rendu compte d'une limite que j'avais sans doute sous-estimée en amorçant ce travail, c'est que ma propre expérience de tournage est très limitée, voire quasi nulle pour ce qui est du long-métrage de fiction. C'est en posant des questions saugrenues ou ineptes, et en constatant les réactions étonnées de mes interlocuteurs que j'ai pu prendre conscience de l'humilité dont je me devais de faire preuve, quand j'allais parler de situations de tournage. Si je crois avoir, de ce fait, beaucoup appris, et que j'ai toujours essayé d'appuyer mes propos par des témoignages de techniciens ou cinéastes, peut-être reste-t-il ça ou là des preuves de mon ignorance sur certains points sans doute essentiels de la fabrication d'un film... J'espère que mes lecteurs seront indulgents pour ce manque de pratique qui constitue forcément un danger pour celui qui veut parler de la réalité vécu par les praticiens.

Ma première partie présente le contexte historique de l'apparition du combo, ainsi que ses spécificités techniques, ce qui est indispensable à la bonne compréhension des entretiens qui suivront... D'abord, je rappelle dans quel

contexte historique et humain a été créé, puis s'est généralisé le retour vidéo. Puis je vais présenter les natures successives de l'image de cinéma, au long de sa fabrication, et la comparer à une image vidéo SD, caractérisant toutes les images des retours vidéo pendant une longue période. Enfin, j'expose le processus de création d'une image électronique, ses différences majeures avec l'image argentique, et les répercussions que cela va avoir sur la pratique du retour d'image. Ces deux dernières sous-parties sont, par rapport au reste du mémoire, des clarifications permettant à n'importe quel lecteur de comprendre tous les enjeux des entretiens suivants. Un lecteur qui aurait de bonnes connaissances techniques, ou qui travaillerait depuis des années dans des métiers de l'image de cinéma peut se permettre de lire ces lignes rapidement, pour se concentrer sur les deux parties suivantes...

Ces parties constituent le cœur de ce mémoire : une confrontation de divers points de vue et avis sur la question du retour vidéo, en reprenant ces propos de manière organisée autour de problématiques et de thèmes.

La deuxième partie de mon mémoire aborde toutes les manières dont le retour d'image modifie notre rapport à ce que l'on filme. D'abord, c'est la volonté de contrôle total qui est questionnée. Puis, je traite le problème posé par le fait que tout le monde puisse voir ce qu'enregistre la caméra, en terme de répercussion sur la tâche assignée à chaque membre de l'équipe image. Enfin, je m'arrête un instant sur le problème des conditions de visionnage, ce qui me permet de creuser un peu plus ce que l'image électronique permet, mais implique aussi en terme de travail sur celle-ci. Il sera question, dans cette dernière sous-partie, de LUT d'étalonnage et d'ingénieur de la vision.

La dernière partie de ce mémoire pose la question du retour d'image sous l'angle du travail d'équipe, de la relation entre différents corps de métiers, et différentes étapes de la fabrication d'un film. D'abord, je m'intéresse à la relation entre les acteurs et le reste de l'équipe. Puis, aux relations entre les techniciens au sein d'une équipe de tournage, et des implications de la présence du retour d'image dans cette équipe. La dernière sous-partie de mon mémoire relie la question du combo à la succession d'étapes nécessaires à la fabrication d'un film.

Je crois que les aspects humains soulevés par la problématique que j'aborde dans ce mémoire sont trop souvent écartés de la réflexion sur le cinéma, alors qu'ils constituent une part fondamentale du travail de cinéaste (j'entends par cinéaste toutes les personnes qui travaillent à la fabrication d'un film). Ce qui fait la qualité d'un technicien du film est autant sa capacité à travailler de manière autonome que celle de travailler avec les autres, ou plus précisément de savoir travailler en laissant travailler les autres. Il faut savoir pour cela trouver sa place, la bonne distance à observer vis-à-vis de tous, le bon rapport humain spécifique à chaque poste, à toutes les interactions humaines qui, mises bout à bout, constituent le processus de fabrication du film.

J'espère que la méthode du témoignage, les relations entre Histoire, technologie, contraintes matérielles et relations humaines, feront de ce mémoire un travail intéressant pour tous ceux qui se sentiraient concernés par ce sujet... Et j'espère que le lecteur prendra plaisir à suivre cette matière recueillie, composée de l'articulation de tous les témoignages, points de vue, réactions que j'ai eu la chance de récolter.

# **I**

## **Le retour vidéo**

### **Histoire et technologies**

## **I/ 1 : rappel historique, préhistoire, invention et développement du retour d'image :**

Cette première sous-partie consiste en un aperçu des différents moments où le retour d'image a pu jouer, pour les premières fois, un rôle important. Je n'ai pas prétention à présenter un déroulement continu de cette évolution, mais plutôt une suite de moments, pris comme les perles d'un collier... Depuis l'émergence du concept de retour vidéo jusqu'à la généralisation de celui-ci, aux Etats-Unis puis en France.

### *Existence de la télévision*

Il n'est pas question de revenir sur l'histoire de la télévision, toutefois, il faut revenir sur sa présence. Les techniciens du cinéma savaient qu'une autre manière de pratiquer la prise de vue existait, et ce, depuis très tôt. C'est important pour comprendre l'origine de l'idée d'une prise de vue vidéo, avec ses qualités et ses défauts, en parallèle de la prise de vue sur pellicule.



À partir de la fin des années quarante, la télévision ne cesse de se développer, et finit par être présente dans presque tous les foyers, aux Etats-Unis tout d'abord, puis en France. Il y a donc une période, de plus de 10 ans, où on capte des programmes, et on les diffuse, mais sans pouvoir les enregistrer. C'est la période des programmes dits « dramatiques », tournés en direct. Attardons-nous à cette pratique quelques temps, car ce dispositif de tournage ressemble fort à un tour de chauffe du développement du combo sur les plateaux de tournage de cinéma, ce qui adviendra trente ans plus tard. L'action était jouée d'une traite par les acteurs, et sans possibilité de reprendre les erreurs, puisque le programme était diffusé en direct, comme au théâtre. Marcel Bluwal, réalisateur de nombreuses dramatiques de cette époque déclarait qu'on y associait « *les difficultés de la télévision avec la pression du théâtre* ». Toutes les caméras étaient reliées à une régie de contrôle qui permettait, sur des écrans cathodiques placés côte-à-côte, de visualiser ce qui était en train d'être filmé. Le réalisateur pouvait ainsi choisir quel signal allait passer en direct à la télévision, entre toutes les images captées par les caméras. Ce type de dispositif se retrouve pendant très

longtemps à la télévision lors d'émissions retransmises en direct, fait de plus en plus rare de nos jours. Détail important sur lequel nous reviendrons dans la suite de ce mémoire : le réalisateur se tient très loin de la face<sup>1</sup>, dans une régie, et ne peut communiquer avec ses acteurs ou techniciens qu'à l'aide d'un dispositif de micro/casque, ou pendant les répétitions, par interphone qui diffusait sa voix sur le plateau.



Il existe donc deux dispositifs de tournages complètement parallèles et antagonistes entre équipe de cinéma et équipe de télévision : d'une part, une équipe enregistrant uniquement l'image sur une pellicule photosensible, sans que personne ne voie ce qui est en train d'être filmé, à part le cadreur, et d'autre part, un ensemble de cadres qui travaillent en même temps, l'image qu'ils captent étant simultanément vue par toutes les personnes présentes dans la salle régie. Les cadres pouvaient néanmoins regarder sur l'écran de leur caméra ce qui était diffusé en direct, grâce au « retour final », permettant de voir en direct ce qui est en train d'être diffusé. Nous reviendrons dans une deuxième sous-partie sur les différentes techniques induites par un parcours argentique par rapport à un parcours de l'image vidéo ou numérique. Mais on peut néanmoins déjà remarquer une différence temporelle notable entre ces deux dispositifs. Dans le cas du cinéma, on revoit les images le lendemain de la prise de vue, au mieux, mais l'image étant impressionnée sur pellicule, on peut la revoir autant de fois qu'on le souhaite. Dans le cas de la dramatique des années 50, tous les

---

<sup>1</sup> La « Face » désigne au cinéma l'endroit où se trouve la caméra, et donc bien entendu les acteurs ainsi que l'équipe caméra.

techniciens ainsi que le réalisateur, voient une seule fois ce qui est filmé, dans l'instant du tournage, et tout le monde en est conscient.

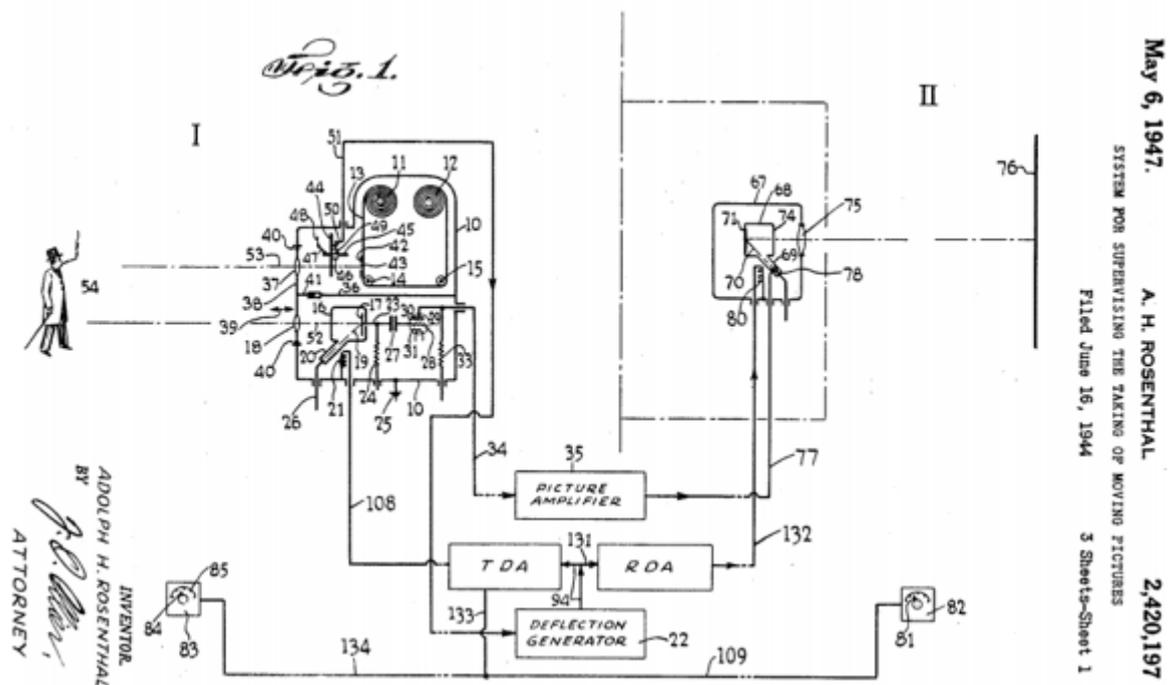
Si le cinéma ne ressent pas pour l'instant le besoin d'avoir accès en direct à ce qu'on est en train de filmer, la télévision, à l'inverse, se pose la question de savoir comment conserver par quelconque moyen ce qu'elle produit. En France par exemple, la télévision produit de nombreuses dramatiques à grands moyens, avec des comédiens célèbres, qui sont diffusés à des dates notables, comme par exemple le soir de Noël. Il est bien dommage pour ces chaînes de télévision de ne pas pouvoir conserver ces films en bonne qualité pour pouvoir les rediffuser ultérieurement, ce qui permettrait d'augmenter les recettes d'un film pour le même coût. Il existait tout de même un système qui permettait de diffuser une image filmée sur pellicule, convertissant ainsi une image argentique en signal vidéo, nommé « télécinéma ». On pouvait donc déjà diffuser plusieurs fois un programme enregistré en 35mm.



Les Brevets

Sans s'intéresser aux précisions techniques d'un retour vidéo, citons les trois brevets qui ont posés les bases de cette invention.

Le Premier brevet traitant d'un système d'assistance vidéo pour la prise de vue film date de 1947, déposé par un certain Adolph H. Rosenthal.



D'après la description qu'offre le brevet de cette invention, il ne s'agit pas pour l'instant d'essayer de filmer exactement la même chose que la caméra-film avec la caméra vidéo. Le dispositif ne repose pas encore sur un système optique, mais sur un modèle de caméra parallèle, incluant donc le problème de la parallaxe. Le système propose de projeter sur un petit écran l'image captée par la caméra vidéo. Ce qui est plus troublant, c'est l'objectif du procédé. Il ne s'agit pas du tout d'avoir une image identique pour contrôler ce qui est filmer, mais au contraire une image plus large, afin de permettre au metteur en scène, au chef opérateur,

et au chef décorateur, de planifier le travail, en regardant l'écran. L'image renvoyée par la caméra vidéo est d'une focale plus courte, ce qui permet au réalisateur de discuter du cadre, avec la possibilité de voir autour du cadre, comme une très grande réserve. D'après la description faite dans le brevet, l'inventeur imagine le gain de temps et d'argent que ce dispositif permet.

**This invention relates to a method of and a system for controlling and supervising from a distant place, the taking of moving pictures.**

**In taking moving pictures in studios or open air of scenes or features or of actual events, it happens that the pictures taken do not come up to expectation and give on the moving picture screen a totally different impression from the scene as viewed during the taking process, in that, for instance, prominent actors in a play are covered by other actors or scenery or unfavorably lighted, or that in a picture of an actual event important parts are in the background, badly lighted or hardly visible. While it is possible to retake scenes of a play or feature, it is of course impossible to retake singular events; retaking of the picture is costly as to film used up and time of personnel, space and equipment expended.**

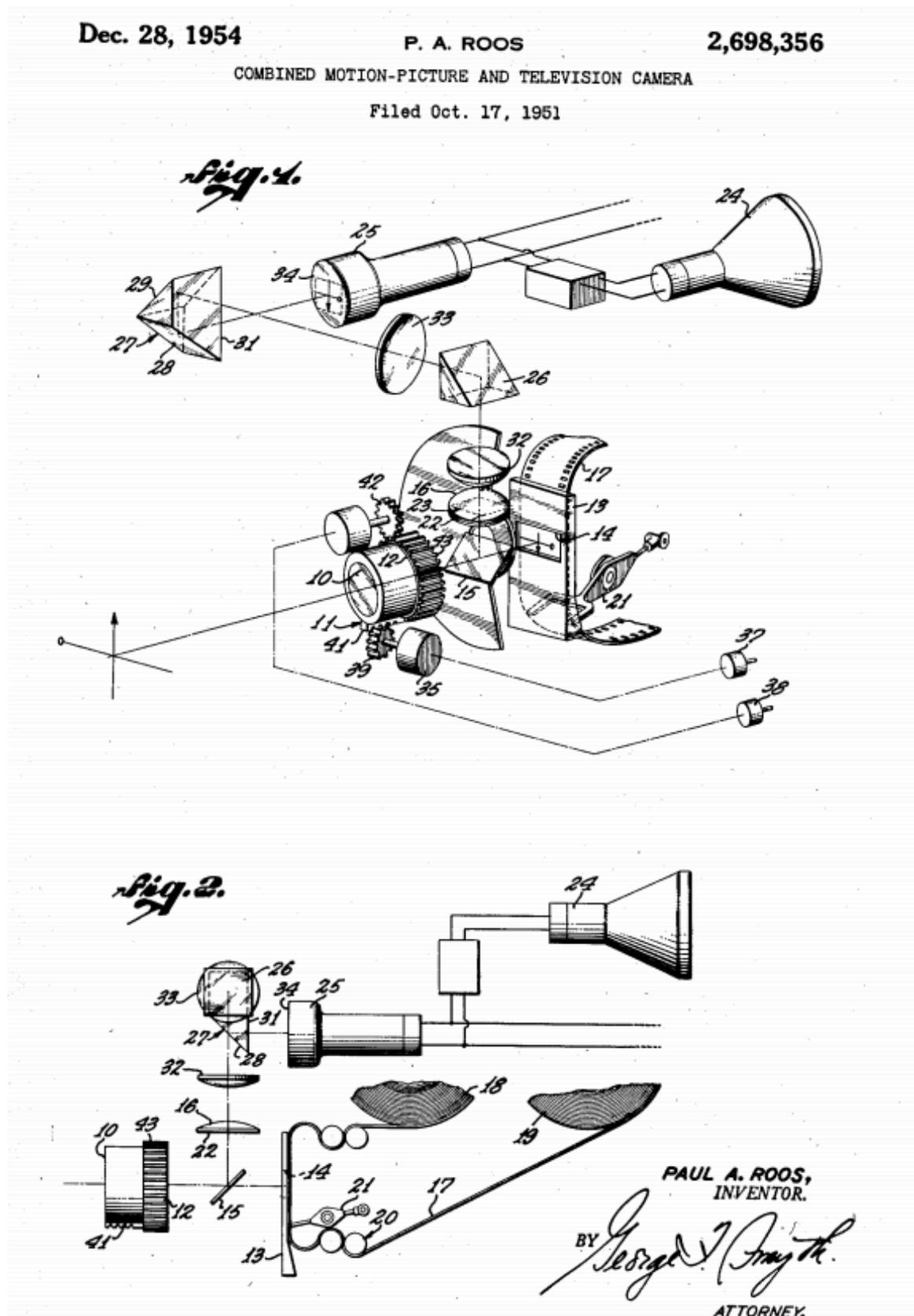
**It has therefore been suggested to combine a television transmission camera with the moving picture camera and to transmit by the former the picture as it is simultaneously taken by the moving picture camera, to a distant place where the latter is reproduced on a screen and conveys substantially the same impression to the observing director as the projected film finally will on the theatre screen.**

**It is an object of the invention to avoid or minimize retakes of pictures of an acted scene and to assure proper taking of actual happenings. It is, however, a new and further object of the invention to enable a supervisor at the distant place, who may be the director or producer of a moving picture or the picture editor of a newspaper or magazine, to explore a scene which is before the camera and make a selection of a portion thereof, and to cause the taking of the selected portion from that distant place.**

*« ...Il arrive que les images filmées ne soient pas à la hauteur de ce qui était envisagé, et donne un résultat sur grand écran très différent de ce qui semblait se produire pendant le processus de tournage... »*

*« ...Il s'agit de combiner une caméra de télévision avec une caméra argentique pour transmettre le signal de l'image filmée au même moment, à un écran distant de là, ce qui permet au réalisateur d'avoir une idée de ce à quoi son image ressemblera sur un écran de cinéma... »*

Le deuxième brevet qui fait date dans l'histoire qui nous intéresse est déposé en 1954 par Paul A. Roos, toujours considéré comme l'inventeur du retour vidéo.

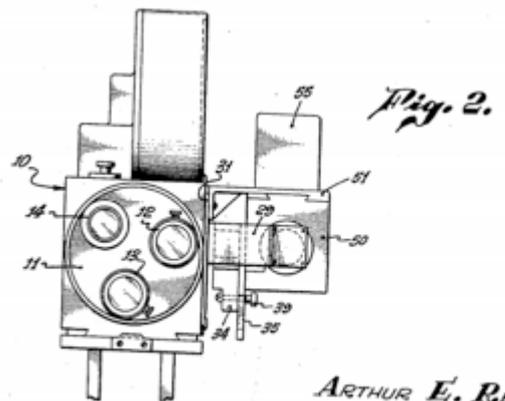
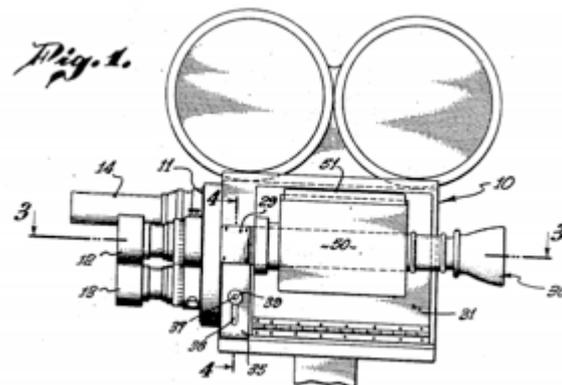


Il s'agit cette fois-ci d'un système pensé pour le cinéma, qui cherche à montrer sur un écran vidéo l'image exacte telle qu'elle est cadrée par l'opérateur. Pour la première fois, la base du dispositif est un prisme séparateur qui permet de diviser le flux lumineux pour lui faire prendre deux chemins distincts, et ainsi, fournir à deux caméras la même image. Ce brevet ne traite pas de moniteur, il envisage seulement de détourner un flux lumineux vers un capteur, et prévoit une sortie vidéo, à laquelle on est libre de brancher le système de visualisation que l'on souhaite. Pour l'instant, le système est au point, mais pose un problème de taille : le retour vidéo « utilise » le flux lumineux destiné au cadreur, et donc interdit au cadreur d'utiliser sa visée.

This invention relates to cameras and more particularly to a composite camera employing a single objective lens system for simultaneously producing identical images on different media but not necessarily of the same size. The camera of the present invention is particularly useful in simultaneously recording on motion picture film and a television transmission or pickup apparatus images of an acted scene or actual event. This has been heretofore accomplished by placing a motion picture camera and a television camera side by side and simultaneously taking pictures with each camera. In this type of dual camera arrangement obviously the images reproduced are dissimilar even if lenses of the same relative focal length are used in each camera. This is so for the horizontally displaced lenses of the two cameras obviously will see different fields.

*« ...Cette invention permet d'obtenir deux images identiques sur deux caméras de différentes nature, mais grâce au même système focal... »*

C'est enfin en 1955 que Arthur E. Reeves met au point un système relativement compact (pour l'époque) qui permet un retour vidéo à l'équipe, tout en conservant la visée du cadreur. Si des progrès énormes restent à faire pour commercialiser, et rendre pratique le système, tout le principe est déjà là.



ARTHUR E. REEVES,  
INVENTOR.

This invention relates to cameras, and particularly to a view finder for a motion picture camera.

It is an object of this invention to provide a view finder for a motion picture camera to enable remote viewing of the precise scene being photographed by the motion picture camera. For this purpose, use is made of a small television camera and an optical system for splitting the incident beams and appropriately directing the components respectively to the television camera and the motion picture camera.

It is another object of this invention to provide a device of this character that is simple in construction.

It is another object of this invention to provide a device of this character in which a direct view finder can be optionally inserted to permit initial orientation of the motion picture camera by the operator.

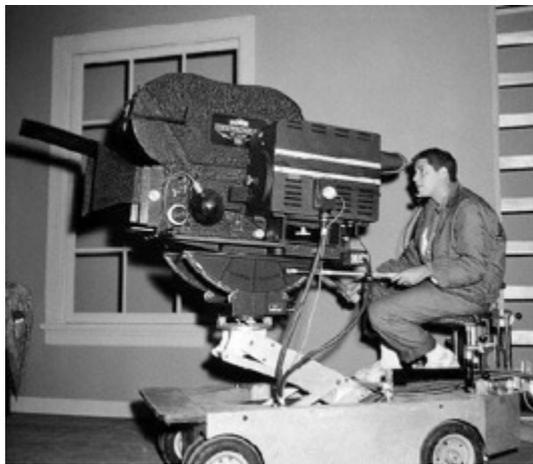
This invention possesses many other advantages, and has other objects which may be made more clearly apparent from a consideration of one embodiment of the invention.

« ...Un des objectifs de cette invention est de fournir un dispositif de retour d'image tout en permettant de conserver la visée optique de l'opérateur... »

## *Premières utilisations du retour vidéo aux États-Unis*

Quand une invention est utilisée pour la première fois dans le cadre d'un tournage d'un film, c'est l'occasion de poser des questions sur la manière dont les acteurs de cette histoire y ont participé.

On considère que le premier film à avoir utilisé de manière systématique la reprise vidéo est *The Bellboy*, de Jerry Lewis, réalisé en 1960. Ce film nous permet de connaître les premières raisons historiques de l'utilisation d'un retour d'image. Il faut sans doute commencer par la personnalité particulière de l'auteur « total » de ce film, selon l'expression consacrée quand il s'agit de mentionner Jerry Lewis. Celui-ci est un perfectionniste, caractère qui est souvent présent chez les artistes comiques... Pour ce film, les délais de productions ont été particulièrement restreints, pour des raisons de distribution. Le scénario du film, constitué d'une série de gags plus que d'une histoire, a été écrit par Jerry Lewis en 8 jours. Après avoir cherché en vain un réalisateur qui acceptait de



prendre en charge ce projet, il s'est vu contraint de le réaliser lui-même. Le film, pour être présenté à temps, doit être réalisé en quatre semaines. Pour toutes ces raisons, l'équipe entière se retrouve devant le problème suivant : l'auteur-réalisateur du film, qui a une tendance à vouloir tout maîtriser, joue également le rôle principal, omniprésent à l'image, et le film doit se

faire très vite. Jerry Lewis, dont la longue carrière de télévision a certainement du l'influencer dans cette décision, choisit, avec son équipe (chef opérateur : Haskell Boggs), de placer plusieurs caméras vidéo sur le plateau de tournage, et de relier ces différentes caméras à une multitudes d'écrans disposés vers la face. Ce dispositif permet donc à Jerry Lewis de jouer, tout en se regardant sur les écrans, et ainsi savoir ce que sa performance rend à l'image. Les caméras vidéo étaient disposées à côté des caméras film, mais la parallaxe n'était pas trop

importante, d'après l'auteur du film, et permettait tout de même d'avoir une bonne idée de l'image finale. Ce dispositif ne permettait pas d'enregistrer les images, même si les premiers magnétoscopes avaient fait leur apparition. En effet, ces magnétoscopes étaient encore très volumineux et lourds, et donc peu adaptés à un tournage de cinéma. C'est bien la volonté de Jerry Lewis d'assurer plusieurs postes clés qui a amené la présence du retour vidéo sur le plateau. D'ailleurs, dans la suite de sa carrière, Jerry Lewis va souvent cadrer, soit pour des mises en place de plans, soit pour filmer une prise dans laquelle il est (exceptionnellement) absent. Dans ses films suivants, le désormais auteur/réalisateur/acteur continuera de tourner avec des dispositifs similaires, installant parfois deux caméras sur une même, ce qui rendait l'ensemble lourd et dangereux. Jerry Lewis, bien qu'étant un immense artiste, pose certains problèmes concernant les sources d'informations le concernant. Il a déclaré plusieurs fois en interview, et notamment devant un public pendant une émission de Peter Bogdanovich, qu'il avait inventé le retour vidéo, et que depuis, tout le monde l'utilisait, ce qui le « *rendait très heureux car [il était] propriétaire du brevet* ». D'après les recherches que j'ai effectuées, et les différentes sources consultées, Jerry Lewis n'aurait jamais déposé de brevets de retour vidéo, et n'a donc jamais touché de droit sur cette invention. Rendons-lui tout de même hommage pour avoir été un des premiers à utiliser cette technique...

L'autre film qui fait date dans l'histoire de l'assistance vidéo dans le cinéma est *The Party*, réalisé par Blake Edwards, en 1968. Là encore, c'est le contexte de production qui crée l'occasion. Après deux collaborations communes avec Peter Sellers, le duo acteur/réalisateur décide de se lancer dans un projet assez fou, en terme d'écriture comme en terme de production. Il s'agit d'un film qui se déroule en grande partie en huis-clos, et est constitué d'une suite de gags plus ou moins connectés les uns aux autres. L'histoire est minimaliste, le scénario à la veille du tournage ne comptait qu'une cinquantaine de pages. L'idée du duo est de baser le film sur un maximum de travail d'improvisation : de la part de Peter Sellers interprétant le rôle principal, mais aussi dans la mise en place des gags, et de leur mise en scène, leur découpage, etc... Ce dispositif expérimental est dès le départ très dangereux, tant pour les auteurs eux-mêmes

que pour les producteurs associés qui se lancent dans le projet. En contre partie de cette organisation, l'équipe a besoin de voir ce qui est filmé, et surtout de vérifier, au fur et à mesure de la fabrication du film, que ce qui a été tourné fonctionne, pour pouvoir continuer les séquences suivantes. En fonction de ce qui venait d'être tourné, on écrivait et mettait en place la suite du film. Il était donc primordial du rendu et de l'efficacité de ce qui avait déjà été tourné. Voir ce qui est cadré pendant qu'on tourne ne suffit plus, il faut réduire le temps de développement/tirage/retour du labo qui précède le visionnage des rushes. La meilleure solution est donc de recourir à une sortie vidéo, reliée à un système d'enregistrement : l'Ampex<sup>2</sup>. Ainsi, toutes les prises ont été enregistrées sur des bandes vidéo de 2 pouces, et en fin de journée l'équipe visionnait les rushes. Cette fois-ci, c'est l'incertitude et le risque économique qui a poussé à un plus grand contrôle de l'image.

### *Développement du combo*

Enfin, nous arrivons à une période de l'Histoire où le combo sort de l'ombre. Même si les exemples suivant restent encore des cas d'avant-gardistes, on est très près de la période de généralisation de celui-ci. On peut de nouveau observer les désirs et les craintes du cinéaste qui s'est tant investi dans cette technologie.

Il faut attendre les années 80 pour que se généralise l'utilisation du « combo », c'est-à-dire de la possibilité de voir, mais aussi d'enregistrer les images. Le terme combo provient du moniteur Sony qui disposait d'un lecteur de cassette vidéo intégré (d'où le terme combo), ce qui rendait le retour vidéo compact et pratique à utiliser...

---

<sup>2</sup> L'Ampex VR-1000, et VR-3000 sont les premiers systèmes d'enregistrements vidéo, sur des bandes magnétiques de 2 pouces de large (5 centimètres) pour une machine grande comme un piano et excessivement lourde.



*Le Combo de Sony*

Le film qui fait date dans la période citée est *Coup de cœur*, de Francis Ford Coppola, sorti en 1982. Là encore, les conditions de productions sont tout à fait particulières, et certainement pas étrangères à la volonté d'avoir recours au retour vidéo. Coppola sortait de l'épopée de la réalisation de son *Apocalypse now*, qui même s'il avait été un grand succès critique et commercial, avait bien failli le mettre sur la paille, en même temps qu'il avait révélé les tendances mégalomaniaques du cinéaste. Cette fois-ci, il est hors de question, pour lui comme pour les producteurs associés, de se lancer dans une aventure similaire (le temps de tournage final de 16 mois, pour un budget de plus de 30 millions de dollars). Mais ce n'est pas seulement cette crainte, due à cette expérience récente, qui va pousser Coppola à imaginer profiter au maximum du combo pour assurer ses arrières lors du tournage de ce film. L'idée de Coppola, et c'est ainsi qu'il vend son projet aux producteurs associés, est d'utiliser systématiquement le combo, et d'enregistrer toutes les prises, afin de monter les prises tournées dans la journée le soir même. Il entend faire des possibilités de l'électronique une révolution pour le cinéma. Il le crie haut et fort, sa nouvelle manière de faire du cinéma, qui ferait table rase du passé et des différents métiers qui le composaient jusqu'alors s'appelle « le cinéma électronique ».

La technologie de l'enregistrement vidéo a considérablement évolué, et il n'utilise évidemment pas un Ampex, mais des bandes vidéo en cassettes, qui lui permettent une plus grande autonomie, mais aussi la possibilité, en copiant des

cassettes, de voir ce que donnent les rushs déjà montés. Les arguments avancés par Coppola sont clairement de pouvoir maîtriser au maximum le processus de fabrication (dans cette optique, le film est tourné en studio), mais aussi de réduire considérablement les coûts. En effet, Coppola pense qu'avec cette étape de montage (ou pré-montage) ramené directement sur le plateau, il pourra filmer de nouveau des plans qui pourraient manquer, mais également prévoir exactement ce dont il aura besoin pour la suite, et ainsi s'épargner beaucoup de temps et de moyen, pour un coût de production exceptionnellement bas. Le budget provisoire du film aurait été de 2 millions de dollars seulement. Prenons un instant pour lire ce qu'en dira Coppola lui-même : « *il s'agit d'un système spatial et non pas d'un système linéaire. Nous créons des films en travaillant sur leur totalité, même quand l'idée n'en est qu'au commencement. (...) La préproduction, la production et la postproduction se font toutes en même temps* »<sup>3</sup>.



*La caravane de Zoetrope, le studio de Coppola, dans laquelle se trouvait sa régie de montage, et qu'il avait baptisé le « Silverfish »*

---

3 **Delorme Stéphane**, *Francis Ford Coppola*, Paris, Cahiers du cinéma Collection Grands Cinéastes, 2007.



*À l'intérieur du Silverfish, une station de montage vidéo complète*

Mais très vite, la possibilité donnée par le montage en fin de journée pousse Coppola à retourner sans cesse de nouveaux plans, puis de nouvelles séquences. Finalement, le projet évolue sans cesse, et le caractère méticuleux et perfectionniste du réalisateur se transforme en une insatisfaction permanente, entraînant un immense retard de production. Du budget initial de 2 millions, le film passe à 26 millions de dollars, et l'échec lors de la sortie en salle est cuisant : le film réalise péniblement un demi-million de recette. Cet exemple reste comme un des pires ratios coût de production/Recettes pour un film de cinéma, et Coppola déclarera des années plus tard qu'il a mis une quinzaine d'année à effacer cette dette.

Le dernier réalisateur que je vais citer comme pionnier du combo est Ridley Scott. Les raisons qui l'ont conduit à s'approprier cet instrument sont liées à son éternel désir de contrôler précisément le cadre et la composition de son film. Il s'est souvent plaint du fait que ce qu'il obtenait comme image ne correspondait pas exactement à ce qu'il avait donné comme indication. Certaines de ces critiques, déclarées publiquement dans la presse, ont amené nombre de

ses techniciens à se vexer et, à leur tour, à attaquer violemment Ridley Scott. Sa réputation au sein des techniciens américains nous est connu grâce à ça : un réalisateur autoritaire, distant, jamais satisfait et désireux de tout faire lui-même. Avant la présence du combo sur les plateaux de tournages de Scott, il cadrait fréquemment lui-même la deuxième caméra, quitte à payer un deuxième cadreur à ne rien faire, comme l'obligeait les règles des syndicats de techniciens.

Concernant la période plus récente, depuis les années 80, je n'ai pas trouvé de littérature satisfaisante pour me faire une idée de la manière dont le combo s'est généralisé sur les plateaux de tournage. J'ai donc choisi d'utiliser les différents témoignages que j'ai effectué pour glaner des informations sur cette période, et la manière dont cette évolution a été vécue par les réalisateurs. Les informations qui suivent proviennent de ces témoignages, et me semblent plus fiables que la plupart des écrits que j'ai pu consulter. La plupart du temps, les documents écrits sur ce phénomène sont soit beaucoup trop technique pour prendre en compte l'aspect historique ou contextuel, ou à l'inverse basés eux-mêmes sur des témoignages, et souvent peu précis sur le matériel utilisé...

Les deux raisons principales de la généralisation rapide du combo sur les tournages de films américains sont la simplicité du dispositif d'enregistrement, et la généralisation de caméra 35 avec sortie vidéo intégrée. Les cassettes vidéo de type U-matic ont commencées à être utilisées dans le courant des années 70, mais elles sont lourdes, encombrantes, et peu pratiques d'utilisation. Les cassettes VHS font un peu plus tard leur apparition, mais ce format étant conçu pour le grand public, la qualité d'image n'est pas satisfaisante. Avec le format Hi8, la qualité de l'image s'améliore sensiblement. Par la suite, le terme de « combo » est resté pour parler d'un retour vidéo, même dans le cas où le magnétoscope n'était pas intégré au moniteur. C'est également dans cette période que les caméras 35mm intègrent la caméra vidéo qui filme le dépoli, l'utilisation du combo étant de plus en plus pratiqué, cela revient moins cher en coût de production. Jusqu'alors, la reprise vidéo devait être demandée, argumentée avec la production, puisqu'il s'agissait d'un ajout à la caméra qui était lourd, coûtait cher, et demandait de la main d'œuvre pour être installé.

Concernant la France, les nombreux témoignages que j'ai recueillis m'amènent à situer le développement du combo au début des années 90. Généralement, les premiers souvenirs, datant de la fin des années 80 concernent une grosse production, des publicités, ou bien un tournage de seconde équipe d'un film américain. Puis arrive une seconde période, où le combo est loué « au cas où », mais reste en règle générale dans le camion. Cette seconde période dure quelques années, avant que le retour vidéo soit définitivement adopté par les équipes de tournage.



### *Consécration*

Une date pour clore ce résumé historique de l'apparition et du développement du combo au cinéma : la consécration technique de celui dont le nom reste dorénavant associé à cette invention. Paul A. Roos reçoit en 1989 un Oscar technique pour son « invention d'une méthode connue sous le nom d'assistance vidéo ». Cet oscar témoigne de l'omniprésence de cet instrument sur les plateaux de tournage aux États-Unis.



## I / 2 : Chaîne de fabrication d'une image argentique et combo SD :



*Phil Lathrop*

*chef opérateur sur le tournage du film Wild Rovers<sup>4</sup>*

*on peut voir la caméra Panavision équipée d'un retour vidéo  
intégré à la porte latérale*

Dans les entretiens qui vont suivre, dans les parties deux et trois de ce mémoire, il va constamment être question d'image. Ou plutôt d'images, et de comparaison entre elles. Des images qui « correspondent », d'autres non, des images de même « type », ou pas, en fonction de leur définition, de leur dynamique etc... Pour tous les gens interrogés, dont l'image est le métier, les précisions qui vont suivre sont de l'ordre de l'évidence. Ainsi il est important de clarifier la nature d'une image argentique au temps du 35mm, et de la comparer à une image vidéo. Il faut aussi comprendre les critères retenus pour juger d'une image, et saisir l'intérêt de ces critères. Pour bien comprendre la nature d'une image argentique, il faut connaître la chaîne de fabrication qui lui donne naissance. Les différentes personnes interrogées ne travaillent pas toutes au même poste, ni même à la même étape de fabrication du film. Certaines de ces

---

<sup>4</sup> **Edwards Blake**, *Wild Rovers (Deux hommes dans l'ouest)*, USA, 1971, 136 minutes, couleur.

étapes sont primordiales, d'autres moins, et personne n'est vraiment d'accord sur l'importance à accorder à celles-ci. La manière de travailler l'image dépend aussi beaucoup de la réversibilité ou non des processus engagés, la responsabilité du technicien aussi. L'arrivée du combo, c'est la première arrivée de la technologie vidéo dans le monde du cinéma, et chacun sur le plateau connaît les différences entre cette technologie et celle de l'argentique.

### *Le chemin d'une image en tournage argentique.*

L'image de cinéma suit un parcours assez similaire à une image photographique. Mais contrairement à celle-ci, les différents processus de sa fabrication sont exclusivement industriels et soumis à des standards très contraignants, et donc suivent toutes un processus extrêmement normalisé. De plus, il est important de noter que l'image de film, au-delà de l'aspect artistique mais dans sa conception technique même, est le fruit du travail de plusieurs personnes. Dès la fin de la journée de tournage, le film est acheminé vers le laboratoire qui, après développement, a deux objectifs : effectuer un tirage de qualité le plus vite possible pour le retourner à l'équipe de tournage, et conserver dans les meilleures conditions le négatif original.

L'opération de tirage n'est pas automatique, elle nécessite l'intervention d'un étalonneur qui vient déjà effectuer un préréglage en fonction des directives du chef opérateur. C'est cette image qui est envoyée au monteur et à l'équipe de tournage pour la projection des rushes. C'est donc à partir de cette image que l'ensemble de l'équipe va juger de la qualité du travail accompli, tous métiers confondus et tous ensemble. Pourquoi continuer de travailler à partir de cette image ? À quel point s'écarte-t-elle de l'image imprimée, ou de l'image finale ?

Il est important de dire tout de suite que la « qualité » d'une image, en terme de définition, de rendu de couleurs, de stabilité, dépend de l'utilisation qui en est faite. Par exemple, les monteurs images se satisfont parfaitement d'une image de qualité moyenne, et c'est plutôt le côté pratique du support utilisé, son

ergonomie, qui les intéresse : la vitesse de réalisation d'une collure, de défilement d'une bobine, de localisation d'une prise donnée, etc...

Pour ce qui est du travail d'étalonnage, en collaboration avec le chef opérateur, la question est plus complexe. La matière imprimée sur la pellicule n'est pas l'image finale, d'une part, elle est négative, d'autre part son contraste est très différent de l'image finale. Cette image négative imprimée contient beaucoup plus d'information que l'image désirée. En premier lieu parce que l'image imprimée sur la pellicule négative est capable d'enregistrer une dynamique beaucoup plus importante. Il est important de définir clairement ce qu'est la dynamique pour pouvoir manier ce concept avec aisance dans la suite de ce mémoire.

### *La notion de dynamique*

Dans la réalité, les écarts de luminance des objets à filmer sont extrêmement étendus. On peut avoir dans la même image des objets noirs à l'ombre, et des objets blancs en plein soleil, ou des ciels très lumineux. On appellera dynamique l'écart entre ces extrêmes de luminance. Malheureusement, les systèmes d'enregistrement et d'exploitation ne permettent pas de restituer toutes ces dynamiques. Les extrêmes seront donc sacrifiés. On dira des noirs non discernables qu'ils sont bouchés, et à l'inverse, on parlera de zones saturées (ou « cramées ») pour des ciels sans détails. Illustrons cette notion par image...



*Pour une même image possédant une grande dynamique (depuis le mur de droite jusqu'au ciel), on peut privilégier les basses lumières, (image ci-dessus), mais on perd les détails dans les hautes lumières...*



*Ou au contraire, on peut privilégier les hautes lumières pour voir le détail des nuages, tout en perdant le premier plan.*

Cette notion de dynamique est souvent confondue avec le contraste, qui est une autre notion, quoique voisine et liée en partie à la dynamique.

Pour pouvoir enregistrer le maximum de cette dynamique, on recourt à une astuce (en cinéma argentique tout comme en numérique, grâce au mode « LogC », dont nous reparlerons), qui consiste à réduire le contraste de l'image pour qu'elle tienne dans la dynamique du capteur. De ce fait, l'image obtenue a un contraste qui ne ressemble en rien à la réalité, elle est beaucoup moins contrastée. En revanche, elle contient un plus grand nombre d'informations.

La dynamique à l'exploitation est inférieure à celle existant à la captation. C'est évident dans le cas d'une cassette VHS ou d'un dvd, mais même l'image projetée en salle possède une dynamique inférieure à l'image captée sur la pellicule négative. Ce fait ne pose pas problème, au contraire, cela permet aux chefs opérateurs d'avoir une petite marge de manœuvre en cas d'erreur à la prise de vue. On pourra donc choisir de « rectifier » l'image en allant « chercher » ce qui nous intéresse dans l'image, lors du processus de tirage.

Il est aussi important de retenir que l'information retenue par l'image en pellicule est souvent plus large que l'information qu'on désirera garder dans l'image finale. En effet, la pellicule 35mm encaisse une très grande dynamique, surtout dans les hautes lumières, ceci étant du à son faible contraste. Ainsi, le chef opérateur peut récupérer plus de détails dans les hautes lumières que ce qu'il veut au final conserver, après l'étape d'étalonnage, soit involontairement, soit volontairement, pour, en cas de doute, se « couvrir », et avoir une marge de manœuvre dans l'étape d'étalonnage.

### *Principe et spécificités d'un capteur et d'un écran à tube*

Il ne s'agit pas dans cette partie de présenter un historique de la technologie vidéo, ou d'en détailler précisément le fonctionnement. Après avoir présenté très succinctement le principe d'un tube cathodique, je vais simplement

m'attarder sur les différentes caractéristiques d'une image vidéo, pour pouvoir la comparer à une image de cinéma. Cette comparaison s'impose, puisque jusque dans les années 2000, les systèmes de retour d'image fonctionnaient grâce à une caméra vidéo qui utilisait cette technologie.

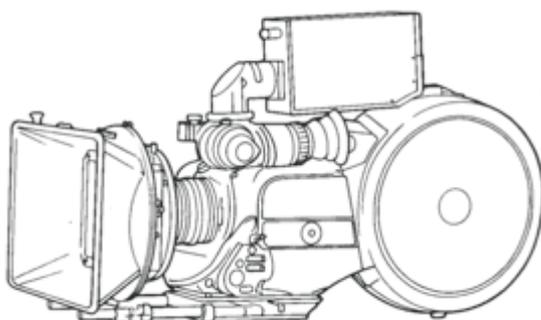
La vidéo a vu le jour grâce à l'apparition, dès les années 1930, du tube cathodique. Son principe est d'analyser point par point une image et de la transformer en signal électrique. Cette image sera recomposée point par point sur l'écran de visualisation.

Jusqu'à l'arrivée de la HD, le signal vidéo (dit SDTV), est déterminé par une définition de 525 lignes composées de 720 points.

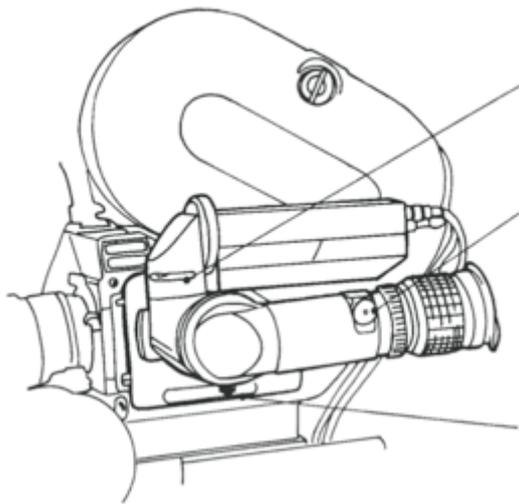
Concernant la couleur, les seuls systèmes de captation vidéo réellement qualitatifs sont basés sur un système de prisme séparateur, derrière lequel sont placés trois tubes cathodiques, un pour chacune des couleurs (rouge, vert ou bleu). C'est ce procédé qui a été utilisé dans les systèmes de reprises vidéo. Mais étant assez volumineux, ceux-ci n'ont pas, ou rarement, été utilisés en France, et il a fallu attendre des capteurs CCD, beaucoup plus compacts, pour obtenir une visualisation en couleur.

### *Le combo en argentique*

Définissons rapidement comment fonctionne un système de retour vidéo « classique ». Comme nous l'avons vu dans la partie historique, le combo est la combinaison de deux techniques : un prisme séparateur de lumière, et une caméra vidéo. Dans le cas d'une caméra 35mm, les deux chemins empruntés par l'image, vers la pellicule et vers la reprise vidéo sont complètement parallèles et indépendants l'un de l'autre. C'est dû au fait que les deux chemins sont séparés dès l'obturateur de la caméra.



*Schéma d'une  
Arriflex35BL III  
On peut voir la sortie  
Vidéo branchée sur la  
Visée réflex.*



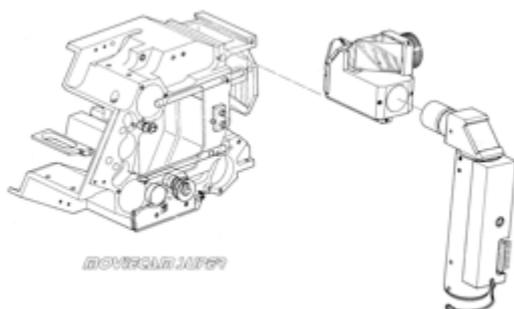
*Entrée du retour vidéo*

*Visée de l'opérateur*

*Séparation du faisceau lumineux*

Après être passée par l'optique, la lumière provenant du sujet filmé passe par l'obturateur ouvert, pour impressionner la pellicule. Lorsque l'obturateur fermé renvoie la lumière vers le dépoli de la visée, une partie de cette lumière va être prélevée pour « alimenter » le capteur vidéo.

La question de la correspondance la plus exacte possible entre la visée (ce que voit le cadreur dans l'œilleton de la caméra), et ce qui est impressionné sur la pellicule, est évidemment fondamentale, et bien antérieure à l'apparition du retour vidéo. Il faut noter que ce faisceau lumineux se « matérialise » en image sur le dépoli, qui permet au cadreur de voir ce qui est filmé. Ce principe de dépoli a un grand intérêt pour la prise de vue : la distance entre le dépoli et le miroir de l'obturateur étant réglé exactement à la même distance que celle séparant la pellicule et l'obturateur, on garantit de manière sûre que la mise au point est parfaitement identique entre ce que voit le cadreur et ce qui est impressionné.

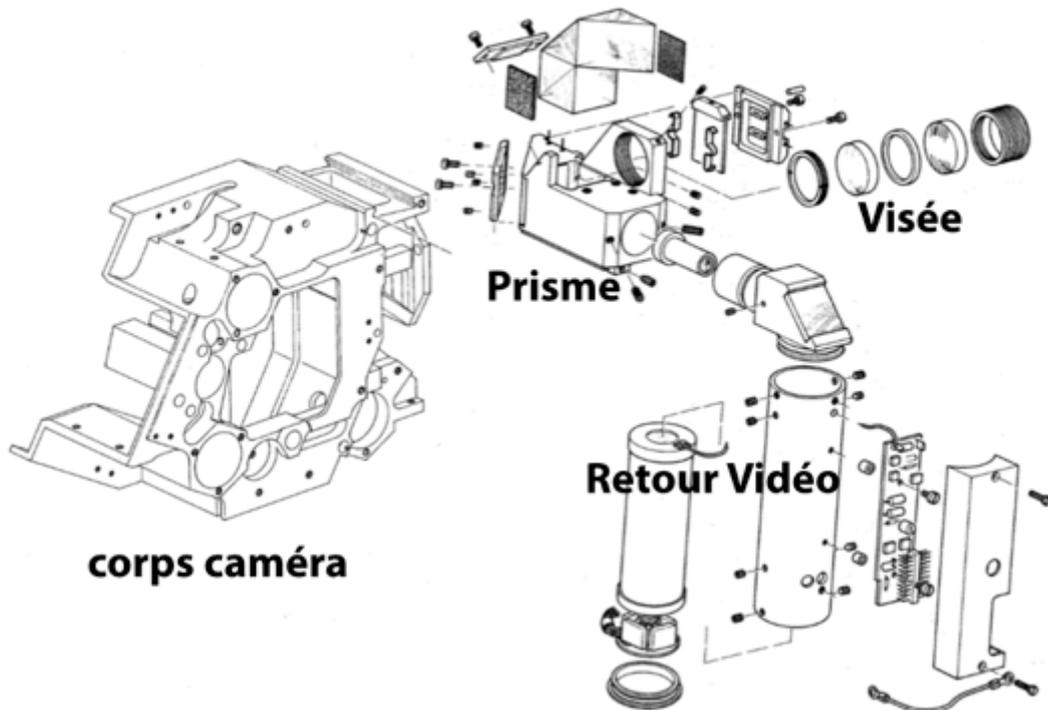


*Les trois pièces :*

*Corps caméra, prisme séparateur*

*Et reprise vidéo*

*La même caméra en version éclatée*



La caméra vidéo servant à récupérer un retour d'image filme donc le dépoli observé par le cadreur, et pas l'image sortant directement de l'optique. L'intérêt est double : non seulement ce système ne remet jamais en cause toute l'installation garantissant la qualité de visée du cadreur, mais en plus, la caméra vidéo filmant le dépoli, l'image de la sortie vidéo possède le même cadre et donne un aperçu très juste de la profondeur de champ. La priorité étant de toujours laisser la meilleure qualité de vision au cadreur, le prisme séparateur séparant la lumière après le dépoli ne la sépare pas en proportion de 50/50, mais laisse plutôt entre 80 et 90 % de la lumière au cadreur. Ainsi, le capteur vidéo ne récupère que 10 à 20 % de la lumière, ce qui est assez faible pour une caméra vidéo, et n'aide donc pas à obtenir une image vidéo de qualité optimale.

Les précisions précédentes nous permettent maintenant d'établir un bref comparatif entre image 35mm et image vidéo, afin de montrer la différence immense qui existe entre les deux supports. L'important, avant tout, est de contextualiser les entretiens des parties 2 et 3, et de bien faire la différence entre

le retour vidéo SD et l'écran HD étalonné, existant depuis le cinéma numérique... Si le cadre correspond effectivement assez précisément à ce qui sera impressionné sur la pellicule, la définition de l'image est incomparable, entre une image de 720 pixels de large, dont les pixels sont donc visibles à l'œil nu sur un grand moniteur<sup>5</sup>, et la qualité d'une image 35mm, dont le spectateur ne perçoit pas le grain sur un écran de cinéma (unité communément admise d'un peu moins de 10 millions de pixels). Sans avoir besoin de revenir sur la notion de dynamique, rappelons simplement que l'image délivrée par l'écran vidéo SD possède une dynamique extrêmement faible par rapport à une pellicule de film. Ce qui signifie que, même pour une personne ne maîtrisant pas très bien les technologies de l'image, il est évident que des parties rendues noires ou blanches à l'écran, possèdent en fait beaucoup plus d'informations sur la pellicule. À propos du rendu des couleurs, dans le cas d'un combo pourvu de cette option, le résultat est encore une fois évident, même pour un œil non averti. L'image du moniteur vidéo résulte d'une captation réalisée par un capteur monoCCD qui filme le dépoli, le rendu des couleurs n'est pas bon et le grain de l'image non plus, de manière flagrante. Pourtant, d'après les entretiens réalisés, des chefs opérateurs m'ont parlé du fait que des réalisateurs, avec l'avènement du combo en couleur, ont commencé à questionner l'image, en terme de contraste et de couleurs, prenant l'image du combo pour la référence de l'image finale.

Par ailleurs, rappelons la nature analogique du signal vidéo, qui entraîne un gros défaut en terme de pérennité de l'image. Cette image du combo est enregistrée sur des cassettes vidéo qui ont une durée de vie assez courte. Toute relecture, et surtout toute copie dégrade le signal. En plus des défauts déjà cités, une image relue sur le combo peut-être encore détériorée par la manipulation de la bande magnétique conservant la vidéo.

---

<sup>5</sup> Un écran dans cette norme de 32 pouces de diagonale contient 30 pixels par pouce carré.

### **I / 3 : Cinéma numérique et retour vidéo HD:**

Détailler le fonctionnement d'un appareil de prise de vue numérique nécessiterait un mémoire entier. Il ne s'agit pas dans cette partie de détailler ces différentes technologies, mais simplement de donner des indications sur les éléments techniques qui ont un intérêt par rapport aux sujets abordés dans les conversations citées dans ce mémoire. L'accent est mis sur des aspects technologiques qui change la manière de faire des images par rapport à la période argentique, ou dans la nature même de cette image. Mais le passage au numérique n'a pas radicalement changé la manière de faire du cinéma. Les nouveaux outils ont souvent été adaptés à une manière de faire qui les précédait. En posant les questions de savoir ce qui avait changé pour les équipes techniques avec le passage au numérique, j'ai souvent obtenu des réponses qui se contredisaient, se corrigeaient sans cesse, un peu comme une manière de dire que le fait de faire du cinéma avait changé, tout en restant pareil...

#### *Un chemin de l'image unique et direct*

Le cinéma numérique a été rendu possible dès lors que l'on a pu, en respectant une cadence de 24 images par secondes, enregistrer sur un capteur une résolution convenable pour une projection en salle, c'est-à-dire à partir d'une résolution HD, définie par 1920 par 1080 pixels. Les deux principaux problèmes qui restaient à régler, pour obtenir un rendu d'image comparable à un standard 35mm étaient d'arriver à enregistrer une dynamique suffisante, et un rendu de couleur d'aussi bonne qualité qu'en pellicule. Il faut donc des capteurs et des supports d'enregistrements qui respectent ces critères. Contrairement aux caméras 35mm, dans les caméras numériques, ces deux fonctions que sont le capteur photosensible d'une part et le lieu de conservation des données d'autre

part, sont distincts. Mais puisque l'image est désormais « impressionnée » sur un capteur sensible qui la transforme en fichier informatique directement accessible, il devient beaucoup plus simple de réaliser une sortie vidéo à partir de ce capteur, ou de ce fichier, plutôt que de séparer le flux lumineux avant son arrivée sur le capteur. Cette manière d'obtenir une visée vidéo est héritée de la manière classique de faire en vidéo, aucune caméra vidéo SD ne comportait de visée reflex, mais déjà des visées vidéo. Dorénavant, en cinéma numérique, le cadreur ne voit plus jamais ce qu'il filme « directement », c'est-à-dire à travers un simple système optique passant par le miroir de l'obturateur et le dépoli. Il existe à ce jour seulement deux caméras<sup>6</sup> de cinéma disposant d'une visée reflex, mais elles restent peu utilisées. La visée du cadreur est en réalité un petit écran intégré à un système optique. Mais quelques soient ces configurations pour le cadre, la sortie vidéo qui alimente le combo provient, elle, *directement* du capteur photosensible, et non d'un autre système filmant le dépoli à l'intérieur de la visée reflex.

Ainsi, par rapport au cinéma en 35mm, le cinéma numérique permet à l'équipe technique de voir l'image sur un écran *tel qu'elle est imprimée sur le capteur photosensible*. Il n'est plus du tout exact de dire que l'image n'a rien à voir avec l'image finale, en terme de contraste comme de rendu colorimétrique. Et bien, sûr, très vite, tout le monde va vouloir obtenir du matériel permettant d'afficher une image précisément fidèle à celle diffusée dans la salle de cinéma. Cette nouvelle exigence qui apparaît avec le numérique provoque des nouveaux standards et des nouvelles attentes en terme de rendus colorimétriques, et entraîne la naissance d'un nouveau métier : l'ingénieur de la vision, ou DIT. Celui-ci garantit au chef opérateur ainsi qu'au reste de l'équipe le bon réglage de la caméra et des outils de visualisations, ainsi qu'une prise en charge optimale des rushes. Grâce à des outils que je détaillerai par la suite, le DIT visualise l'ensemble des informations recueillies par la caméra. Les techniques de traitements d'image deviennent instantanées, car les outils d'imageries numériques utilisées autrefois dans les laboratoires deviennent disponibles sur le lieu de tournage<sup>7</sup>. Deux images cohabitent en numérique sur le tournage :

---

<sup>6</sup> L'arri Alexa Studio et l'Aaton Delta, cette dernière étant très peu répandue.

<sup>7</sup> Pour une description exhaustive du métier d'ingénieur de la vision, je ne peux que conseiller d'aller

l'image enregistrée, contenant la dynamique maximale qu'on peut enregistrer, et une image qui n'est qu'une interprétation de cette première, mais qui peut approcher de très près l'image finale. Pour bien saisir la qualité du signal de l'image enregistrée, on utilise des outils spécifiques, et pour l'image finale, on doit se mettre d'accord sur les réglages effectués au préalable.

### *Les outils de visualisation*

Différents outils permettent de travailler le signal « authentique » enregistré par la caméra. Le choix de l'outil dépend de l'utilisateur, et de ce qu'il veut visualiser. Le réalisateur, le chef opérateur, et enfin le premier assistant opérateur disposent d'outils de visualisation du signal.

Le réalisateur désire sur son écran une image qui soit le plus fidèle possible à l'image qui sera diffusée dans la salle de cinéma ou sur l'écran de télévision. Il n'a aucun intérêt à connaître la nature du signal enregistré. Dans le cas le plus standard, c'est-à-dire sans travail de pré-étalonnage particulier, on utilise le standard vidéo HD Rec. 709 qui redonne à l'image un contraste et une saturation de couleur acceptable pour la visualisation.



*L'image en standard  
Rec 709.*

*(La saturation des  
couleurs est normale)*

Pour ce qui est du chef opérateur, et aussi du DIT lorsqu'il est présent, il existe de nombreuses variantes de plusieurs systèmes de visualisation. Tout d'abord, l'oscilloscope, qui permet une lecture du signal quantifiée, cet outil présente l'intérêt d'être très précis, mais n'offre pas de visualisation de l'image.



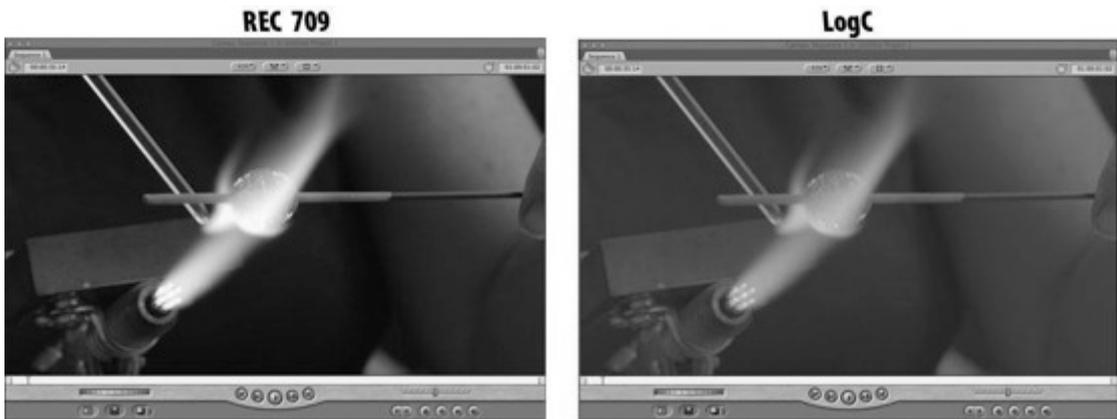
*Exemple d'oscilloscope*

On peut aussi régler l'écran en Log C, ce qui permet de voir les détails qui sont enregistré dans l'image, de manière plus visuelle, mais bien sûr l'image n'a alors plus rien à voir avec une image finale, étant plus terne en couleur, et moins franche en contraste.



*La même exposition d'image que la page précédente, mais visualisée en mode Log C.*

*L'image est peu contrastée, les couleurs, désaturées.*



*Comparaison de la même image dans les deux modes de visualisation*

Enfin, le mode False Color permet d'utiliser les couleurs pour mettre en évidence le niveau d'exposition des différentes zones de l'image.



*Difficile d'illustrer le mode False Color avec une impression Noir et Blanc...*

*Chaque niveau de gris (qui est en fait une couleur) correspond à un pourcentage d'exposition.*

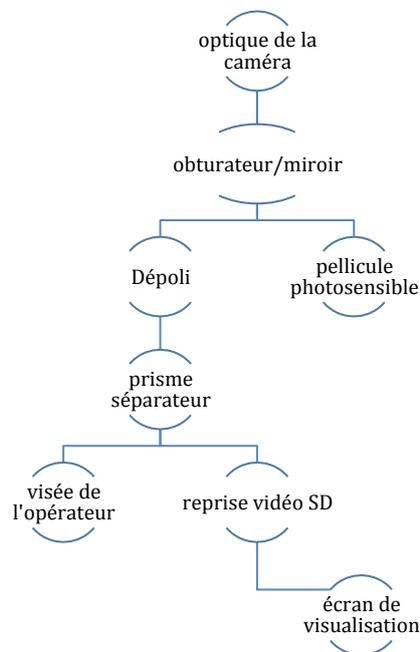
Mais le chef opérateur peut aussi avoir prévu un étalonnage spécifique prévu avant le tournage. Suite aux discussions avec le réalisateur, et en fonction des choix esthétiques du chef opérateur, celui-ci a défini un type de contraste, et de réglage des couleurs qui permet à toute l'équipe de voir une image qui sera, dans l'idéal très proche de celle diffusée au final. Cette opération de conversion porte le nom de LUT pour « Look Up Table », qu'on peut traduire par « table de conversion ». Contrairement au Rec 709, une LUT est conçue pour un usage donné, en fonction du film. Cette LUT ne change rien au signal enregistré par la caméra, c'est juste une interprétation de cette image brute. Ainsi, si le chef opérateur change d'avis, il peut faire prendre une direction tout à fait différente à l'image « négative » (en Log C), lors du travail d'étalonnage du film.

Le premier assistant opérateur dispose lui aussi d'un retour vidéo sur un petit écran le plus souvent fixé sur la caméra, ou tenu par l'opérateur lui-même. Cet écran a beaucoup moins d'importance que les autres, puisqu'il n'influe en rien sur l'image enregistrée, et que seul le premier assistant utilise, pour l'aider à faire le point correctement. Mais tout de même, il est important de faire mention de ces nouvelles techniques, parce que c'est ce qui va entraîner beaucoup de pointeurs (tâche du premier assistant opérateur) à quitter les acteurs des yeux pour regarder leur retour d'image, continuellement dans certains cas. Dans ces petits écrans, on a prévu des options consacrées à cette tâche. On peut zoomer dans une zone de l'image, ce qui permet un meilleur contrôle du point. Il existe aussi le mode « peaking », qui souligne artificiellement les zones de l'image qui sont nettes, ce qui permet au pointeur de savoir précisément où est sa distance de mise au point. Il sera fait mention de ces outils dans les conversations qui vont suivre.

## Schéma récapitulatif de la comparaison argentique numérique

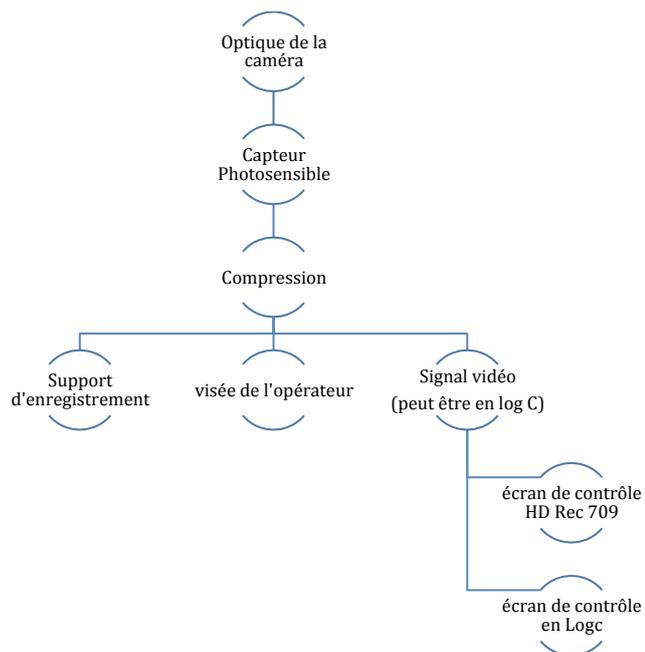
### Cinéma argentique

L'image du combo et l'image impressionnée suivent, dès l'obturateur, deux chemins distincts.



### Cinéma numérique

C'est à partir du signal compressé issu du capteur qu'on va enregistrer l'image, et la donner à voir au cadreur et au retour vidéo, pour le réalisateur comme pour le chef opérateur.



## **II**

**Voir ce qu'on filme :**

**Le regard intrusif**

## **2/1 Tout voir, tout contrôler :**

Comme nous avons pu le voir dans un certain nombre d'exemples historiques, le fait de désirer un retour vidéo correspond souvent à la volonté de contrôler tout ce qui va constituer la matière du film. C'est ainsi l'outil privilégié des réalisateurs qui désirent maîtriser au maximum le cadre, la lumière, ainsi que le montage du film. Ce qui ne signifie pas que la présence du combo sur un plateau entraîne inévitablement ce trait de caractère chez le réalisateur.

Je ne tiens pas à me préoccuper outre mesure des relations entre les différents membres d'une équipe technique, cet aspect sera traité dans une prochaine partie. Pour l'instant, essayons de comprendre plus précisément ce que signifie cette volonté de contrôle, et les limites de cette démarche. Toute nouvelle organisation du travail est justifiée par une volonté d'amélioration, de plus de précision dans certains aspects du travail. Mais ce changement n'entraîne-t-il pas des pertes ou des imprécisions dans d'autres domaines ?

Pour ces raisons, cette partie va donner la parole principalement à des réalisateurs, puisque ce sont eux qui demandent ou refusent la présence d'un combo sur le plateau de tournage. Évidemment, les avis divergent sur cette question, mais plutôt que d'opposer des points de vue antagonistes, profitons

plutôt de ces contradictions pour comprendre les logiques sous-jacentes qui amènent ces positions. Finalement, l'opposition entre un camp « pro-combo », partisan du contrôle total, et « anti-combo », adepte d'un certain recul et d'une réflexion vis-à-vis de cet outil, ne vaut pas grand chose. La finalité de tous ces réalisateurs est d'un certain point de vue, très semblable...

### *Le contrôle*

Des différents réalisateurs que j'ai pu interroger sur cette question, il apparaît que les premiers mots qui viennent dans la discussion pour soutenir le combo appartiennent à deux champs sémantiques : « contrôle » et « vérification ».

Si pour les réalisateurs, il y a à chaque fois un « avant » et un « après » combo (appropriation ou rejet), les chefs opérateurs ont un autre point de vue. Généralement, les opérateurs participent à plus de films, tournés dans des conditions plus diverses, ils ont donc vécu l'installation progressive du combo sur les plateaux de cinéma et de télévision. Nathalie Durand nous dit : *« L'apparition du retour vidéo s'est fait assez doucement tout de même... ça n'a pas été comme le numérique, où d'un coup tout le monde est passé du 35mm au numérique. C'était plus un confort qui est arrivé, simplement un confort et non pas une révolution. Les réalisateurs s'en servaient simplement pour avoir accès au cadre, mais ça les a éloigné du comédien. »* (à propos des comédiens, nous y reviendrons partie III)

Caroline Huppert, réalisatrice de nombreux téléfilms depuis les années 70, s'est appropriée le retour d'image sur le plateau à partir de sa généralisation, milieu des années 90. Voici comment elle exprime ses débuts dans le métier, et la manière dont elle résume son travail, aujourd'hui qu'elle a plus d'expérience :

*« Au début, j'avais moins d'assurance, et donc je n'arrivais pas forcément à maîtriser tous les aspects de la mise en scène, il y avait plus de part laissée au hasard, alors qu'aujourd'hui, je mets mon nez partout, j'aime ça, même... Donc au début, je devais laisser plus de prise en charge des choses par les autres collaborateurs, le cadreur, par exemple, décidait de beaucoup plus de choses... »*

*Maintenant, c'est moi qui décide de pratiquement tout, mais tout de même, avec mes collaborateurs. Mais si on est pas d'accord sur quelque chose, c'est moi qui vais gagner, l'autre ne risque pas de gagner (rire)... Plus ça va, plus je suis organisée, et donc j'arrive à décider de tout. En ce sens, le combo est une aide parce qu'on voit tout de suite ce qu'on fait, pour le cadre, pour la lumière... C'est une aide certaine, et c'est pour ça que j'y suis arrivé finalement. »*

Ce contrôle sert aussi à la direction des acteurs, un aspect fondamental du travail de réalisateur. *« En fonction de l'angulation de la caméra et de la focale utilisée, il y a une grande différence dans le ressenti du jeu. Je pense que, de ce point de vue, ça n'est pas une gêne, mais une aide, parce qu'on s'aperçoit du coup très vite que certains acteurs ne vont bien exister que si on les filme en gros plan. À l'inverse, pour certains acteurs, c'est la gestuelle et la présence qui sont très différentes de ce qu'on perçoit en réalité, alors on comprend qu'on n'aura pas besoin de gros plans. Le voir sur le combo nous aide beaucoup, parce que c'est très important de le voir dès le tournage, si on ne le voyait qu'au montage, ce serait un peu tard ! »*

Le travail du réalisateur est un travail de précision, de préparation, de répétition, où plus rien ne doit être laissé au hasard : *« Pendant les répétitions, j'explique au cadreur ce que je veux qu'il fasse exactement, on fait de nombreuses répétitions pour que tout soit parfait. Avant de tourner, il faut que tout le monde ait compris ce que devait être le rendu du plan. Pendant les répétitions de cadre, les ingénieurs du son se sont calés, et donc il n'y a plus de problème. »*

Michel Favart, également réalisateur de films pour la télévision, nous exprime de manière assez proche cette méthode de travail basée sur une préparation méticuleuse : *« Généralement, j'ai un cahier dans lequel tout le découpage est fait, en fonction de mes idées, du lieu et du temps imparti. Je sais donc exactement ce que je veux. Je sais où placer mes deux caméras, et je fais très peu de répétitions techniques. Je vais le plus vite possible derrière mon combo. Et j'irai même plus loin : je ne suis sûr de ce que j'ai préparé dans mon cahier, que lorsque je vois le résultat sur le combo. Je donne très rapidement des indications, pour affiner les choses, je dis " un peu à droite, un peu à gauche ". Ce qui est dans mon cahier est très abstrait avant que je vois à l'image ce que ça donne. Mais j'ai juste 5 minutes pour affiner un plan. »*

Dominique Pinto a fait une carrière d'assistant caméra et de cadreur, pour le cinéma et la télévision. Il met en relation le réalisateur et son combo, avec son manque de connaissance technique. *« J'ai travaillé avec Jerry Schatzberg, qui est ancien photographe. Il n'avait pas d'écran, mais c'est quelqu'un qui sait exactement ce qu'il veut, ce qu'il filme. Il sait quelle est la distance, quelle est la focale, à quelle distance il se trouve de l'acteur, il sait exactement quel sera le rendu. Mais pour beaucoup d'autres metteurs en scène, si tu leur demande si on met un 50 ou un 25, il ne savent pas ! Pourtant, c'est peut-être le plus important, le choix de la focale, quand on dit "un plan taille ", ça peut être un plan taille longue focale, courte focale, et c'est très différent. Quand le réalisateur n'a pas d'expérience au sujet des focales, la visualisation aide énormément... C'est un outil pour le dialogue sur l'image, dans ce cas-là. Avant le combo, le chef opérateur pouvait dire : "tu vas voir, ça va être vachement bien... tu voulais le faire comme ça? On va le faire autrement, et ça va être super..." Et aux rushes, le réal découvre les images, et se dit que ce n'est pas du tout ce qu'il voulait. Grâce au combo, un metteur en scène ne peut plus se faire embobiner, il voit le cadre, et peut dire "j'aime " ou " je n'aime pas ". »*

C.Huppert apporte une précision importante : dans ce travail précis, de répétition et de grand contrôle de ce que l'on fait, on peut paradoxalement prendre plus de liberté sur certaines choses, puisque ce contrôle donne plus d'assurance... *« J'aime beaucoup tourner à deux caméras, et je crois que le combo a beaucoup aidé à pouvoir tourner à deux caméras, parce qu'on voit vraiment bien ce que l'on fait, tandis qu'avant ça n'était pas possible... Trop virtuel. Le tournage à deux caméras pose tout un tas de problèmes, beaucoup de réalisateurs sont emmerdés par les deux caméras, ils préféreraient une caméra, et plus de temps de tournage. Mais je ne suis pas vraiment convaincue par ça. Quand on a un décor un peu vaste, la liberté de ton et la créativité qu'on obtient avec la deuxième caméra, on ne l'aurait jamais en dispositif à une seule caméra. La présence de la deuxième caméra chamboule la mise en scène, d'un coup, on peut dire au cadreur "Essaie ça ! Explore cette direction !" On n'en est pas sûr, on teste, mais on prend le risque. Ça paraît moins grave, parce qu'on a de toute façon la première caméra qui, elle, fait exactement ce que je lui ai demandé de faire. Ça apporte plus de liberté, et en temps de tournage si réduit qu'on a en télévision, on ne se permettrait jamais cette liberté avec une seule caméra. (...) Ce que j'aime bien faire, c'est un vrai mouvement*

*classique, genre travelling, avec la première caméra, et la deuxième est d'une focale plus longue, se cale quelque part et profite d'un effet de lumière, de quelque chose de surprenant. Elle ne bouge pas, mais est mobile en panoramique. »*

C.Huppert exprime même le fait que ce contrôle et cette précision peut se transformer en défaut, sur toute la durée d'un tournage. Il est étonnant que ce soit la même caractéristique qui fasse l'intérêt et le défaut du retour d'image : *« Le défaut, c'est que le combo peut favoriser une certaine forme d'esthétisme... Comme on voit les images en train d'être tournées, on voit si la fille est belle à ce moment, dans quelle position c'est vraiment flatteur pour les visages. J'aime les beaux visages, j'aime l'esthétisme... (rire) C'est affreux ce que je dis ... Et donc, j'ai tendance à placer les acteurs toujours de la même manière. J'ai tendance du coup à aller trop dans une même direction, alors que sans combo, je ne serai pas consciente de tout ça, et j'aurai eu plus de matière, parce que je ne serais pas allée chercher systématiquement le plus joli trois quart, le plus joli profil... C'est la limite du genre, on voit tout de suite qu'une actrice est plus jolie d'un côté que de l'autre au combo, alors qu'à l'œil nu, on ne voit pas ce genre de détails. »*

Dire que ce défaut de la précision de la prise de vue est partagé par les détracteurs du combo est un doux euphémisme... Voyons de plus près leurs arguments.

### *L'illusion*

Immédiatement, les détracteurs du combo ont une idée très précise de la personnalité et des intentions des réalisateurs qui utilisent cet instrument. On ne peut pas vraiment dire qu'ils se trompent, c'est leur vision du travail de cinéaste qui est différente. Jacques Fansten a réalisé de nombreux long métrages de télévision et de cinéma depuis les années 70 : *« Je comprends l'envie d'avoir un combo si on a une idée très précise, et qu'on dit "mon film ce sera ça, et pas autre chose". Et je dois reconnaître que depuis quatre films, je commence à avoir ce petit retour HF, que j'utilisais au début juste pour voir le cadre, et que progressivement, je m'aperçois que je le regarde quelques fois pendant les prises. Je pense qu'on technicise beaucoup la fabrication du film. Du jour où on a un combo, lorsqu'on voit*

*une perche dans le champ, on hurle "coupez !", et on recommence le plan... Mais dans l'histoire du cinéma, combien de fois on a monté une scène où il y avait une perche dans le champ, que personne n'a jamais vu et ne verra jamais parce que l'acteur est formidable ? Et du coup, on se prive d'une surprise au bout de la chaîne de production, parce que la technique a pris plus d'importance. Quand on regarde le combo, on regarde l'image d'une certaine manière, et on coupe la prise pour de mauvaises raisons, alors qu'on aurait pu découvrir une belle prise en visionnant les rushes. J'ai toujours été extrêmement hostile au combo. »*

John Lvoff, réalisateur de plusieurs long métrages depuis les années 80, partage ce point de vue : *« La raison pour laquelle tant de réalisateurs ont été attirés par le combo, c'est parce que cela permet une plus grande précision, ce qui ne veut pas dire une plus grande qualité. Ils se sont dit "ça va être mieux parce que je vais pouvoir tout contrôler". Mais, ce faisant, ils oublient d'utiliser les talents de leurs collaborateurs, ou des acteurs, ils ne pensent pas à tirer partie des accidents, des imprévus, de toutes les imperfections humaines qui améliorent le film. Cette précision du combo est très trompeuse. C'est très précis, et en même temps complètement faux. C'est comme pour le montage. Notre perception d'un plan sur un grand écran de cinéma est très différente de celle que l'on a sur un écran de montage. Au cinéma, l'œil parcourt l'écran, cherche les choses. Du coup, de manière générale, le montage est trop rapide, avec des plans trop court. C'est un petit peu la même chose avec le combo, on a tendance à accélérer les choses, à les rendre plus évidentes. »*

### *Un Transfuge*

Il m'a semblé intéressant, à ce niveau de témoignage, d'écouter avec attention le témoignage de Michel Favart, déjà cité. Ce réalisateur a fait tout d'abord parti des plus féroces détracteurs du retour vidéo, avant de s'appropriier l'outil définitivement. La manière dont cette évolution s'est faite est assez étonnante : *« J'ai été comme ça ! C'est pour ça que je peux critiquer... Mais je crois qu'on est bien meilleur spectateur devant l'écran qu'à côté de la caméra. Au début, pourtant, j'étais totalement contre ! On m'imposait un combo, je forçais tout le monde à le laisser dans le camion. Personne n'y avait droit, ni la scripte, ni*

*personne : dans le camion ! C'était la seule place autorisée au combo... Et puis un jour, on tournait en Alsace, et il faisait très froid. Pendant une journée mixte, j'explique la mise en place, je me prends les pieds dans un câble, et je me fais une grosse entorse à la cheville... Les médecins de l'hôpital m'ont plâtré, avec ordre d'immobilisation totale. Sur le plateau, il y avait une chaise paralytique qu'on utilisait pour des travellings. On m'a mis dans la chaise, puisque je ne pouvais plus marcher, et on m'a mis le combo entre les mains. À partir de ce moment-là, je n'ai plus pu me passer de combo. Je suis venu au combo par handicap ! (rire) Ça me permet de vérifier le cadre, le jeu des comédiens, les rapports de plan, enfin tout ! Comme je tourne souvent à deux caméras, j'essaie d'avoir deux écrans de retour, sinon j'ai un interrupteur pour passer d'un écran à un autre. »*

Son utilisation de l'outil est très spéciale, concernant la direction des acteurs, divergeant avec le point de vue de Caroline Huppert : *« Je ne pense pas que le ressenti du jeu des acteurs dépende des focales. Je crois qu'il faut bien s'accorder avec les comédiens, et après ça roule. Lorsqu'une scène est difficile au jeu, il m'arrive de fermer les yeux, et de n'écouter que le son, cela me renseigne mieux sur le jeu : si le son est juste, elle est bonne, le jeu est juste aussi. C'est vraiment paradoxal pour une adepte du combo ! »*

*Avec un champ précis, perd-on le hors-champ ?*

Un grief très important rapporté par les détracteurs du combo, concerne le hors-champ. S'ils concèdent que le réalisateur a une vision plus précise de ce qui est cadré, ils me disent qu'en ricochet, c'est le hors-champ qui disparaît. Yves Angelo a occupé tous les postes qui nous intéressent pour le sujet de ce mémoire, d'assistant caméra à réalisateur, en passant par cadreur et chef opérateur, son avis est donc particulièrement riche d'enseignement. Il m'a commenté cette idée de disparition du hors-champ : *« Oui, bien sûr, maintenant les réalisateurs ne regardent plus que cela, ils ne voient plus que ce qu'il y a dans le cadre... »* J.Fansten ajoute : *« Pour certains réalisateurs, l'essentiel est le cadre, pour moi, ce serait plus ce que j'appelle "la géographie de la scène". C'est-à-dire : Que fait la caméra par rapport au mouvement des acteurs ? Et j'ai l'impression, même si je*

*suis conscient que je théorise un peu, que je vois mieux ce que je cherche en étant là. Je crois que c'est Godard qui disait : "il y a deux types de films : les films où tout est dans le cadre, et les films où une partie est en dehors", et bien, j'aime cette idée de mettre beaucoup de choses hors du cadre. »*

M.Favart répond à cette idée en exprimant l'importance qu'il donne au cadre, dans le travail de mise en scène : *« J'aime quand le cadreur me dit « cadré ! » J'aime ce mot, parce que ça veut dire : "ça y est !", On raconte quelque chose dans un cadre, on ne raconte pas ce qu'il y a autour...*

*Comment pourrais-je trouver des inspirations dans le hors-champ ? J'ai préparé mon découpage, j'ai rêvé ma séquence la veille, donc je sais exactement ce que je vais raconter... Si je veux voir tes yeux, ta main, je me fous complètement qu'il y ait un chien dans le canapé ! Je veux voir ce que le spectateur verra, le reste, je n'en ai rien à faire... ça ne me donnera aucune idée. »*

### *Relire la prise*

L'autre grande critique qui est souvent faite au combo, est l'utilisation du magnétoscope intégré pour relire les prises... Les défenseurs du combo ont sur cette question des propos plus simples et pragmatiques que ses détracteurs...

Caroline Huppert : *« Il peut y avoir des discussions, par exemple en cas d'à-coup ressenti par le cadreur. Un cadreur n'est jamais fier, quand il y a eu un à-coup pendant une prise. Avant l'écran de contrôle, dès qu'on avait un à-coup, on reprenait la prise. Mais le cadreur a pu sentir l'à-coup, alors qu'il ne s'est pas répercuté sur le cadre ! Le cadreur est en colère, alors que ça ne se voit pas à l'image. Avant le combo, c'était des palabres sans fin... Et il fallait refaire la prise, pour ne pas prendre de risque. Maintenant, on peut visionner la prise, et se rendre compte qu'on ne voit pas l'à-coup. Ou alors, on se rend compte qu'on le ressent fort, et on refait la prise. Maintenant on ne « croit » plus avoir vu, ou pas une ombre de perche, on la voit, ou on ne la voit pas. Si l'ingénieur du son me dit qu'il y a un mot sur lequel il y a une mauvaise prononciation, alors je regarde la prise, parce qu'il faut trancher. Est-ce qu'il a juste mal prononcé, et donc on pourra rajouter le mot depuis une autre prise, ou bien est-ce que l'acteur bégaie, et alors il*

*faut vraiment la refaire ? De manière générale, c'est toujours utile pour trancher un problème rapidement. »*

Michel Favart : *« Je revois une prise au cas où j'ai un doute sur un élément de jeu, un moment que je ne trouve pas très bon. Où si je me demande si je n'ai pas vu une perche... Je demande aussi dans ces cas-là si on ne peut pas recadrer, parce qu'on tourne en numérique, donc c'est assez simple de recadrer légèrement pour éliminer une perche. Mais le fait est que, par manque de temps, surtout à la télévision, on revoit assez rarement les prises. Ça m'arrive une ou deux fois par semaine. »* C'est troublant de noter qu'après avoir loué les qualités de précautions et de contrôle de cet instrument, on pense immédiatement à « recadrer » le plan en cas de problème technique, au lieu de la refaire...

Yves Angelo partage ce goût de la relecture des prises : *« J'aime bien relire les prises. Pendant la prise, je préfère être à côté de la caméra, et si besoin de revoir la prise avec le combo. Le combo est plutôt un outil de préparation, mais pendant la prise, je ne le regarde que si le mouvement de caméra est compliqué. »*

Passons maintenant la parole aux détracteurs :

Jacques Fansten : *« Ce que je considère comme la PIRE chose à faire, et que j'interdis sauf cas archi-exceptionnel, c'est de revoir une prise sur le plateau. Parce que on y perd un temps fou, pour une prise visionnée, on aurait pu en faire une deuxième. »*

John Lvoff : *« En tant qu'assistant réalisateur, en tout cas, je suis complètement contre le combo. Ce qui nous intéresse, en tant qu'assistant, c'est que les choses avancent, que le film se fasse, qu'on tourne les plans. Donc en tant qu'assistant, je te dis ce que j'en pense : le combo est une immense perte de temps, tout le monde parle, on hésite, sans parler du fait qu'ensuite, on peut revoir les prises... »*

Le fait de revoir les prises n'a pas d'implication que pour le réalisateur, mais pour le reste de l'équipe aussi... Nous reviendrons beaucoup plus en détails sur la relation entre les différents membres de l'équipe, mais je laisse la parole à Nathalie Durand, chef opératrice (AFC), sur cette question du visionnage des prises : *« ça m'insupporte de revoir les prises pendant le tournage. J'ai commencé à travailler en tant qu'assistante sur un film de Doillon. Il regardait toutes les prises,*

*c'était des plans assez longs, assez compliqués... à chaque prise, on revoyait la prise avec les comédiens, éventuellement le chef opérateur... Et on faisait 20-25 prises par plan, c'était épuisant... On analysait tout de manière chirurgicale, ça donnait un rythme affreux au tournage. Avec cette pression assez dure d'être constamment jugé sur le moment. Ce n'est pas quelque chose dont on a l'habitude, dans nos métiers. »*

### *La menace de l'égyptien*

Lors du témoignage de Michel Favart, celui-ci m'a fait part d'une préoccupation très importante pour lui, qui je pense concerne plus ou moins tous les réalisateurs : *« Une chose fondamentale dans mon travail de réalisation : Je fais ce que j'appelle la chasse aux égyptiens. Il s'agit du film "l'égyptien", de Michael Curtiz, sorti en 1954. Deux amis dans l'Égypte ancienne vont faire leur vie, l'un va devenir un grand médecin, l'autre finira pharaon... Et à la fin, on assiste à l'ultime confrontation entre les deux personnages. Pendant cette scène, on voit d'un côté le pharaon, sur son trône, avec sa femme, en contre plongée, et de l'autre côté le médecin, en légère plongée, qui invective le pharaon, dans une forme de climax.*



*Et derrière le médecin, se trouve un garde, avec une drôle de tête, une grosse moustache, un casque qui ressemble à un égouttoir à nouilles... Et franchement, on ne voit que lui ! L'acteur peut jouer aussi bien qu'il veut, on ne le regarde pas. Le plan est foutu en l'air par ce garde égyptien.*



*Et je prétends que dans les films, dans les miens un peu moins j'espère, se trouvent de nombreux égyptiens, qui viennent tout le temps gâcher l'action. Ça peut être une coiffure, un vêtement, un reflet, un figurant...*



*Par exemple, un jour je faisais un film, "Les Alsaciens", lors d'une séquence très émouvante où un personnage, en cour d'assises, pleure. En voyant les rushes au début du montage, je dis au monteur "Ah, mais c'est trop court, il faut rallonger ce plan !" Et il me dit "tu veux voir ce qu'il y a derrière ?" Il m'a montré, et juste après, un figurant derrière l'acteur se met à se curer le nez. Et voilà, on ne voyait que ça... Je crois que si on n'y prend pas garde, on est entouré d'égyptiens. Et le combo me permet de faire continuellement la chasse aux égyptiens, et dieu sait s'il y en a ! » Une manière amusante et ludique d'illustrer cette tendance à se protéger des surprises, à vérifier l'image dans son moindre détail...*

Au contraire du détail, c'est aussi, visiblement, quand il s'agit d'avoir une vision plus globale de l'image que le combo serait précieux. À propos de la gestion de la figuration, Caroline Huppert me fait part de son point de vue. Sur cette question, John Lvoff rebondit, et développe de manière plus large ce qui, pour lui fait du combo un outil néfaste pour la fabrication d'un film.

## *Figuration, et la fin de l'imaginaire*

Caroline Huppert : « *Le point sur lequel le combo représente une vraie avancée, c'est pour la gestion de la figuration. Les écrans de contrôle nous ont fait faire un progrès véritable sur la figuration. Avant, c'était quand même très dur d'être concentré sur les acteurs et sur la figuration. C'est le premier assistant qui s'en occupait, et il pouvait venir nous dire "ça manque un peu de rythme", mais on ne sait pas vraiment pourquoi ça manque de rythme, alors que là, on l'a sur le combo, et on peut corriger de manière précise et rapide. On a un gain pour la figuration, autant que pour la maîtrise du cadre.* »

John Lvoff : « *Concernant la figuration, c'est encore une question de discipline. En tant qu'assistant, avant le combo, on imaginait le cadre, et on se concentrait pour imaginer ce que ça allait donner. On voyait quand ils rentraient ou sortaient du champ. C'est une question de discipline, et d'imaginaire... C'est peut-être ma principale réticence par rapport au moniteur, cette idée qu'on travaille moins son imagination, qu'on travaille plus sur un résultat. Je pense que pendant qu'on imagine les choses, notre cerveau travaille beaucoup, et ensuite on a, ou non, la confirmation de ce qu'on imaginait. Avec un combo, on a tout de suite une réponse, et on réfléchit moins. C'est un peu comme l'avènement des plans de travail informatisés. La facilité avec laquelle on déplace les journées de travail, les différents aspects du plan, fait qu'on se met à faire trop confiance à l'ordinateur, et on finit par oublier certaines choses fondamentales, on se met à faire des erreurs que l'on n'aurait jamais faites avant. Je me demande si l'avènement du moniteur n'est pas l'aboutissement de l'éclatement du travail traditionnel d'une équipe de cinéma. L'aboutissement de la perte progressive du pouvoir de l'opérateur, du cadreur... J'ai l'impression que c'est aussi lié à la tendance qu'on constate de plus en plus, de ne plus préparer et découper les films, mais d'être dans une logique de captation, de recherche sur l'instant... Le filmage épaupe, ou au steadicam, en plan séquence, mais qui ne sont pas des prouesses techniques, mais simplement une captation d'une action, qui remplace un découpage.* »

Enfin, le combo, dans sa maîtrise immédiate de ce qui est filmé, peut aussi être associé à un manque de travail en amont, un défaut de virtuel, d'imaginaire... Ce pauvre outil finira accablé de tous les maux !

Mis à part ce dernier point, le propos de John Lvoff résume, à mes yeux tout ce que j'ai entendu de la part des détracteurs du retour vidéo, pour ce qui concerne la mise en scène... Il nous servira de conclusion à cette partie.

## **2/2 L'image moucharde, et le transfert du pouvoir...**

*« Quand j'ai commencé en tant que 2<sup>ème</sup> assistant, on m'avait appris à ne jamais parler. J'avais le droit de répondre à des questions, d'écouter ce qui se disait, mais jamais de parler. Et l'œilleton avait une importance particulière. Jamais, même en rêve, je ne serai venu mettre mon œil dans l'œilleton. Alors que le combo, lui, est ouvert aux quatre vents... Tout le monde peut voir, et personne ne se gêne. »*

John Lvoff

*Les commentaires... Sans légitimité, et sans contexte*

Quiconque a participé à un tournage en tant qu'opérateur avec un combo l'a vécu. Certaines personnes de l'équipe, par ailleurs très compétentes dans leur domaine (maquilleur, décorateur, scripte) regardent l'écran et prononcent un commentaire : « C'est un peu sombre, là, non ? C'est normal que ce soit comme ça... » Et ce geste est effectué sans mauvaise intention, il s'agit d'une remarque qui paraît évidente et simple, devant un écran qui nous donne à voir une image, évidente elle aussi... Voir, et commenter, quoi de plus logique et naturel ? Même

dans le cadre d'un tournage, il arrive d'oublier le contexte dans lequel on se trouve, et de faire la même chose que dans son salon, devant un poste de télévision...

Mais pour les techniciens de l'image, dans des conditions de tournage stressantes et urgentes, le recul et l'amabilité du précédent paragraphe ne sont pas toujours au rendez-vous... Et c'est plutôt le mot « insupportable » qui vient aux lèvres de celui ou celle qui raconte.

Dominique Pinto : *« Une des plaies du combo est la présence de tous les spectateurs qui n'ont pas à le regarder. Un producteur, un scénariste, est derrière le combo et se met à dire " Ah, mais tu ne crois pas qu'il faudrait... ", je voudrais leur dire " ferme ta gueule ! Tu as écrit le scénario, maintenant tu laisses travailler les autres ! " »*

Nathalie Durand : *« Le problème, c'est que toute l'équipe voit ce qu'on fait. C'est quelques fois bien, mais parfois moins bien. Certains voient, et commentent. Ce genre de comportements m'insupporte. Pendant un tournage, il y avait cette tendance à commenter tout le temps ce qui se passait, dès qu'on regardait l'écran, on faisait des critiques alors que rien n'était prêt... Par exemple de demander " c'est ça ton cadre ?! " alors que non, bien sûr, rien n'était près. Il faut savoir composer avec ça, ça ne vient pas d'une mauvaise intention. »*

Le fait d'entendre constamment des commentaires semble devenir sur certains tournages un usage à supporter. Tous mes interlocuteurs m'ont rappelé que cela dépendait énormément de la personnalité du reste de l'équipe :

Nathalie Durand : *« Quand vraiment trop de gens font des commentaires sur l'image, ça devient trop pénible, et alors je gueule un coup en disant " ça suffit ! Arrêtez avec le combo, laissez-nous bosser, un peu ", mais ça arrive aussi que des gens fassent des commentaires qui ne font pas plaisir, mais qui sont justifiés. C'est toute une histoire de rapport entre personnes, de rapport de force. »*

Ce rapport de force dépend de la personnalité des techniciens tenant les postes clés, en premier lieu du réalisateur, le commentaire de ceux qui refusent d'utiliser le combo est alors une description précise de l'ambiance qui peut s'installer sur un plateau de cinéma.

Jacques Fansten : *« Je peux me permettre de demander son avis à un cadreur, un assistant, un ingénieur du son, mais sinon personne ne se permet de dire quoi que ce soit. Le pire, c'est les dix personnes devant le combo, et tout le monde dit " tu trouves pas que c'est un peu trop truc, pas assez machin... " »*

Il ne s'agit pas pour Jacques Fansten de simplement contenir une tendance qui peut devenir désagréable pour tout le monde, mais avant tout d'un principe de travail d'un groupe, au service d'une personne, d'une mise en scène : *« Dix personnes autour d'un combo, tout le monde a un avis. Tout le monde peut le donner. Dix personnes ont un avis, je ne dis pas que mon avis est meilleur qu'un autre, mais si je réalise, c'est mon avis qui compte. Un avis, ça doit être un regard sur ce qui en train d'être raconté. Dix avis, c'est du consensus, ça n'est plus un point de vue. »* Dominique Pinto, au cadre, partage ce point de vue en estimant que ces gens n'ont souvent pas le recul nécessaire pour parler de l'image : *« Tous ces gens qui commentent l'image, à quelque niveau que ce soit, le décor, la coiffure... Tous ces gens qui commentent une image qui n'est pas pris dans une globalité, mais dans de la futilité, un point de détail qu'ils n'ont pas à regarder. Avant, il n'y avait que le réalisateur, la scripte, qui était sous la caméra, mais c'est tout ! »*

Ce travers amené par le combo ne suffit pas à Dominique Pinto pour le condamner totalement : *« Je ne crois pas ne m'être jamais dit " saloperie de combo, comme j'aimerais me débarrasser de ce truc ! " Tout ce que je demande, c'est que les gens qui se trouvent devant ce combo la ferment !*

### *Le réalisateur s'occupe du cadre*

La mise en scène est une question de point de vue, et donc c'est une question de place de la caméra, et au final de cadre. Tous mes interlocuteurs m'ont assuré que c'était le cadreur principalement qui avait été perturbé dans son travail par l'apparition du combo. Historiquement, c'est le premier poste à avoir été remis en cause dans son autorité par la mise en scène, et depuis, c'est toujours celui qui semble avoir perdu le plus d'autonomie dans son travail. Avec l'accession au cadre par le réalisateur, c'est une forme de hiérarchie très ancienne qui a été balayée d'un seul coup.

John Lvoff : *« Avec le combo, c'est toute la dynamique de la politique du plateau qui a changé. Avant, le réalisateur disait son " moteur/action/coupez ", et puis il allait voir les acteurs, discutait de ce qui s'était passé. Après, il demandait au cadreur si elle était bonne, ou pas bonne. Il n'y avait pas d'entre deux, et du coup, il y avait une grande confiance impliquée par cette organisation. Depuis qu'on a le combo, le réalisateur a tendance à surveiller le travail de tous les membres de son équipe. »* Cette inversion de question correspond à une inversion de rapport humain, un passage d'un régime de confiance à un régime de surveillance. Il ne s'agit pas d'un simple glissement sémantique, mais bien d'un bouleversement hiérarchique.

Nathalie Durand : *« Je trouve ça choquant, ce truc du réalisateur qui est derrière son combo qui te balance des critiques de loin, alors qu'il n'est pas à côté, et qu'il ne voit pas que rien n'est prêt, ça peut créer une somme de choses qui peuvent être très pénibles. Avec le combo, quand on est au cadre, on est maintenant censé tenir le cadre tout le temps, puisqu'il y a un accès constant à l'image. Et les gens étant loin du cadreur, ils ont du mal à comprendre ce qu'on est en train de faire. Surtout quand on fait la lumière et le cadre, on ne peut pas être tout le temps à la caméra à tenir le cadre, forcément. »* Le cadreur se sent constamment surveillé, il n'est plus maître du moment où on peut vérifier le résultat de son travail... Comme le précise John Lvoff, *« ces anecdotes illustrent bien le problème qui vient du fait qu'il y a toujours quelqu'un en train de surveiller ce que le cadreur fait. Imaginez, pendant 6 semaines, 8 semaines, que le cadreur sait qu'il est constamment surveillé...Ce qu'il doit supporter, comparé à la période avant le combo. »*

Caroline Huppert est d'accord pour constater cette chute d'importance du cadreur dans les équipes de cinéma, mais elle nuance cet aspect en le liant à une évolution esthétique concernant le cadre : *« J'ai connu une époque en cinéma où les cadreurs étaient autant des stars que les chefs opérateurs, on ne leur parlait pas n'importe comment ! C'était du " monsieur "... En plus aujourd'hui, beaucoup de cadreurs sont chef opérateurs. Et puis on n'aime plus le même genre de cadre, on aimait les cadres léchés, classiques, en diagonal, à la tête manivelle... Maintenant, on cherche des cadres à l'épaules, instables, qui sont effleurés... Même les à-coups, on aime ça ! »*

L'assistant opérateur, garant de la mise au point, s'est aussi approprié un retour vidéo pour faire son travail, depuis le numérique. Cela semble perturber Nathalie Durand : *« Mon assistant, avec le numérique, il s'est mis à faire le point en regardant son transvideo, au creux de son bras. Je lui disais " mais enfin, c'est pas possible, regarde le comédien quand même ", mais il travaillait comme ça, et il était très bon. Il faut dire qu'avec le numérique, ça ne pardonne plus, le point. C'est très impressionnant pour moi. En plus de ça, il n'a jamais le bon cadre, parce qu'il est zoomé dans l'image tout le temps. Des gens viennent derrière son dos, et disent " ha bon, c'est ça le cadre ? " et repartent, étonnés. Ça devient dingue... Et il y a aussi le stagiaire combo qui regarde le point sur le grand écran et dit à l'assistant si il y a eu un problème. »*

Le contrôle du travail du cadreur par le réalisateur, en le surveillant constamment, a une conséquence très importante aux yeux des opérateurs. Cet avis est partagé par les détracteurs du combo, comme Jacques Fansten : *« Je pense qu'on déresponsabilise un certain nombre de gens. Cette relation si particulière qui a été un siècle de cinéma, qui fait qu'on répète, qu'on met l'œil au cadre aux répétitions, qu'on se met tous d'accord sur ce qu'on fait... Mais au moment où on tourne, il y a un cadreur, qui a la responsabilité de dire " c'est bien ", ou " c'est pas bien ". Si il pense qu'il y a un quelconque problème, on le refait. Et si il dit " c'est bien ", il prend une responsabilité vis-à-vis du réalisateur et du film, qui est une responsabilité importante. Quand on est en train de regarder son cadre, et qu'on lui dit à la fin de la prise " mets un peu moins d'air ", il devient un exécutant. Et moi, ce que j'aime dans le fait de faire des films, c'est la manière dont on arrive à utiliser le talent des autres. Avec le contrôle, on enlève la possibilité d'exprimer son talent. »*

Du point de vue de l'opérateur, cette déresponsabilisation n'est pas forcément l'intention du réalisateur passé « contrôleur » du cadre. Cela peut être une conséquence logique de cet état de fait.

Nathalie Durand : *« Ce qui a changé aussi pour les cadreurs/opérateurs, c'est une certaine déresponsabilisation de leur travail. Le revers de la médaille d'avoir toute l'équipe qui voit ton cadre, c'est que du coup tu te dis " hé bien, si tout le monde voit, alors s'il y a un truc qui ne va pas, il fallait me le dire ". Maintenant, il y a des*

*réalisateurs qui te diront " elle est bonne, on passe à la suite ", sans demander l'avis au cadreur. C'était infaisable avant le combo. »*

Dominique Pinto, qui est aujourd'hui un cadreur confirmé, me raconte sa première expérience à ce poste : *« lorsque j'ai fait mon premier long-métrage en tant que cadreur, le réalisateur était un anglais, qui avait pris l'habitude d'avoir un écran. Moi, d'une certaine manière, je t'avoue que ça m'arrangeait un peu, pour mon premier long métrage, qu'il y ait un contrôle... Ça aide, parce qu'on sait que quelqu'un d'autre regarde. C'est rassurant de se dire qu'on est pas seul si on se plante. »*

Évidemment, si les réalisateurs adeptes du combo surveillent de près le cadre sur l'écran, c'est qu'ils ne sont pas si convaincus de la confiance qu'on pouvait mettre dans l'exactitude du cadre... Sans reprocher une mauvaise intention, d'ailleurs.

Caroline Huppert : *« Avant, le cadreur serrait la caméra, et on regardait dans l'œilleton, maintenant on regarde au combo. On pouvait avoir de mauvaises surprises aux rushes, certains cadreurs cadrent systématiquement avec trop d'air au dessus, par exemple, par rapport à mon œil à moi. On s'en rendait compte au visionnages des rushes. On rectifiait alors, mais le cadreur qui a tendance à mettre de l'air, pour poursuivre cet exemple, il a tendance à rester comme ça. Mais avec le combo, ça va finir par rentrer, parce qu'à chaque fois, il a quelqu'un sur le dos qui lui dit " attention, tu mets trop d'air ! " et du coup, il rectifie à chaque fois... Si c'est juste avec les rushes, il retombe immédiatement dans son " travers ", parce que c'est un automatisme. Il regarde l'acteur toujours au même niveau, et toi, tu regardes à un autre niveau, c'est dur de changer de niveau... »*

On peut se poser la question de savoir si le combo n'a pas encouragé certains réalisateurs à s'impliquer de plus en plus dans le cadre.

John Lvoff : *« Je me demande si ça n'est pas à force de voir le cadre pendant les prises, que certains réalisateurs se mettent à cadrer. Avant, ils n'auraient pas osé cadrer. Il y a même des réalisateurs qui cadrent eux-mêmes, je trouve ça ridicule. Pourquoi se priver de l'expérience et du talent de quelqu'un ? Pourquoi à ce moment ne pas remplacer le cadreur par un motion control, et on supprime le cadreur ? Et à ce moment là, on peut aussi éclairer partout plein pot, et tout régler*

*à l'étalonnage, et comme ça on se passe du chef opérateur... C'est une logique absurde. »*

Cadrer à distance par cadreur exécutant interposé ? Comment cette logique s'appliquerait-elle sur le travail de lumière ? Le combo a-t-il eu une telle implication sur l'intrusion de la réalisation dans le travail de lumière ?

### *Le réalisateur et la lumière*

Chronologiquement, le combo semble avoir dessaisi le cadre et la lumière, en suivant deux étapes de son évolution technique...

John Lvoff : *« Il y a eu une segmentation des choses avec le progrès de la technique. La vraie évolution du combo, c'est que le réalisateur peut tout contrôler. Avec le combo en N&B a commencé le commentaire du cadre, avec le combo couleur, on a commencé à discuter de la lumière, et le chef opérateur aussi a du subir les commentaires de tout le monde. »*

Nathalie Durand exprime la même opinion : *« Avec l'apparition du combo N&B, le réalisateur a commencé à s'ingérer dans des questions de cadre, avec le combo couleur, il a commencé à discuter de la lumière qu'il voyait. Mais c'est plutôt les jeunes réalisateurs qui se sont mis à faire ça, pas les réalisateurs qui avaient beaucoup de métier, et pour qui le combo n'était vraiment pas indispensable. Ils s'en sont servis comme d'un outil... Alors que pour les jeunes réalisateurs qui ont démarré avec le combo, ça a changé leur rapport à l'image. Pour autant, je ne pense pas que ça ait changé le métier de réalisateur. Mais pour les réalisateurs qui ont commencé sans combo, je pense qu'il y avait, et est restée une attention aux comédiens qui était beaucoup plus importante. »*

De part le travail plus long de mise en place de la lumière par rapport au cadre, même quelqu'un qui regarde en continu le retour vidéo se rend compte du travail effectué, ce qui calme les ardeurs des commentateurs. N.Durand : *« Quand j'arrive dans un décor, je commence par établir mes ambiances lumières, mes directions, et puis je pose mes cadres et j'affine mes lumières. Il y a un rapport intrusif vis-à-vis du cadre qui est plus évident. Pour la lumière, c'est davantage jugé sur quelque chose de final, de construit. Les gens ont plus de mal à appréhender la*

*lumière que le cadre. Ils prétendent moins pouvoir donner leur avis sur la lumière que sur le cadre. »*

Même si le chef opérateur garde la possibilité d'assurer au réalisateur que l'image sera différente de celle du combo, le fait de voir l'image et d'en parler l'engage différemment. Les promesses n'étant pas basées sur de la simple parole, le réalisateur pourra plus facilement lui reprocher un éventuel décalage avec ce qui était convenu. Michel Favart développe cette relation avec son chef opérateur : *« Souvent, quand je fais des commentaires sur l'image, je parle avec le chef opérateur juste à côté de moi, devant le combo. Il est d'accord avec moi, ou non, mais souvent il me répond que je ne peux pas me rendre compte sur l'écran, que l'image n'a rien à voir avec l'image finale. Donc je dois lui faire confiance... à 99% des cas, je dis ok, mais si à l'étalonnage, je n'ai pas ce que je souhaitais, je lui dis « tu vois, je n'aurai pas dû te faire confiance »*

Néanmoins, le terme de « perte de mystère » a été répété par tous mes interlocuteurs. Entre un chef opérateur arpétant le plateau, cellule ou spotmètre à la main, et un chef opérateur venant contrôler son image sur un écran HD en couleur, l'accession apparente à son travail a complètement changé.

Nathalie Durand : *« Avec l'apparente facilité que donne le numérique sur l'image, le chef opérateur a perdu une forme de magie qu'il avait sur l'image. Avant, il était enrobé d'un mystère, derrière les mots de sensitométrie, de sensibilité, de cellule photométrique... Choses auxquelles la plupart des gens ne connaissait rien. Petit à petit, il a perdu ce pouvoir, et il est passé à autre chose. Maintenant, des réalisateurs se plaignent du fait que ce qu'ils ont sur l'écran ne correspond pas exactement à ce qu'ils vont avoir au final. Ils voudraient avoir tout, tout de suite. »*

Cette question de l'immiscion du réalisateur dans les affaires du chef opérateur pour fabriquer l'image de film pose le problème de savoir à qui appartient l'image de film. Il m'est arrivé, en écoutant certains interlocuteurs, d'avoir l'impression de les entendre parler de « leur » image. L'image du film n'appartient-elle pas au réalisateur ? Yves Angelo développe ce questionnement, en le reliant à la question du conflit au sein de l'équipe : *« Les rapports de force n'ont pas vraiment de sens, parce que le film ressemblera toujours au metteur en*

*scène, il ne ressemblera jamais au chef opérateur ou à quiconque d'autre. Le chef opérateur peut faire ce qu'il veut, ça ne sera jamais son film. On peut aider, mais ça appartiendra toujours au metteur en scène. J'ai fait des films avec des metteurs en scène qui ne connaissaient pas leur métier, qui ne faisaient rien de rien sur le plateau, et bien ces films leurs ressemblaient ! C'est d'ailleurs magique, dans le cinéma, c'est que ça n'est pas une addition de paramètres qui fait un film, c'est beaucoup plus complexe que cela. Le chef opérateur ne participe pas au scénario, alors que c'est la base de tout ! Le rapport de force pour quoi ? Pour dire qu'on ne va pas mettre le 18mm, qu'il faut faire le plan comme ci, comme ça... De tout façon, ça n'est pas au chef opérateur de choisir. On se rend vite compte d'ailleurs que des rapports non conflictuels permettent une plus grande influence sur le film. J'ai fait un film avec Claude Sautet, qui était un metteur en scène très colérique, nerveux, dur, très difficile à manier... Introduire des rapports conflictuels avec ce genre de personne aurait été absurde ! Par contre, lui faire comprendre autrement, peu à peu, comment on peut sentir une image, un point de vue. Et bien, il finissait par écouter ce que je lui disais, parce que les gens ne sont pas fous, ils savent très bien qu'il y a quelque chose d'intelligent à prendre quand on écoute les autres. »*

Yves Angelo a eu une brillante carrière dans le cinéma, gagnant plusieurs récompenses aux Césars. Il m'a semblé, lors de mes différentes rencontres, que les avis étaient assez différents sur cette relation conflictuelle entre le chef opérateur et les réalisateurs. J'ai interrogé Yves Angelo sur le fait que, peut-être, sa notoriété lui avait fait connaître d'autres types de rapports humains que les opérateurs ayant une carrière plus modeste : « *Oui bien sûr ! ... Au début des années 90, j'avais quarante projets de long-métrage par an, c'était du délire ! Cette réputation a fait que je n'ai jamais vraiment eu de rapports conflictuels, mais je me suis toujours efforcé de ne pas m'appuyer sur ma réputation. Je veux dire par là, que dès qu'on a une très forte réputation, les rapports sont faussés ! Il ne faut pas en abuser, en jouer, justement, sinon c'est là que tu fausses tout... C'est facile du coup de dénigrer les autres, de dire " le metteur en scène est trop nul pour moi " ... Ou de se conduire en patron, mais ça n'a aucun sens. Un tournage, c'est quelque chose de très organique, et il faut laisser percer tout ce qui peut te faire sentir les choses, c'est toujours bon à prendre. Dans un climat conflictuel, on perd tous ces éléments, et on ne peut pas travailler correctement. Je ne dis pas que le chef*

*opérateur n'est pas important, mais il faut qu'il soit derrière le metteur en scène, pas devant lui. Ou alors, il faut réaliser ! C'est toujours très facile de parler, quand on a pas fait. C'est comme les gens qui lisent un scénario, et qui disent " ça, ça ne va pas, ça non plus, ça ne va pas "... Mais dès qu'on lui demande de travailler dessus, et bien le même qui a critiqué, il ne sait pas comment il aurait fallu faire. C'est comme une critique de film, ça n'a pas de sens... »*

Tout en ayant été un des chefs opérateurs les plus demandés pendant des années, Yves Angelo m'assure qu'au départ, il ne voulait pas faire de la lumière mais du son ! *« Le cinéma m'a toujours passionné, mais pas la lumière... Dans le dialogue avec le réalisateur, je crois qu'il faut toujours se garder des certitudes, qu'il faut rester humble. On peut avoir des certitudes techniques, bien entendu, mais pas dans le style, dans la perception des choses, personne ! On sait tous comment rouler dans la farine un réalisateur, en lui donnant une belle image ! Il suffit de lui vendre un beau plan flatteur, mais c'est malhonnête. Il suffit de chercher l'angle sous lequel la lumière devient la plus expressive possible, et c'est gagné, on va dire que la photo est magnifique, sauf que le problème est qu'on a fait le plan, justement, pour que la photo soit magnifique, alors c'est très facile !*

Jacques Fansten : *« C'est sûr qu'on maîtrise mieux le cadre, avec un combo. Mais j'aime l'idée que le regard d'un cadreur vienne amener sa touche. On peut tomber sur un cadreur qui ne fait pas ce qu'on lui dit, mais c'est pour ça qu'on choisit son cadreur.*

*Sur la lumière, c'est tout de même beaucoup plus ambigu que ça... On n'avait pas de combo, disons pour simplifier, pendant longtemps, quand on tournait en film, et ce qu'on imprimait était à peu près ce qu'on récupérait au bout, parce qu'on ne pouvait jouer que sur la luminosité, à peine les contrastes, et la colorimétrie générale. Aujourd'hui, l'image que l'on fait quand on tourne en numérique, est une image de référence, à partir de laquelle on va travailler... C'est donc assez compliqué la manière dont les choses ont changé. »*

Et si le travail d'image se fait dans une plus grande partie qu'auparavant à l'étalonnage... Est-ce le chef opérateur qui s'immisce dans le travail de l'étalonneur, ou bien l'étalonneur, qui accroit son rôle de participant à la

fabrication de l'image ? Il n'y a pas de règle, mais il semble que de la part de certains opérateurs, leur rôle soit aussi minimisé du côté de la post-production...

Nathalie Durand : « *Un problème qui arrive de plus en plus fréquemment, c'est que les chef opérateurs, étant pris par un autre projet, ne peuvent pas suivre l'étalonnage du film sur lequel ils ont travaillé. Ils perdent alors d'autant plus de contrôle sur leur image. Les étalonneurs, avec le numérique, gagnant de plus en plus de pouvoir sur la fabrication de l'image. Il y a des réalisateurs qui donnent des ordres pendant l'étalonnage. Et là, le chef opérateur peut ne pas être payé pour l'étalonnage, et donc n'est pas présent. Et c'est bizarre, parce qu'à l'époque du 35mm, on passait 3 demi-journées au labo pour l'étalonnage... Le temps que les copies soient retirées... Maintenant, on passe 15 jours en étalonnage, à tenter plein de choses. On se retrouve à faire des trucs qu'on n'aurait jamais fait avant. Je crois que les productions n'ont pas bien mesuré ce rallongement de la post-production, dans le numérique. Mais c'est plutôt sympa, ces séances d'étalonnage. La conséquence est que, bien sûr, on laisse passer beaucoup plus de chose à la prise de vue... »*

### *Quand la réalisation perd le contrôle*

J.Fansten : « *Dans certains cas, on est obligé d'utiliser le combo, pour les effets spéciaux en particulier. Pour la série les Zygs<sup>8</sup>, on avait des scènes où un personnage et son clone se battent, ou s'embrassent... C'étaient des paris très compliqués à faire : on tourne plusieurs fois. Par exemple, on avait pour une scène Jacques Bonnaffé qui jouait avec lui-même, donc on tourne avec Bonnaffé et une doublure, et ensuite on inverse les rôles, et j'avais un spécialiste des effets spéciaux avec moi pour me dire s'il fallait refaire ou pas. On est obligé de revoir, parce que c'est le spécialiste qui me dit dans quel cas ce sera dur, dans quel cas il ne va pas s'en sortir, et donc il regarde ses repères sur l'écran, et me dit si on refait ou pas. On est dans un contexte où la technique va primer sur tout, donc évidemment, on se sert du combo. Et puis, il faut dire pour Les Zygs qu'on avait fait un pari compliqué, parce qu'on avait vu plusieurs boîtes d'effets spéciaux, et ils me disaient comment il*

---

<sup>8</sup> *Les Zygs, le secret des disparus*, **Fansten Jacques**, 2007, production France 2, 2X100 minutes.

*fallait que je réalise. Il disait " alors, là, on peut faire ça comme ça, découper comme ça, avec des gros plans ", Sauf que j'ai répondu " non, non, c'est en plan séquence. Et à l'épaule ! " Parce que tout le film se tourne comme ça, alors je ne vais pas changer ma mise en scène en fonction des effets spéciaux, sinon ça va se voir. La plupart des directeurs d'effets spéciaux ont dit " hé bien, on ne peut pas ! " Sauf un, qui m'a dit " alors d'accord, on va essayer ! " C'était François Brigouleix. »*

### *Et quand la production s'en mêle*

Nous avons pour l'instant étudié toutes les situations où les différents techniciens de l'image perdaient de l'importance et de l'autonomie dans leur travail, au profit d'un contrôle du réalisateur... Jusqu'ici, le réalisateur adepte du combo a été présenté comme un contremaître, insensible à la confiance que le technicien serait en droit d'attendre de sa part... Personne ne peut rien dire, puisque c'est lui qui se trouve en position de supériorité hiérarchique. Et pourtant, ça n'est pas lui qui est en haut de la pyramide économique, qui paie l'ensemble de l'équipe, et qui attend retour sur investissement. Qu'en est-il de l'intrusion de la production dans le travail du réalisateur ? Les réponses des réalisateurs sont assez compréhensives des intérêts des productions. Le respect qu'ils réclament est d'ailleurs lié au respect qu'ils témoignent envers le reste de l'équipe technique...

Caroline Huppert : *« Il y a aussi des producteurs, ou des gens de la production qui viennent regarder le combo, et faire des commentaires, et ça c'est dur... Le producteur est là lui-même, ou alors il met un sbire derrière l'écran. Les chaînes aussi peuvent envoyer des gens pour voir ce qu'on tourne. J'échappe un peu à ça, parce que j'ai fait mes preuves, donc on me fait confiance... Mais pour ceux qui démarrent, on ne leur fait pas confiance comme on m'a fait confiance quand j'ai démarré, et on leur met une armée de gens derrière eux. Je ne sais pas comment on fait pour travailler dans ces conditions. Au début, je n'acceptais vraiment pas que quelqu'un vienne sur mon plateau, maintenant tout le monde le fait, donc je suis*

*obligé de jouer le jeu. Mais je fixe quelques règles quand même : je reste très poli, mais je leur dis de ne pas dire tout fort ce qu'ils pensent, mais de me le dire à l'oreille, et surtout de ne pas parler aux comédiens. La phrase magique c'est " sinon, ça va ralentir la journée de travail ", une fois qu'on a dit ça, personne ne moufte. »*

Michel Favart : *« Vis-à-vis de la production, le combo permet à certaines personnes de la production de voir les images, ça ne me gêne pas du tout. D'ailleurs, avant, quand on tournait en province, la production voyait souvent les images avant moi... Donc j'ai reçu des coups de fil pour me parler de rushs que je n'avais pas encore vu... Finalement, je préfère qu'ils soient devant le combo. Même si ça m'est arrivé de demander à l'équipe de se dépêcher de finir une séquence avant que untel de la production n'arrive sur le plateau. Pour ne pas l'avoir sur le dos au combo. Quelques fois, je n'ai vraiment pas besoin de quelqu'un de la prod. Mais je n'ai jamais eu de rapports très durs avec la prod. Quelques fois une présence agaçante, mais c'est tout. Ça peut être des commentaires malvenus sur les comédiens, ou lorsqu'on filme une scène d'amour, je n'ai pas besoin d'avoir des commentaires de la prod sur la manière dont ils sont en train de s'embrasser... Le boulot d'un producteur, c'est d'engager un réalisateur, mais à partir du moment où ils m'ont engagé, il faut me laisser faire mon boulot. C'est comme les réalisateurs avec les comédiens, je ne comprends pas qu'on soit odieux avec les comédiens, ou qu'on insulte l'équipe... Je ne comprends pas, il faut assumer ses choix. »*

Dominique Pinto m'a aussi fait part de son exaspération de voir une grande chaîne de télévision intervenir de manière inadéquate dans la fabrication du film : *« Une chaîne comme TF1 est extrêmement interventionniste. Bien évidemment pour des histoires de casting, pour les costumes, le maquillage, les coiffures, en général ils nous font chier comme pas permis pour ça... Généralement les premiers jours de tournages, on reçoit un coup de fil " Oui, alors on a vu les rushs, et la chemise rouge, on ne comprend pas du tout pourquoi il y a une chemise rouge ! " ça devient un drame, alors qu'on a tourné 30 minutes de film dans un temps très court et des conditions très difficiles, et tout ce qu'ils trouvent à dire, c'est qu'il y a une chemise rouge... »*

La pire situation étant lorsque la chaîne intervient au niveau du cadre, donnant des directives en totale contradiction avec leur projet de départ : *" On*

*m'a dit sur un film « ça bouge pas assez, il faut que ça bouge ! » Alors du coup, quels que soient les plans, on mettait 8 mètres de travelling pour pouvoir bouger, et on n'arrêtait pas de bouger. Ça sert à rien, c'est tarte, c'est moche... Mais ça bouge. C'est des principes d'abruti. L'action des neufs premières scènes ? Neufs personnages qui parlaient debout ! Ils écrivent quelque chose de statique, et après ils veulent que ça bouge, mais bon c'est eux qui décident, ils l'ont voulu ils l'ont eu, le résultat est à chier mais c'est pas mon problème... Même le metteur en scène n'y peut rien, on lui impose ! » Précisons tout de même que le fait qu'une production impose son diktat ne date pas de l'apparition du combo... On peut juste remarquer que la sanction tombe dorénavant plus tôt qu'à la découverte des rushes...*

Ce mémoire traite des implications du combo dans les équipes de cinéma en France, et n'entend en aucun cas décrire fidèlement ce qui se passe dans d'autres pays. Néanmoins, j'ai pu recueillir des témoignages sur ce qui se passe dans un pays qui connaît une organisation du travail des équipes de cinéma beaucoup plus contrôlé par les productions qu'en France : Hollywood. Historiquement, les équipes américaines ont eu quelques années d'avance sur la France concernant la généralisation de son utilisation. Espérons que les tendances qui sont décrites ci-après seront suivies le moins possible ici...

Jacques Fansten : *« La dernière chose, qui est assez dramatique avec le combo, et qui a contaminé le cinéma américain, d'après les témoignages que j'entends, c'est que non seulement le combo est sur le plateau, mais maintenant il est aussi dans le bureau de la production. Donc, même si on tourne en extérieur, un producteur regarde, et peut dire à la sixième prise " celle-là est bonne, pas la peine d'en refaire une ! ". Je caricature un peu, mais pas beaucoup... Donc très vite, la liberté gagnée par le réalisateur grâce au combo, il la reperd peu à peu par l'utilisation du combo par un décideur extérieur, par exemple la production. Des réalisateurs américains me racontent que maintenant, en plus d'un œil sur le combo, il y a un œil qui est extérieur au plateau, qui surveille ce que l'on fait. »*

Lors d'une master class pratique au sein de l'école Louis Lumière, nous avons eu la chance d'accueillir Bruno Delbonel. J'ai pu parler quelques temps avec lui de l'importance du combo au sein des équipes de tournages. Ça lui a évoqué l'anecdote qui suit, alors qu'il était chef opérateur d'une très grosse

production, réalisée par Tim Burton : « *Sur le tournage de Dark Shadows<sup>9</sup>, il y avait plein d'employés de la production sur le plateau. Lors d'une séquence, Johnny Depp, qui est un vampire dans le film, prend le petit déjeuner au matin ensoleillé, alors, il est dans l'ombre des rideaux. Les gens de la production viennent me voir, derrière le dos du réalisateur, et me disent d'éclairer plus Johnny Depp... Je leur explique que c'est un vampire, qu'il va brûler s'il est exposé à la lumière du jour, et ils me répondent : " il faut qu'on le voit plus, au prix où on le paye...On doit le voir plus " »*

---

<sup>9</sup> *Dark Shadows*, **Burton Tim**, 2012, Warner Bros., 113 minutes.

## **2/3 Conditions de visionnage.**

Finalement, puisqu'on travaille sans cesse sur l'image, sa qualité, sa direction esthétique, son sens, en fonction des retouches effectuées, et surtout de sa place dans un ensemble plus grand... Où se trouve-t-elle, cette image finale ? À part dans la salle de cinéma, le jour de la sortie du film ?

Les conditions dans lesquelles elles sont vues influent considérablement sur le ressenti qu'elles provoquent ? À partir de quelle limite est-il vain de chercher la précision, la ressemblance ou l'équivalence, entre deux images ?

La question de la qualité de l'image d'un retour vidéo dépend de l'utilisation que l'on en fait. Ici, la différence de point de vue entre les réalisateurs et les chefs opérateurs est très grande. C'est avec le numérique que la qualité de l'image a fait un bond spectaculaire, ce qui a eu pour conséquence de changer le rapport de prévoyance qu'on pouvait avoir face à l'image du combo, et donc le dialogue sur l'image entre le réalisateur et le chef opérateur.

### *L'époque du combo SD*

Comme nous l'avons déjà expliqué, l'image du combo SD était de trop mauvaise qualité pour susciter des commentaires sur l'image. Et pourtant, d'après Maxime Héraud, cela suffisait à récolter certaines remarques : *« En 35mm, le cadreur pouvait juste dire « c'est bien » ou « c'est pas bien », mais il n'avait pas d'appréciation précise du point. Ou alors, ça reposait sur ce que les gens voyaient sur le combo SD, tu vois ce que ça signifie ! J'ai fait un plan très compliqué*

*une fois, avec une longue focale, au Steadicam, sur une maquette, quelque chose de très compliqué au point. Le réalisateur disait à chaque prise « c'est flou ! », je n'ai jamais compris pourquoi, mais il voyait cela flou au combo, donc on a fait beaucoup de prises. Et au dérushage, toutes les prises étaient bonnes ! Donc ça te laisse imaginer la fiabilité du truc ! » La place du réalisateur, à côté du retour image, pouvait poser un problème vis-à-vis du stagiaire combo, qui se trouve être à un poste de peu de responsabilité, qui n'a donc aucune autorité pour défendre la qualité de l'image : « Le rapport à cette image était très compliqué au début, parce que l'image est dégueulasse, en terme de contraste, et on entend " c'est trop clair ! " Mais quel est le statut du stagiaire pour répondre à cette remarque ? Alors on descend le diaphragme de la vidéo... Mais est-ce ce que voulait dire le réalisateur ? On ne se comprend pas sur ce qu'on entend à propos de l'image finale... Du coup, le stagiaire combo devenait une sorte d'interlocuteur du réalisateur, comme un chef op du combo. Et même en temps que premier assistant opérateur, on s'interroge sur le réglage du diaphragme du retour vidéo, au mieux qu'on peut pour donner une idée de l'image finale. » Cette image n'ayant pourtant aucun rapport avec l'image finale. Il arrive même qu'il y ait confusion sur la nature de l'image, en fonction du chemin technique qu'elle a pris, qui dépend de sa destination : « Un producteur voulait me virer parce que d'après lui, c'était flou. Et en fait, je me suis rendu compte qu'il regardait les rushs d'après une copie d'une VHS issue d'une copie pour le montage, compressée pour l'AVID, d'où on tirait une copie DVD pour le producteur, alors qu'on tournait en 35mm ! Donc évidemment, ça paraît flou. Je lui ai dit qu'on en reparlerait après qu'il ait vu l'image projetée en 35 mm, et j'ai refusé de regarder son rush en DVD issu d'un AVID compressé... Je ne travaille pas dans le même domaine. Moi je travaille au centième de millimètre, ça n'a rien à voir avec une image destinée au montage. »*

Le fait d'avoir une image sur le retour vidéo particulièrement mauvaise pouvait avoir un intérêt, pour le chef opérateur. Selon Yves Angelo, l'image était « tellement dégueulasse, que c'était plutôt mieux pour lui, parce que le lendemain, le réalisateur était forcément heureux de découvrir l'image, alors qu'il avait en mémoire une image dégueulasse. Il ne pouvait qu'être réjoui du résultat... »

Nathalie Durand nous explique son ressenti : « Pendant des années, le combo ne montrait pas le rendu final de l'image, et tout le monde le savait. Tant

*qu'on était en 35mm, c'est resté ainsi. Il arrivait qu'on ait des commentaires du genre "houlala, c'est trop clair, ou trop sombre !" Mais on était assez armé pour y répondre, et expliquer que ce ne serait pas l'image finale. Depuis le tournage en numérique, on a davantage l'idée que l'image vue est l'image définitive du film, même si ce n'est pas vrai. »* Nathalie ajoute que le tournage en numérique a été pour elle une étape qualitative par rapport à l'image analogique. Si l'arrivée du combo SD n'a pour elle pas affecté son rapport au travail de la lumière, le passage du 35mm au cinéma numérique a par contre chamboulé son travail de chef opérateur.

Et elle conclut : *« Le combo a alors pris une autre valeur. Parce que maintenant on se met à parler d'une image qu'on considère comme l'image finale. »*

### *Le numérique, et les différents modes de visualisation de l'image*

Plusieurs phénomènes sont apparus avec l'avènement du numérique sur les plateaux de cinéma. D'abord, les chefs opérateurs ont dû s'adapter à un nouvel outil, et à une nouvelle manière de travailler, la plupart d'entre eux ne désirant pas passer d'un dispositif 35mm à un dispositif numérique. La conséquence de cette obligation d'adaptation a été de mettre beaucoup de chefs opérateurs dans une position moins assurée, plus incertaine quant au rendu final de l'image. C'est ici qu'intervient le deuxième changement, arrivé en même temps que la captation numérique : l'amélioration des sorties vidéo et des écrans de contrôle, ainsi que l'apparition de nombreux outils très précis sur une image. Ces outils ont, pour les raisons citées auparavant, été très sollicités par les chefs opérateurs, soucieux de maîtriser le rendu final de leur image aussi bien qu'ils le faisaient en pellicule. Sur le plateau apparaît donc deux combos, celui de la mise en scène, et celui du chef opérateur, qui sert à obtenir le maximum d'informations sur l'image.

Inutile de revenir sur les outils de visualisation, déjà expliqués dans la partie I/3. Les réalisateurs et réalisateurs vont maintenant nous exprimer leur ressenti de l'utilisation de ce genre d'outils.

Au départ, la possibilité de visionner une image très fidèle attirait le chef opérateur, qui était donc tenté de visualiser dans les meilleures conditions

l'image qu'il obtenait. Pour ce faire, l'habitude était de se placer face au moniteur dédié, en recouvrant l'ensemble moniteur + opérateur d'un grand tissu noir, pour supprimer toutes les lumières parasites. Cette période provisoire, pendant laquelle les chefs opérateurs se sont écartés du réalisateur, pour se placer devant « leur » combo, est rappelée par Caroline Huppert : *« On pouvait avoir deux genres de combos, celui pour le chef opérateur, et celui pour la réalisation. Le chef opérateur avait besoin d'être à l'abri de la lumière. Mais maintenant, beaucoup de progrès ont été fait... et puis les chef opérateurs se sont habitués à tourner en numérique, donc ils ont moins besoin de tout contrôler avec leur écran, ils viennent du coup souvent voir l'écran de l'équipe réalisation. »*

Si le combo du réalisateur sert de base de discussion avec le réalisateur, les différents modes de visualisation sont normalement ignorés des réalisateurs, ce qui peut entraîner des situations délicates, comme nous l'explique Nathalie Durand : *« On a quelques fois des surprises avec ces histoires de rec709, log C etc... J'ai travaillé avec une réalisatrice, et mon transvideo était en log C, avec une image complètement fadasse... Et la réalisatrice est venu voir l'écran, et m'a dit " ouah, c'est très très beau ! " Alors, on était un peu mal... Je lui ai expliqué que ce n'était pas l'image finale. (rire) Finalement, le film n'est pas sorti. »*

Maxime Héraud est d'accord avec cette description d'une période où *« l'image devient extrêmement fidèle, en tournage en RAW ! »* Mais où dans le même temps, *« faute d'une LUT fidèle qui nous permette d'être certain du traitement de l'image, en ce moment, je crois que c'est un peu le gros bordel, tout ça ! »* Il cite lui aussi une anecdote de confusion sur la nature de l'image : *« J'étais sur un docu où la monteuse a monté en Log C tout le film ! Elle a vu le film en projection technique, après étalonnage, elle m'a dit " Ah là là ! J'ai trouvé l'image magnifique, alors que pendant tout le montage, je la trouvais merdique... " Pour l'instant, on est encore dans un flou... Où tout le monde ne comprend pas très bien, avec, par exemple des metteurs en scène qui voient des images délavées sur le combo, et qui paniquent parce qu'ils ne comprennent pas ce que c'est... »*

## *Les ingénieurs visions*

Les chefs opérateurs n'ont pas attendu le combo pour utiliser d'autres moyens que l'œil de la caméra et la cellule photométrique pour prévoir leurs images. John Lvoff se souvient d'une époque où les chefs opérateurs utilisaient des appareils photo Polaroid pour avoir une idée des contrastes de leur image finale. Il a qualifié ce procédé « d'ancêtre du combo ».

Nathalie Durand m'a expliqué qu'en plus des nouvelles caméras utilisées, les chefs opérateurs devaient s'habituer à tous ces nouveaux outils... Ainsi, beaucoup ont préféré demander l'aide d'assistants doués pour ça, qui faisaient le relais entre le chef opérateur et le moniteur dédié à l'image. Un nouveau métier est né : ingénieur vision, ou DIT<sup>10</sup> en anglais. De cette nouvelle configuration naît un nouveau dialogue, entre ce technicien et le chef opérateur. Nathalie Durand rapporte les avis d'autres chefs opérateurs : *« En numérique, on commence vraiment à savoir précisément ce qu'on a et ce qu'on a pas, dans l'image. Cette magie du savoir a donc un peu disparu. Je crois que de plus en plus de chefs opérateurs utilisent leur moniteur comme cellule. Il y a des DIT qui disent au chef op' quel diaph' il faut mettre. Il le met en garde au cas où il est sur ex, sous ex... Un chef op' m'a raconté qu'il trouvait ça super. Il m'a dit que l'intérêt de l'ingénieur de la vision, c'est qu'il connaît ses goûts et donc est capable de lui dire " attention, ce que tu fais là, ça ne va pas te plaire. Ça n'est pas à ton goût ". Le moniteur devient la cellule. »*

Tous les opérateurs que j'ai rencontrés partagent l'avis de Nathalie Durand, concernant l'ingénieur vision. Maxime Héraud se souvient de l'apparition de ce métier, non sans réserves : *« L'ingénieur de la vision a eu son utilité au moment du passage au numérique, parce qu'il y avait plein d'interrogations. Les chefs opérateurs ne maîtrisaient pas bien les questions de signal numérique. Pour beaucoup d'entre eux, c'était quelque chose d'assez compliqué, et les productions étaient confrontées à des problèmes d'expositions assez récurrents. Le seul moyen de rassurer les chefs opérateurs était d'avoir quelqu'un qui portait ce mot sacré « d'ingénieur ». C'est formidable, parce que d'un coup il y avait une autorité qui disait « là, c'est bon », ou alors « là, c'est pas bon », et ça les rassuraient*

---

<sup>10</sup> Pour Digital Imaging Technician

*énormément. Maintenant, on est arrivé à un point où on a 14, 15, 17 diaphragmes de latitude si on tourne en RAW. On a plus besoin de caler aussi précisément le diaph, et donc, ce métier n'a plus vraiment d'utilité. Surtout que maintenant, les assistants un peu pointus s'y connaissent suffisamment... »*

Jacques Fansten, concernant cette question, se montre particulièrement laconique : *« Je n'ai jamais travaillé avec un DIT, je suis contre ce poste, j'ai un chef opérateur, c'est mon interlocuteur pour l'image, point ! »*

*« Je n'ai jamais eu d'ingénieur de la vision, je suis contre ce poste, archi-contre ! », Yves Angelo semble considérer ce poste comme une absurdité même, à l'idée qu'il se fait de la construction de la lumière et de l'organisation de l'équipe image. Cela s'illustre tout d'abord par une manière de faire passer une considération technique avant un goût esthétique : « à quoi va me servir un ingénieur de la vision, il va me faire mon diaph', me régler mon contraste ? Comment faire une image avec un oscilloscope ? Je suis archi contre ! On ne règle pas une peau de femme à 50% ! On regarde l'image, et on se met à dire " en dessous de 15, au dessus de 70... Super ! C'est parfait ! " Mais qu'est-ce qui est parfait ? Tout cela ne sert à rien... C'est aberrant ! Au contraire, j'ai toujours donné beaucoup de place aux assistants pour qu'ils apprennent le rapport à la lumière et au cinéma très tôt, et pas seulement faire le point... Et donc, si quelqu'un doit remplir une partie de ma fonction, ce sont les assistants, pas un ingénieur vision. Je préfère encore un metteur en scène qui me dise " je veux plus contrasté là, et ici plus comme ça ", plutôt qu'un mec derrière mon dos qui me dise " l'image n'est pas assez contrastée ", je lui dirai " mais qu'est-ce que tu viens faire là ? "... J'ai toujours été contre le poste de DIT. Le métier des DIT a émergé parce qu'à une époque, beaucoup de chefs opérateurs ont du passer aux caméras numériques, et n'y connaissaient pas grand chose. Alors ça les a rassuré d'avoir un " ingénieur ". Ces chefs opérateurs n'ont pas voulu réfléchir un peu à ces outils. Quand on tournait en pellicule, on connaissait son contraste, son pied de courbe, on connaissait ses qualités et ses défauts, et on éclairait en conséquence... En numérique, c'est la même chose. Donc un chef opérateur qui ne voulait pas savoir comment se comportait une caméra numérique, c'est comme s'il faisait sa lumière en ignorant quelle pellicule il utilise, c'est aberrant ! On part d'un outil, et on éclaire en fonction de cet outil... »*

Le travail du chef opérateur n'a donc pas vraiment changé, dans son rapport à l'image, puisqu'on ne fait toujours pas un film en regardant le retour vidéo. Pourtant, celui-ci offre des opportunités de préparations très grandes...

### *La préparation de l'image*

Nathalie Durand, qui n'était pas convaincue par l'ingénieur vision, travaille pourtant avec le retour vidéo HD : « *Moi, je reste à la cellule, j'utilise un peu mon oscillo, mais je fais très rarement le diaph' avec l'oscillo. J'utilise les moniteurs souvent en log C, ou alors je vais au labo avant le tournage, pour établir une LUT, et avoir quelque chose qui me plait au tournage. Généralement j'en ai deux, une pour le jour, une pour la nuit. Et je les applique sur l'écran...* »

Maxime Héraud trouve aussi très utile ces « *Les LUTs de pré-étalonnage, [qui] sont un outil très important. Ça détermine toute l'esthétique du film, et c'est très important parce que ça permet de mettre le réalisateur et le chef opérateur sur la même longueur d'onde, pour discuter de l'image finale.* »

Pour Yves Angelo, cet outil lui a permis de ne plus utiliser un seul outil sur le plateau : « *pas de cellule, de spotmètre, ni rien de tout ça ! Je n'utilise pas non plus d'oscilloscope, ni le Log C. Je cale bien mon moniteur, et j'ai préparé mes LUTs, et après je fonctionne sur l'image. Avant je faisais une dizaine de LUTs, maintenant j'en fais cinq. Plus ou moins contrastées, notamment dans les basses lumières. Les LUTs sont créées pour un tournage. Une LUT soleil, une LUT temps gris, et en intérieur, avec un keylight, je créé mes LUTs en fonction des sous-expositions. La LUT n'est qu'un outil de visualisation, n'interfère pas sur l'image finale, sauf qu'après à l'étalonnage, on part de l'image qui est déjà pré-étalonnée avec sa LUT, on ne repart pas de l'image RAW.* »

Cette manière de travailler nécessite un certain temps de préparation, comme me le confirme d'autres opérateurs... Notamment en téléfilm, où, faute de LUTs pré-étalonnées, on part généralement avec la LUT Rec 709. Mais, cette LUT comporte des défauts, comme par exemple le fait de donner un rendu complètement bouché la nuit, et de « cramer » les découvertes, comme me l'a dit Maxime Héraud. Dans ces cas, à mi-chemin entre une visualisation SD qui ne permettait aucun rendu fidèle, et une image HD avec une LUT correcte, l'équipe

doit user de stratagème avec le réalisateur, comme nous le raconte Maxime Héraud... « Dans certains cas, le réalisateur dit “ mais c’est cramé derrière “, et on lui dit que ça n’est pas l’image finale, alors on lui passe le RAW. À ce moment-là, il n’est pas satisfait non plus, évidemment Une LUT Rec 709 en nuit, on ne voit plus rien, par exemple. Il faut une LUT pour chaque cas de figure, extérieur avec soleil, extérieur couvert, intérieur avec lumière du jour, et intérieur très sous-exposé, où il faut chercher dans les limites du signal. Mais quand je suis en téléfilm, où on n’a pas le temps de faire tout ça, j’ai des petites astuces. Par exemple, je peux régler le moniteur à partir d’un signal Log C, pour pousser les contrastes, la saturation des couleurs, et pour le réalisateur, ça ne rend pas si mal ! Je fais donc mes réglages sur le poste. L’idée, dans ce cas, n’est pas d’avoir une image très précise par rapport à l’image finale, mais de « trafiquer » le combo ! C’est simplement pour que personne ne fasse de commentaire. Tout le monde est satisfait de l’image, et se tait. »

## **III**

**Le travail d'équipe...**

**Et l'instantanéité**

### **3 /1 La relation avec les acteurs.**

Cette partie n'était pas prévue au départ de la rédaction de ce mémoire. Je pensais traiter de la question des comédiens dans la même partie que le reste de l'équipe. C'est lors des entretiens avec des réalisateurs, puis même avec des techniciens de l'image, que je me suis rendu compte de l'importance de la relation humaine entre l'acteur et le reste de l'équipe. C'est, d'abord d'un point de vue technique, le centre de préoccupation de pratiquement tous les métiers. Par ailleurs, le ou les comédiens tiennent bien sûr une place centrale dans la géographie du plateau. Enfin, humainement, c'est de loin la relation présentée comme la plus fondamentale, et la plus fragile, par les différents membres de l'équipe, du réalisateur aux assistants. Lors de mes entretiens, j'ai pu discuter avec un couple réalisateur/actrice, qui m'a permis de capter les réactions spontanées de l'un et l'autre, en fonction des arguments avancés. Il s'agit de Michel Favart, qui m'a parlé en compagnie de sa femme, Catherine Aymerie, de son nom d'actrice.

## *Une relation prioritaire*

La relation aux comédiens est, pour tous les réalisateurs que j'ai rencontrés, un aspect fondamental de leur travail, et présentée comme étant en tête de liste des préoccupations pendant le tournage... J'ai ressenti que cette relation était en grande partie ce qui motivait la mise en scène, le travail avec l'acteur étant systématiquement présenté avec beaucoup de plaisir, et généralement étroitement lié au « miracle » et à la « magie » qu'on associe à la fabrication d'un film...« *La chose la plus importante pour moi, ce que j'aime par dessus tout, c'est d'abord la relation avec les comédiens* », nous explique Jacques Fansten. Cette dimension, à elle seule, justifie le rejet du retour d'image à ses débuts, que ce rejet soit remis en cause ou confirmé par la suite, comme nous l'explique J. Fansten : « *Mettre un retour, c'est se mettre dans une pièce à côté, ou au moins être éloigné des comédiens.* »

Jusqu'à ce qu'une entorse vienne tout remettre en cause, Michel Favart développe à peu près le même argument : « *Avant, je ne voulais pas d'un combo parce que je pensais que le rapport direct avec les comédiens, le fait d'être à côté de l'équipe, était plus important que tout. Il y avait cette confiance très grande qui existait entre les membres de l'équipe.* » Nous verrons dans la suite de cette partie comment son point de vue a évolué. Même Caroline Huppert, qui est pourtant adepte du combo, nous explique le temps qu'il lui a fallu pour s'y habituer, et relativise, même aujourd'hui, ce que ce combo apporte dans le travail avec le comédien : « *Au début du retour vidéo, je ne le regardais jamais, parce que je n'avais pas du tout le réflexe. J'ai donc fait plusieurs films avec l'équipe qui regardait le combo, et moi qui regardait le plateau. Pour la direction d'acteur, au début, c'est étrange, mais je me rappelle que je ne voyais pas du tout comment c'était possible. J'ai mis du temps à m'habituer, pour passer derrière le combo. On perd quelque chose dans le rapport avec l'acteur, parce que c'est important qu'on soit avec lui, qu'on vive avec lui son jeu, ça l'aide beaucoup. C'est plus rassurant pour l'acteur d'avoir le metteur en scène en direct... Enfin, les acteurs s'habituent à jouer avec le metteur en scène dans une pièce à côté. Mais pour un acteur débutant, ça aide quand même beaucoup d'avoir un réalisateur à côté.* »

## *La proximité*

Avant d'aborder la question humaine, et relationnelle avec les acteurs (thème extrêmement vaste s'il en est), le premier argument décrivant le combo est parfaitement pragmatique. Puisqu'il est important de communiquer avec l'acteur, autant être le plus près possible d'eux, tous les réalisateurs partagent cette idée.

John Lvoff : *« En tant que réalisateur, j'essaie d'être au plus proche de l'acteur. Et donc, c'est mieux que je sois devant lui quand il joue. Pareil pour les commentaires à la fin des prises, il faut les faire juste à côté de l'acteur, on n'a pas besoin que tout le monde entende. »*

Michel Favart : *« Je précise une chose : c'est qu'après chaque prise, je me lève, et je me rends sur le plateau, pour parler directement aux comédiens. »*

Caroline Huppert : *« Quoi qu'il arrive, on a un dialogue avec les comédiens entre chaque prise. Et ça ne peut pas se faire par Talky Walky, c'est vraiment trop désagréable. Les acteurs sont toujours meilleurs quand on est en contact avec eux. »*

Bien sûr, de nombreux cas de figure doivent exister, et dépendent de la personnalité de chaque réalisateur, mais Catherine Aymerie me confie : *« Je n'ai jamais vu un réalisateur qui ne vient pas à chaque prise parler au comédien. Que ce soit pour faire des commentaires positifs ou non, on vient le dire à l'oreille. C'est plutôt au début du tournage qu'on est le plus fragile, parce que les choses se mettent en place, il y a une confiance avec l'équipe qu'il faut trouver. Petit à petit, on connaît les gens. On est fragile juste avant le " action " ou le " à vous " <sup>11</sup>, et on est fragile après le " coupez ". »*

---

<sup>11</sup> Nous verrons dans la prochaine partie ce que signifie le « à vous », cher à Michel Favart.



Si le cas de figure d'un réalisateur restant au combo existe, distribuant ses ordres de loin, par *Talky Walky* ou mégaphone, il est clairement présenté comme un modèle répulsif... J.Lvoff : « Avec l'apparition du combo, on a vu des réalisateurs, assis devant leur combo, hurler dans un mégaphone leurs indications à l'acteur, et là, ça ne va pas, on perd toute l'intimité indispensable. C'est pour ça que je pense qu'avec le côté "pratique" de voir les images filmées sur un écran, on perd autre chose de très pratique aussi... En effet, soit il parle avec un mégaphone, et crie ses commentaires avec tout le plateau qui entend, soit il doit se lever pour aller jusqu'à l'acteur, et revenir au combo pour la prise suivante. Dans la journée, il va se lever et faire le trajet 50 fois, 100 fois, ce qui est peut-être une perte d'énergie et de temps considérable. Alors que s'il est juste là, à deux mètres, il ne se pose pas de questions s'il a quelque chose à dire au comédien, il lui dit directement. Finalement, c'est plus pratique. »

Tous mes interlocuteurs se sont défendus d'appartenir à ce modèle du réalisateur très loin des acteurs, qui communiquent à l'aide d'un mégaphone. Dominique Pinto a des mots assez durs contre ceux-ci : « Certains réalisateurs parlent même aux acteurs comme ça à la fin d'une prise... Hurlent au loin, devant tout le monde "je comprends pas ce que t'as fais, j'aime pas trop !" à un moment donné, il faut savoir lever son cul du combo, et dire en face, discrètement, ce qu'on a à dire aux gens. C'est une question d'éducation, à ce niveau-là ! »

Et si l'aller-retour n'est pas possible ? Le choix se porte sur le combo, ou bien la proximité avec l'acteur ? Caroline Huppert : *« Si le combo est trop loin, par exemple si le décor est petit, et qu'on met le combo très loin du coup, je reste à la face avec le HF. Sinon, je dois crapahuter à chaque prise, pour revenir leur parler. Parce que quoi qu'il arrive, on a un dialogue avec les comédiens entre chaque prise. »*

La question de la proximité géographique ne se résume pas à une idée pragmatique de gagner ou de perdre du temps, c'est aussi quelque chose qui concerne la mise en scène, d'après Jacques Fansten : *« Ne plus voir le travail de l'acteur que par le retour vidéo, c'est aussi ne plus s'intéresser qu'à ce qu'on voit dans le cadre, or j'ai toujours trouvé que quand on travaille avec un acteur, on a intérêt à regarder le cadre, mais aussi ce qu'il y a autour. On peut changer des choses en fonction de ce qu'on est en train de voir sur le plateau, et ça on le perd, pour moi, lorsqu'on met un combo. »*

Pour Michel Favart, cette question du cadre n'a pas grand intérêt, dans sa manière de travailler, tout se joue à un autre endroit, à un autre moment : *« Honnêtement, je ne trouve pas intéressant ce qui se passe hors-champ. Vis-à-vis des acteurs, j'aime avoir une relation individuelle avec chaque acteur, quel qu'il soit, quelle que soit son importance, on prend du temps pour en parler... Se mettre d'accord sur le rôle, c'est ça qui est important. Ce qui se passe autour du cadre... »*

### *Le « cinéma » des réalisateurs*

Le réalisateur est certainement la personne qui apporte le plus de choix personnels dans la fabrication du film. C'est lui qui est là le plus tôt dans le calendrier de production, et il fait partie des derniers à se retirer de la fabrication du film, en fin de post-production. Et pourtant, au moment où la prise est tournée, c'est-à-dire où la captation « réelle » de la somme de travail est accomplie, le réalisateur ne peut rien faire... Il ne joue pas, ne cadre pas, n'enregistre rien... On comprend bien son envie d'être actif, pour améliorer les choses. De là naissent une série de comportements qui, pour un œil extérieur, peuvent paraître assez vain. De manière assez ironique, j'ai entendu plusieurs fois dans la bouche de réalisateurs l'expression « faire du cinéma », pour parler

de certains comportements qu'ils jugeaient inutiles et grotesques... Qu'on se le dise, « faire du cinéma » est une expression très péjorative ! Personne ne remet en cause l'importance du relationnel dans le travail d'une équipe de cinéma, mais comment savoir ce qui est « utile », et ce qui ne l'est pas ?

M. Favart : *« Je vois encore mes copains réalisateurs, à côté de la caméra, à respirer le jeu de l'acteur, comme s'ils pouvaient lui insuffler la grâce... Je pense que c'est bidon. Si on a bien préparé, si on ne s'est pas trompé sur le casting, sur la proposition de rôle, sur le décor... Alors la magie va se faire. Ce sont ces différents choix qui font que j'estime qu'une scène est réussie. Sans avoir besoin de s'exprimer tant que ça. Une fois sur un plateau, rien ne va plus : j'ai l'impression qu'une boule est partie, et que c'est fini, ou les choix ont été bons, ou bien non. Je peux à la limite éviter qu'il y ait des égyptiens, mais c'est tout. Et c'est là, en amont, que tout se joue pour moi ! On crée une complicité qui fait qu'après, sur le plateau, on a toute la matière pour inventer, sans avoir besoin du réalisateur collé à l'acteur. »*

J. Lvoff cite en exemple un réalisateur célèbre : *« Certains réalisateurs deviennent un peu ridicules, par exemple Rappeneau, passait son temps à mimer tous les gestes, toutes les paroles, et c'était drôle. Tout le reste de l'équipe regardait Rappeneau pendant les prises. Au moins, on sentait vraiment qu'il était là. Beaucoup d'acteurs préfèrent voir le visage de leur réalisateur que leur crâne, surtout s'il est chauve. »* “Au moins il est là”... C'est vrai. Dont acte, Jean-Paul Rappeneau ferait « du cinéma » avec ses acteurs, et gesticulait beaucoup, alors que ça n'aurait pas d'incidence, et tout serait assez “bidon”... Vérifions la futilité de cette démarche : sur huit long-métrages de cinéma réalisés, neuf de ses acteurs ont été nominés aux Césars pour leur prestation, dont trois ont effectivement gagné le prix<sup>12</sup>. Que sa méthode de direction soit un simulacre ou non, nous lui conseillons de ne pas en changer !

Comme je le disais au début de ce chapitre, Michel Favart s'est entretenu avec moi en compagnie de sa femme, Catherine Aymerie, comédienne. À un moment, elle est intervenue dans la conversation. C'était juste après le commentaire qui suit, proposé par M.Favart : *« Je trouve que les comédiens m'aient sous leur nez ne sert strictement à rien. Qu'ils sentent que je suis là à trois*

---

<sup>12</sup> Il s'agit de Catherine Deneuve, Gérard Depardieu (prix obtenu), Jacques Weber (prix obtenu), Anne Brochet, Vincent Perez, Juliette Binoche, Isabelle Carré, Grégori Derangère (prix obtenu), et Yvan Attal.

*mètres, extrêmement attentif à ce qui se passe, c'est ça qui est important pour eux, pas l'espèce de numéro que je faisais à l'époque, d'extrême tension, comme si mon regard allait changer quoi que ce soit. Mon regard est plus utile face au résultat de ce qu'on est en train de faire. Donc la proximité du combo... Franchement, il faut placer le combo de manière à ce que cela gêne l'équipe le moins possible. Le plus important, c'est de laisser travailler l'équipe et les comédiens. Je me fiche complètement du fait qu'il soit dans une salle à côté.» C'est à ce moment que sa femme a réagi : « Si je peux me permettre, pour les comédiens, ça n'est pas du tout la même chose. Je me souviens, quand les réalisateurs étaient à côté de la caméra, c'était très différent. Maintenant, on sent moins qu'on est avec le réalisateur. Il y a une vraie différence. »*

### *Présence et communion*

Les commentaires sur la relation profonde entre le comédien et le réalisateur étaient toujours distillés avec une forme de délicatesse, on me demandait parfois « d'y croire », tout simplement. Il était fréquent que les expressions « je suis peut-être bête », « je me fais peut-être un film » (décidemment !) viennent ponctuer ces descriptions...

*J.Lvoff : « Quand on est réalisateur, on est pratiquement amoureux de son comédien, de son personnage. C'est souvent la personne qu'on voit le plus souvent pendant le tournage, alors on le connaît dans les moindres détails. Par exemple, tel acteur a une oreille décollée, alors je le fais légèrement tourner sur lui-même, sans lui dire pourquoi. Je n'avais pas besoin de moniteur pour voir ça. Je pense que les acteurs apprécient cette relation presque amoureuse vis-à-vis du réalisateur. Ils apprécient ce regard, juste à côté d'eux, plutôt que quelqu'un qui est dans la salle à côté, et regarde une télévision. C'est une question de contact humain. C'est bien de faire des belles images, mais je crois que le plus important, c'est qu'il y ait de l'émotion, et je crois que le réalisateur reçoit beaucoup plus cette émotion en direct qu'à travers un écran plasma ou LCD... »*

Ces réalisateurs sont sûrs que les acteurs partagent cet avis.

*J.Fansten : « Mais, tu vois, j'ai eu à dire de nombreuses fois, pendant la préparation d'un film à des comédiens " Ah, au fait, avec moi, tu sais, il n'y a pas de combo ! ". Et*

*bien, une fois sur deux, je vois un œil qui s'allume et le comédien répond " Ah bon ? Mais c'est vachement bien ! " Parce que pour les acteurs, c'est très important. Sois sur un plateau, et regarde bien l'acteur au moment où on dit " Coupez !", eh bien tous les acteurs, au moment où ça s'arrête, cherchent un regard. Ils cherchent le regard de quelqu'un chez qui il y a un bout d'émotion, de sourire, n'importe quoi... Et de l'avoir directement sur le plateau, c'est sans prix. C'est plus qu'un " premier public ", on n'est pas spectateur au moment où on fait les choses, on est chercheur. Ce que l'acteur peut guetter dans l'œil du réalisateur, c'est juste un " va plus loin ", ou au contraire " calmons le jeu ", ou alors une excitation particulière, ou un calme, mais on est jamais spectateur du film quand on fait une prise. On est acteur d'une recherche, d'un travail. »*

Michel Favart, qui, on l'aura compris, est le moins convaincu par la nécessité de la présence du réalisateur pendant la prise, m'a confié une anecdote intéressante concernant l'attention particulière que le comédien attend souvent de la part du réalisateur : *« J'ai fait un film (Commissaire Maigret) avec Bruno Cremer. Le tournage se déroulait en Afrique du Sud, et le reste de l'équipe ne parlait qu'anglais. Bruno Cremer m'a dit qu'il était gêné que je m'adresse d'abord à l'équipe en anglais, pour savoir comment ça s'était passé, avant de lui demander à lui, en français. Je ne me rendais même pas compte que c'est ce que je faisais, mais donc le fait qu'il y avait deux langues, ça s'est plus vu, et ça a renforcé l'importance de l'ordre des demandes... »*

### *Acteurs et cadreur*

Lors du tournage de notre *Fiction 2* en studio à l'école Louis Lumière, j'ai été amené à cadrer dans une situation de combo derrière les feuilles de décor. Plusieurs des scènes à tourner se sont révélées assez délicates à jouer pour les comédiens, comme des séquences de pleurs, ou de grande tension. Alors, passée l'étape des répétitions, il n'y avait plus à la face que le premier assistant opérateur et moi-même. Il y avait encore quelques indications à donner, puis des commentaires à faire entre les prises. À cette occasion, le réalisateur ne venait pas systématiquement parler dans l'oreille du comédien. De plus, il arrivait que nous attendions plusieurs dizaines de secondes ou plus, entre des prises, ou à la

fin d'une prise, pour des raisons techniques diverses... Très rapidement, l'acteur se met à lier une relation avec les deux seuls techniciens présents. Il plaisante avec nous pour faire retomber la pression, ou cherche à savoir ce qu'on pense de son jeu pour la prise qui vient d'être faite. On se trouve alors dans une position où notre attitude a une grande importance pour le bon déroulement du tournage. Une grimace, un rire, ou une moue indifférente pourrait avoir des conséquences désastreuses... Et ce, sans que personne du reste de l'équipe, réalisateur compris, ne s'en aperçoive !

Maxime Héraud m'a raconté une anecdote qui l'a marqué, et qui illustre bien cette solitude dans laquelle peut être placé l'acteur, lorsque le combo est présent sur un plateau. Il s'agit du tournage du *Comte de Monte Cristo* : « *Pour une séquence, il y avait Depardieu et Ornella Muti, j'étais très fasciné d'être devant elle. Depardieu, je ne te fais pas un dessin... Il aime bien déconner, il provoque, sa technique d'acteur est de faire n'importe quoi pour garder sa concentration. Il peut être grossier, vulgaire... Mais pour Ornella Muti, ça ne fonctionne pas comme ça ! La réalisatrice, Josée Dayan, ne faisait que s'occuper de Depardieu, et rentrait dans son jeu, à déconner avec lui... C'était une scène très importante, dure à faire, et Josée Dayan était très loin, derrière son combo, à crier, avec son cigare... Ornella Muti se trouvait désespérée de ne pas trouver un regard, envers qui jouer. Le réalisateur étant derrière le combo, le cadreur étant derrière l'œilleton, et l'acteur devant elle lisant ses papiers, n'en ayant rien à foutre... Qui reste-t-il ? L'assistant qui est à côté de la caméra : le pointeur. Je me suis donc retrouvé être le seul regard auquel elle pouvait s'accrocher. Et donc, parce qu'il y avait un manque, sans s'adresser la parole, il y a eu constamment un échange de regard. Elle envoyait des regards, pour me demander si ça allait, si l'émotion était passée, mais c'est tout, sans un mot. Et plus tard, elle a débarqué dans mon camion, en robe de jeu, pour me dire « Heureusement que t'étais là, merci d'avoir été attentif à ce qui se passait, sinon, je ne sais pas si j'y serai arrivée... » Sans combo, évidemment, la réalisatrice aurait été à côté de la caméra, peut-être que l'autre acteur aurait été du coup plus présent, et les choses ne se seraient pas passées de la même manière. Et c'est une partie du travail du premier assistant opérateur, et c'est pour ça aussi que j'adore ce métier. Tu joues avec l'acteur, pendant la prise, et c'est génial ! »*

Catherine Aymerie elle-même mentionnait l'importance du cadreur, alors que nous évoquions la relation au metteur en scène : *« Il y a aussi le regard et l'assentiment du cadreur. Je cherche le regard du cadreur. Le pointeur aussi a un regard, mais le cadreur a un regard artistique, pas seulement technique. Le regard du cadreur n'est pas loin du regard du réalisateur. À la fin d'une prise, il y a une connivence avec le cadreur. Celle-ci dépend de sa personnalité, mais aussi de la place de chacun dans l'équipe. »*

Les opérateurs aussi ressentent cette connivence, et ont quelque chose à en dire, comme Nathalie Durand : *« Le cadre a quelque chose de plus jouissif que la lumière... Beaucoup de choses se passent quand on est au cadre, collé à l'œilleton, dans le rapport aux comédiens par exemple, qui est assez privilégié. »* Cette relation ne dépend pas seulement de la proximité géographique, mais aussi du médium utilisé pour voir : *« Cela aussi a changé avec les caméras numériques... Maintenant, quand on cadre à l'œilleton, on a l'impression de cadrer avec une petite télé. Ça m'a beaucoup perturbé au début, dans le rapport aux comédiens, on a l'impression de ne plus être directement en rapport, de passer par un filtre. La proximité est très différente, entre la visée vidéo, et la visée reflex... Et puis on s'habitue... »*

Toujours à propos de la relation avec les comédiens, Nathalie Durand revient sur cette sensation « d'actif » ou de « passif », que le reste de l'équipe ressent vis-à-vis des acteurs : *« Je pense pas que le fait d'être à côté des acteurs ou pas s'exprime en terme d'actif ou de passif, je pense que c'est seulement qu'on est plus dans l'énergie que peut dégager un comédien. Dès qu'on passe par un filtre, moniteur, n'importe quoi, on perd cette proximité, on n'est plus juste à côté. Il n'y a plus cette espèce de " communion ", même si c'est un peu con de dire ça. Et aussi le fait de ne voir que deux jours plus tard quel résultat exact on allait obtenir, ça mettait toute l'équipe dans une tension particulière. Lorsqu'on décide qu'on a ce qu'il faut et qu'on passe à la suite, il y a une petite tension qu'on perd, qui créait quelque chose. »*

Dominique Pinto signale aussi un danger qui existe avec certains acteurs, celui de se regarder jouer (souvenons-nous des motivations de Jerry Lewis) : *« Laisser des acteurs regarder le combo, je trouve cela intolérable. Non seulement lorsqu'ils regardent les autres jouer, mais pire, lorsqu'ils revoient une prise dans*

*laquelle ils viennent de jouer. C'est une catastrophe ! Il ne regarde que lui, et donc le rôle de chef d'orchestre du réalisateur, de faire jouer les acteurs les uns avec les autres, s'évanouit complètement, puisque l'acteur se met à jouer tout seul... »*

La relation entre le cadreur, le pointeur et le comédien est ressentie par toute l'équipe. Elle est présentée comme quelque chose de précieux, source de beaucoup de plaisir dans le travail. Mais si ce rapport aux comédiens est prioritaire, ça n'est pas le seul rapport important sur le plateau... Les autres relations peuvent être vécues de manière un peu plus violente, les antagonismes se font plus frontaux, et tout naturellement, les commentaires de mes interlocuteurs sur ces questions se font moins mesurés.

### **3/2 Combo & Rapports humains au sein d'une équipe de tournage.**

*« Ne pas avoir de combo force à faire confiance aux autres membres de l'équipe. »*

John Lvoff

Le combo est un outil, pas un code de conduite ni une entrave quelconque pour organiser le travail de l'équipe. Comme tout outil, le problème principal reste de savoir comment on l'utilise. La présence du combo n'oblige évidemment personne à changer ses habitudes de travail. Néanmoins, la manière de se comporter de la plupart des gens en présence d'un combo est connue et prévisible, et à moins d'être très critique et distant vis-à-vis de cet instrument, chacun tombera inévitablement dans les mêmes travers... D'après les avis que j'ai recueillis, les détracteurs du combo lui reprochent d'avoir changé certains rapports humains qui étaient nécessaires avant son avènement. La question n'est pas de remettre en cause les limitations qu'implique l'absence de retour vidéo sur un plateau. Il s'agit plutôt de se demander si cette limite technique ne favorisait pas une certaine qualité des rapports humains. Qualité qui, si elle n'était pas facile à atteindre, se révélait en tout cas très importante pour toute l'équipe. Ne pas voir l'image, c'est être obligé d'échanger avec les autres pour en avoir une idée. Et si, individuellement, il est plus facile, et plus rapide, de regarder une image que de communiquer avec le reste de l'équipe, en tant que

groupe, ce qui a été perdu est considérable : voilà l'argument des détracteurs du combo, d'un point de vue des relations humaines. Aucun de mes interlocuteurs ne nie ces deux aspects du problème, avancée technique et bouleversement humain, mais ils ne sont pas d'accord sur les résultats de l'addition. Entre gains et pertes, est-ce qu'on y gagne ?

### *L'esprit de corps*

À propos de cette époque « d'avant le combo », tout le monde a son expression, mais les descriptions correspondent toutes à une même image : celle d'un noyau dur, d'un corps central constitué de quelques personnes autour desquelles gravite le reste de l'équipe.

J.Lvoff : *« Il y a un certain esprit de corps qui est perdu. Avant, on était derrière la caméra, il y avait derrière le cadreur et son assistant, ou juste sous la caméra, le réalisateur et la scripte. Ça paraît bête, mais il y avait une forme de symbiose entre tous ces membres de l'équipe. Pendant les prises, le réalisateur se déplaçait avec la caméra, faisait corps avec elle. Le noyau dur d'une équipe de tournage était constitué de ces quatre-là : cadreur, premier assistant opérateur, réalisateur, et scripte. »*

Pour Michel Favart, la question de la confiance est aussi importante, mais les postes cités ne sont pas tout à fait les mêmes : *« Il y avait cette confiance très grande qui existait entre les membres de l'équipe. On faisait un plan, et après avoir discuté du jeu, on se tournait vers le cadreur qui disait " c'est bon pour moi ! ", puis vers le chef opérateur qui disait à son tour " c'est bon pour moi ! ", et on était obligé d'avoir les uns par rapport aux autres une grande confiance. Du coup, on attendait les rushs avec impatience. Ça pouvait arriver qu'il y ait des discussions très vives au moment des rushs, on se reprochait des choix... Il y avait une confiance totale avec les trois postes cadreur, directeur de la photographie, et son. Et on découvrait seulement aux rushs le résultat de notre travail. »* À d'autres moments de notre entrevue, M. Favart m'a aussi parlé de l'importance de la scripte, qui a « migré » en même temps que lui, de « derrière la caméra », à « devant le combo ».

Dominique Pinto évoque cet éclatement du « corps » qui existait autour de la caméra, et des conséquences humaines désagréables pour son poste de cadreur : *« Avant le combo, à la fin d'une prise, le réalisateur commençait par demander à l'équipe « est-ce qu'elle est bonne pour tout le monde ? » Et c'est la difficulté, pour un technicien qui débute, de trouver la limite qui fait qu'une prise devient mauvaise, car une prise parfaite n'existe jamais, c'est toujours perfectible. Si ce n'est pas bon, il faut dire pourquoi. Tout le monde devait sentir son travail, pour savoir si elle était bonne ou pas. Le cadreur pouvait apprécier le point, ou pas. Maintenant qu'il y a quatre personnes derrière le combo, si la prise est floue, sur les quatre personnes, il y a bien quelqu'un qui va le voir. Ça arrive aussi souvent qu'à la fin d'une prise, le réalisateur me dise « Dominique, laisse un peu moins d'air... » et je n'aime pas du tout ! Je n'aime pas cette manière de faire, il a le droit de le penser, mais pas d'agir comme ça... Le réalisateur qui reste assis devant son combo, et qui crie « fait ci, fait ça ! » c'est immonde ! Mais il peut aussi se lever, et venir parler au cadreur, et ça simplifie beaucoup de choses. »* Au-delà de cette relation entre le réalisateur et le cadreur, Dominique Pinto met l'accent sur un éclatement général de l'équipe, et des conséquences néfastes que cela engendre : *« C'est un autre défaut du combo, faire sortir les gens du plateau. Cet éloignement de l'équipe que peut amener le combo est un gros défaut. Les gens deviennent plus dispersés, plus dissipés, et se permettent de piailler derrière l'écran. Personne ne parle sur un plateau à côté de la caméra quand on répète... Le nombre de fois que j'ai entendu le réalisateur parler avec la scripte derrière le combo pendant une répétition, quelque fois de quelque chose qui n'a rien à voir avec ce que l'on tourne ! Je trouve que c'est un manque de respect. Puisqu'en plus, souvent, le chef opérateur est derrière un écran lui aussi, alors on commence à être très éclatés, et c'est dommage. Il y avait un corps de personnes autour de la caméra qui a éclaté, et c'est vraiment dommage. »* Cette question de « corps » n'est pas simplement une connivence humaine plus appréciable pour les membres de l'équipe. C'est aussi est surtout une question de concentration commune, et de communication : *« Maintenant, certains assistants caméra sont constamment en train de regarder leur écran, et ne regardent plus jamais les acteurs. L'ingénieur du son a aussi son écran, et dit à son perchman « tu peux descendre », et donc si le cadreur décide de dézoomer, ou demande un recul parce qu'il pense que ce serait mieux, la perche qui a été*

*descendue, mais sans une bonne communication, se retrouve dans le champ. Avant, une fois qu'un plan était mis en place, on le tournait tel quel. Maintenant, on improvise beaucoup, on ne travaille plus pareil ! Tout le monde est devant son écran, l'ingénieur du son, l'assistant caméra, le machiniste, même le perchman, quelquefois, a son écran, plus personne ne regarde avec ses yeux, mais à travers un écran. Cela entraîne de travailler plus vite, mais aussi moins bien. Avant, les gens se parlaient pour se mettre d'accord, maintenant, tout le monde se dit : "J'ai mon écran ", et on ne communique plus... J'ai travaillé avec une assistante qui, en plein été en extérieur, passait ses journées, sous un voile noir, à regarder son écran. La communication n'est plus possible, je ne vais pas parler avec un voile ! Cela détruit la complicité, et amène beaucoup plus d'individualisme... L'écran généralisé pour tous les techniciens est une forme de jambe de bois, qui permet de travailler dans des conditions de plus en plus précipitées, mais moins bien. » Il me cite une situation absurde parmi tant d'autres, de confiance excessive dans l'image : « Certains perchmans regardent l'écran pendant les répétitions, au lieu de percher, pour soi-disant « voir le plan », mais s'ils ne perchent pas, comment peuvent-ils voir une ombre de perche ? »*

Entre l'écran de retour du chef opérateur, celui du réalisateur, les petits écrans poussent comme des champignons sur les plateaux à l'heure du numérique:

*Nathalie Durand illustre cette tendance : « Mais maintenant, il y a souvent plusieurs écrans, en plus du combo principal, il y a l'assistant caméra, il y a aussi l'ingénieur du son qui a un petit écran, alors une petite troupe s'agglutine autour de lui. Il n'y a pas de règle qui a été instaurée dans la manière de faire les choses avec le combo. Et comme il y a un accès plus direct et évident à l'image, alors chacun fait comme il le sent. On commence même à voir des perchmen avec des petits moniteurs accrochés à la main, en bracelet. »*

Nathalie Durand mentionne aussi cette idée de corps constitué par plusieurs personnes, même à l'échelle de l'équipe caméra. Alors que des instruments existent pour s'éloigner de la caméra quand on est premier assistant opérateur, elle nous dit : « Je n'ai jamais utilisé de retour HF pour le point, parce

*que j'ai toujours aimé être à côté de l'opérateur, tant que c'est possible. J'aime cette proximité. »*

Maxime Héraud évoque encore la question de la proximité du pointeur avec la caméra, avec un avis cette fois-ci divergent : *« J'ai bien vécu les deux écoles. L'école du follow focus uniquement, avec le décamètre, les marques au sol, et à l'œil, avant le retour pour le pointeur... Et puis, il y a eu un moment où les commandes de point HF ont commencé à devenir vraiment fiables. Et je suis devenu un adepte de ça, cela m'a vraiment aidé dans mon travail. Parce que le problème de la position du pointeur à côté de la caméra, c'est qu'il est dans l'axe de la prise de vue, donc pour évaluer une distance, ça n'est quand même pas l'idéal. Avec la commande HF, on peut s'écarter pour mieux apprécier les distances. Ça permet aussi au cadreur d'être beaucoup plus libre, de ne pas avoir une résistance de la main du pointeur dans ses mouvements. »*

### *Le rituel de la projection des rushs*

Concernant cet esprit de corps qui semblait habiter les équipes de cinéma, et qui se serait atténué avec le temps, le visionnage des rushs occupe dans l'imaginaire une place importante. Je pense que le rituel des rushs a pris d'autant plus de place que cette pratique a pratiquement disparu... Pour Caroline Huppert, la raison pour laquelle toute l'équipe venait voir la projection est moins romantique qu'on pourrait croire : *« Mon seul souvenir d'avoir regardé les rushs avec toute l'équipe, c'était pendant la SFP. Du temps de la SFP, les gens regardaient les rushs parce qu'ils étaient payés pour le faire. Ils n'étaient pas indépendants comme maintenant, ils étaient payés quoi qu'ils fassent pour le film, donc ils venaient tous regarder les rushs. Depuis qu'ils ne sont plus payés, les gens ne viennent plus. »*

L'intérêt lucratif de cette projection paraît un peu court au regard des autres témoignages que j'ai recueilli. Généralement, il s'agit, pour la plupart de mes interlocuteurs, d'un moment fortement associé à une communion de toute l'équipe, qui était précieuse pour certains. Moment de tension, de déception ou de joie, mais vécu « ensemble ». Nathalie Durand partage ce point de vue :

*« Comment décrirais-je le moment du visionnage des rushs en équipe ? (rire) Je l'ai beaucoup vécu comme première assistante opératrice. C'était... l'angoisse, je rentrais en salle de projection vrillée... C'étaient des moments qui pouvaient être désagréables, comme quand on passe un examen. Quand quelque chose était flou, j'étais mal, mais au moins tout le monde l'avait vu, et donc c'était fait. »*

Maxime Héraud partage totalement ce point de vue sur l'angoisse de la projection des rushs pour le premier assistant opérateur : *« Quand on est passé au numérique, le fait d'avoir une image bien définie avec un second assistant qui pouvait visionner était un réel atout. Parce qu'avant ça, ma plus grosse angoisse, c'était le moment où on changeait de plan, et qu'en tant que pointeur, je me demandais « mais est-ce qu'on l'a vraiment, ce plan ? » et ça, c'était très flippant. Le grand truc, c'était le visionnage des rushs, quand tu partais en province. Et bien tu prenais ta valise pour aller visionner les rushs avec toute l'équipe, comme ça, ça t'évitait de repasser par l'hôtel... (rire) Bon, c'est une blague ! Mais ça veut bien dire ce que ça veut dire... On pouvait être viré le soir même. Personne, chez les assistants opérateurs, absolument personne, ne regrette cette époque ! »*

Pourtant, Nathalie Durand a une raison de regretter cette époque : *« Au final, ce qui était agréable, c'est qu'on découvrait ensemble les images. Maintenant, plus personne ne regarde les rushs, tout le monde les regarde directement sur le combo. J'essaie aujourd'hui de conserver quelques séances de rushs pendant le tournage, mais je n'y arrive pas toujours... J'essaie de faire deux-trois fois pendant le tournage des projections de sélections de rushs. C'est une discussion avec la production, et puis ça demande un peu de travail au monteur... Alors ce n'est pas évident. Même si les conditions de projection ne sont pas terribles, je trouve ça important qu'à un moment, tous les gens qui travaillent sur un film voient les images ensemble, et se sentent un peu investis du film. Quand il n'y a plus de rush du tout, j'ai l'impression que ça change le rapport au travail, chacun vient au turbin, on fait sa part de boulot, et on rentre tous chez soi. Les gens, maintenant, les regardent le soir dans leur chambre d'hôtel, sur un ordi, et on en parle le lendemain. Le combo n'a pas supprimé les projections de rushs tout de suite, mais il a permis ça. »* On retrouve la même amertume, lorsque John Lvoff compare le temps où l'on visionnait les rushs avec l'époque actuelle : *« Tous les soirs, l'équipe regardait les rushs du film qu'ils étaient en train de faire. Et le réalisateur faisait*

*des commentaires à toute l'équipe, des compliments, des critiques. On attendait que toute l'équipe soit présente. Tous les membres de l'équipe attendaient la projection des rushes ! Sur le dernier film sur lequel j'ai travaillé, en 2004 (ndr : « L'œil de l'autre<sup>13</sup> »), il n'y avait plus de projection des rushes, mais je recevais un dvd dans ma chambre d'hôtel, que je regardais tout seul. »*

Cette fois-ci encore, quelqu'un m'a affirmé ne voir dans cette pratique qu'une mascarade inutile, qui rappelle dans la formulation le « cinéma » des cinéastes décrié par Michel Favart... Yves Angelo se serait bien passé toute sa carrière de ce rituel de la projection des rushes : *« J'ai toujours détesté voir les rushes pendant le tournage d'un film. Je pense que lorsqu'on a bien préparé un film, on n'a pas besoin de voir les rushes. Ça n'est pas tellement pour se rassurer, parce que de toute façon, les gens du laboratoire et le monteur voyaient tout, donc s'il y avait une catastrophe, ils le disaient tout de suite. Le fait de voir les rushes introduit une notion de remise en cause, de flatterie entre les gens... Et puis, souvent, le fait de regarder les rushes conduit à changer quelque chose, parce qu'on doute. Quand on ne les voit pas, on suit une même ligne, alors si on se plante, on se plante, mais au moins, c'est cohérent ! Sur les films d'Alain Corneau, on ne regardait pas les rushes de tout le film. Sur « Tous les matins du monde »<sup>14</sup>, on n'a pas vu un rush de tout le tournage ! Je pense que le sentiment dont il faut vite se débarrasser, c'est la peur. La peur nous fait faire des choses banales. À l'époque, c'était surtout la peur du diaph', la peur du noir... Alors, dès qu'on commence à avoir peur qu'il n'y ait pas assez de lumière à un endroit, on en met... Et c'est bien sûr là qu'on fout tout par terre. Il faut se libérer de cette peur, pour être vraiment libre. »*

### *Décentralisation, autonomie et déclin de la place du cadreur*

Il est essentiel, à ce niveau de la discussion, de se préoccuper précisément de la manière dont l'équipe « noyau dur » s'est disloquée, dont la répartition géographique des membres de l'équipe a changé, et des conséquences que ces deux données ont eues sur la place du cadreur. Ces trois problématiques sont tellement liées les unes aux autres qu'il est impossible de les dissocier.

---

<sup>13</sup> **Lvoff John**, *L'œil de l'autre*, France, 2005, 84 min, couleur.

<sup>14</sup> **Corneau Alain**, *Tous les matins du monde*, France, 1991, 115 min, couleur.

Voici quelques anecdotes personnelles de moments vécus lors de ma scolarité à Louis Lumière. Si cette scolarité nous offre la possibilité de nous placer en condition de tournage « réelle » et « stable » dans le temps (deux tournages d'une semaine, et deux tournages de deux semaines), nous tournons aussi des Travaux Pratiques d'Image, d'une durée d'une journée, lors desquels chaque étudiant passe aux postes techniques clés à tour de rôle. Dans tous les cas, les postes sont « tournants », et donc chacun sera amené à occuper toutes les places principales d'une équipe de cinéma... Ces travaux pratiques ont l'intérêt de pouvoir nous faire travailler dans de nombreuses conditions de tournages différentes : en 35mm, en Arri Alexa, avec une dolly, avec un steadicam... De plus, nous souffrions d'un handicap majeur, puisque la sortie vidéo de notre Moviemcam ne marchait plus, ce qui n'était pas pour me contrarier. Tout se passait un peu comme si nous avions pu expérimenter différentes « époques de cinéma », en l'espace de quelques mois, avec les mêmes personnes, aux mêmes endroits. Je pouvais donc comparer ces différentes configurations, avec les mêmes étudiants, quelquefois à quelques jours d'intervalles. Et la conclusion que j'en tire me force à me ranger du côté de ceux qui pensent que le retour d'image a une importante influence, plutôt néfaste sur les relations humaines. J'ai pu aussi me rendre compte de la migration des quelques personnes clés (réalisateur, chef opérateur, scripte) que le combo entraîne. Plus frappant encore a été à mes yeux le changement de comportement du reste de l'équipe, occupant des postes moins centraux. Électriciens, machinistes, régisseurs, figurants, assistants en tout genre, se dispersent aléatoirement sur tout le plateau lorsqu'il n'y a pas de retour d'image. Ils s'éloignent souvent du centre, mais restent attentifs les uns aux autres, se cherchant du regard pour être sûrs qu'il n'y a rien à faire. Mais lorsqu'ils ont la certitude de ne plus être utiles, on constate qu'ils ont plutôt tendance à s'éloigner du plateau, pour prendre l'air, boire un café... La présence du combo chamboule de manière frappante cette dynamique. De nombreuses personnes se mettent à faire des allers retours entre leur poste de travail et le combo. Il n'est pas étonnant de voir une dizaine, ou une vingtaine de personnes, assises sur des cubes 15x20<sup>15</sup>, regardant l'écran pendant les répétitions ou les prises. Pour décrire cette scène, l'expression « tout le monde devant la télé »

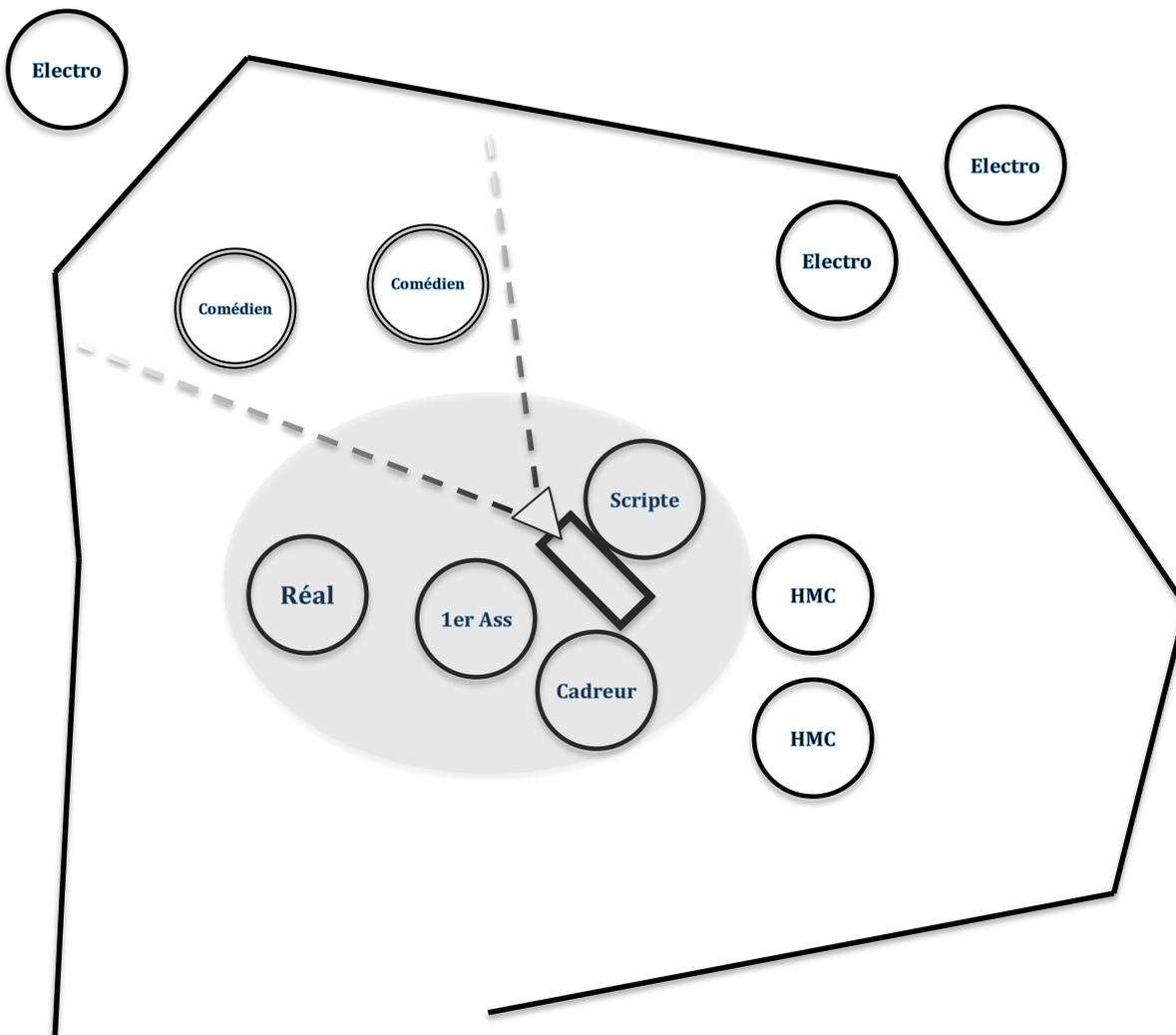
---

<sup>15</sup> Petits cubes de machinerie, souvent utilisés comme tabourets par les membres de l'équipe.

que m'ont répétés les adversaires du combo, me paraît très appropriée. Il me semble que deux critères peuvent renforcer ce mouvement d'attraction vers le combo : le fait que la prise de vue soit spectaculaire dans sa réalisation (travellings, mouvements de grue etc...), et la présence de personnes peu familières des tournages de cinéma (figurants, stagiaires, assistants). Cette attraction de l'écran peut devenir vraiment contraignant et gêner la bonne circulation sur le plateau (Michel Favart disait bien qu'il fallait éloigner le combo pour laisser l'équipe travailler), et provoquer l'ire de certains réalisateurs... On m'a proposé pour décrire ce phénomène l'expression « *attirés par l'écran comme des mouches à merde* »...

Après ce croisement de témoignages, qui nous a permis de mieux percevoir les mouvements humains générés par la présence du combo sur un plateau, je vous propose le schéma suivant qui permettra de les synthétiser. Il s'agit de deux plans au sol, représentant la répartition de l'équipe technique, avant, et après le combo. Je me base sur l'ensemble des témoignages que j'ai réunis pour décrire cet ensemble (sur ce point les avis ne divergent pas) et j'y ajoute ma maigre expérience, étant donné qu'elle va dans le même sens. Dans les deux cas, la scène filmée ne change pas, les acteurs ne bougent pas non plus naturellement.

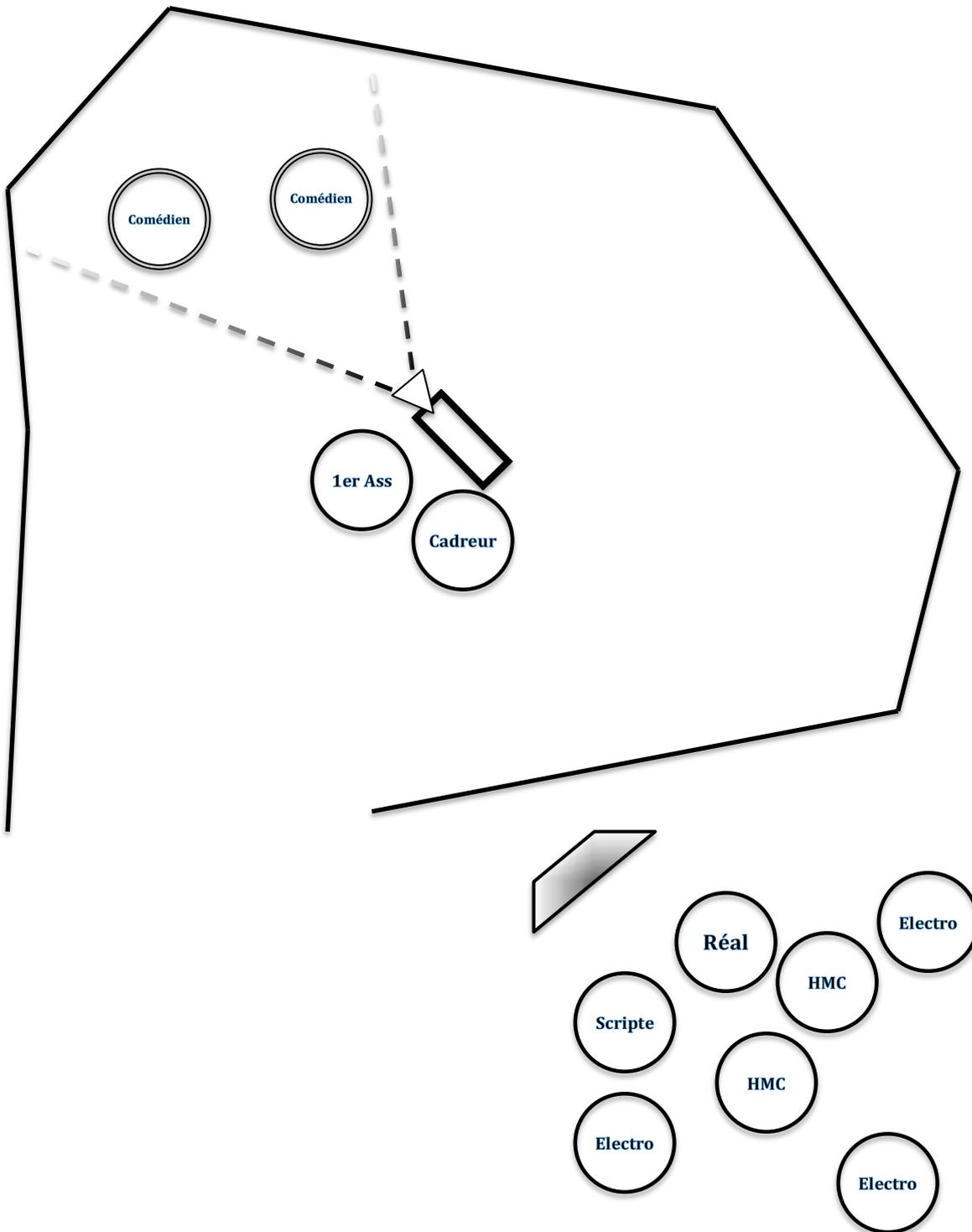
### Avant l'apparition du combo



Il s'agit bien sûr d'une schématisation d'une disposition typique d'un plateau de tournage, telle qu'elle m'a été décrite par mes interlocuteurs. Si le centre d'attention du travail de chacun est la performance des acteurs, le centre de gravité de l'équipe est la caméra. On peut observer, dans la zone grise, le « noyau dur » de l'équipe technique, constitué du réalisateur, du cadreur, du premier assistant opérateur, et de la scripte. Les autres techniciens ayant besoin de vérifier la qualité de leur travail pendant la prise, ils se placent derrière ce noyau. J'ai mis ici l'équipe HMC<sup>16</sup> en exemple. Les autres membres de l'équipe, par exemple les électriciens, se répartissent dans l'espace de manière à rester utile et à gêner le moins possible le reste de l'équipe. Ils n'ont a priori rien à faire derrière la caméra.

<sup>16</sup> HMC : Acronyme désignant les membres de l'équipe Habillage, Maquillage & Coiffure.

## Après l'apparition du combo



Cette fois-ci, j'ai choisi une disposition qui n'est pas systématique, mais qui ressemble à la « pire » situation, d'un point de vue humain. Cette situation n'est pas la conséquence forcée de la présence d'un combo sur le plateau de

tournage, mais elle n'est pas si caricaturale pour autant. Tous mes interlocuteurs m'ont décrit cette répartition des membres de l'équipe dans l'espace, et je l'ai moi-même vécue. Afin d'être dans les conditions de visionnage, le combo est placé dans l'ombre du plateau, dans une pièce séparée par une feuille de décor. La scripte est venue rejoindre le réalisateur devant son combo. Tous les autres membres de l'équipe ayant besoin de voir le résultat de leur travail à l'image pendant la prise sont maintenant devant le combo, il s'agit ici des membres de l'équipe HMC. Les autres membres de l'équipe, ici les électriciens, s'ils n'ont aucune raison de changer d'attitude, sont pourtant attirés par l'écran du combo, qui donne la chance de voir le « résultat » du travail de toute l'équipe.

Le centre de gravité de l'équipe a donc fortement changé, pour se concentrer autour du moniteur vidéo. Pour autant, le centre d'attention reste la performance des comédiens, mais par écran interposé. Si le réalisateur, la scripte, et d'autres techniciens veulent connaître quelque chose sur l'image, le cadre, ou la prise, ils ne demandent plus au cadreur, ou au premier assistant opérateur, mais ils regardent directement sur l'écran du combo.

Par conséquent, le cadreur et son assistant paraissent maintenant bien seuls au milieu du plateau... Ce sont maintenant les seules personnes en face des acteurs, qui n'ont plus grand monde comme interlocuteur direct.

Ce qui saute aux yeux, c'est le déplacement du centre de gravité de l'équipe : du cadreur, un humain, on est allé vers l'écran du retour vidéo, un objet. Nathalie Durand nous parle de l'importance de ce changement : *« Avant le combo, le cadreur était un peu le pivot de l'équipe, tout le monde s'adressait à lui, alors que maintenant, on regarde le combo et on ne prend pas la peine de lui poser des questions. Le réalisateur, le perchman, la scripte, le chef opérateur, tout le monde venait lui poser des questions, il tenait une place centrale. Les perchmans ne demandent plus tellement les bords cadre au cadreur maintenant. »*

Dans une partie précédente, nous avons développé la manière dont la relation entre le cadreur et le réalisateur avait changé : de « collaborateurs

artistiques », beaucoup de cadres ont la sensation d'être devenus des « exécutants ». De la question « était-elle bonne ? », on est passé à la critique « laisse plus d'air... resserre à droite ». Mais au-delà de cette relation, c'est l'importance même du cadreur qui a été remise en cause, vis-à-vis de presque tous les chefs de poste... HMC, chefs opérateurs, scriptes venaient constamment poser des questions au cadreur et à son assistant.

John Lvoff développe l'évolution de la relation entre scripte et premier assistant opérateur : « *Dans mon cas, je reste à côté de la caméra, et la scripte reste avec moi, tous les deux sur des cubes 15/20. Autour de la caméra, il y a le cadreur, le premier assistant et la scripte. Les scriptes d'aujourd'hui sont souvent derrière le combo maintenant. Dans ma carrière, j'ai souvent constaté des tensions entre le premier assistant caméra et la scripte. L'assistant caméra n'est souvent pas très gentil avec la scripte, qui est sans cesse en train de lui demander la focale, le diaph', la distance, la hauteur de prise de vue, etc... Il y a aussi souvent un contentieux entre lui et la scripte à propos de la direction de regard. Les conflits sont courtois, mais ils sont fréquents. Donc les scriptes, grâce au combo, se débrouillent toutes seules, autant que faire se peut. Un moment qui était un peu délicat, c'était pour vérifier les regards, la scripte désirait souvent vérifier directement dans l'œil. Maintenant elle regarde le combo, elle a gagné en autonomie. L'assistant caméra était pressé par le fait de caler son point, et donc cela posait problème. Je me demande si l'avènement du moniteur n'est pas l'aboutissement de l'éclatement du travail traditionnel d'une équipe de cinéma.* »

Il est important de détailler la relation du groupe réalisateur/chef opérateur/cadreur/pointeur, car il peut arriver qu'il existe des fortes tensions entre les membres de ce groupe, et il est difficile dans ce cas de séparer intentions esthétiques et raison pragmatiques. Dominique Pinto m'a semblé avoir vécu de nombreuses situations de conflits, et donc être le plus à même d'exprimer les choses : « *Kubrick, sur un de ses premiers films, a demandé à son chef opérateur de faire un travelling au 25mm... Le chef opérateur a fait installer le travelling pour le faire au 35mm, parce qu'il trouvait ça mieux. Mais Kubrick avait été photographe. En voyant la distance du travelling, Kubrick a dit " non, non, ça n'est pas ce que je veux ! " Mais à l'époque, quelqu'un qui n'avait pas ce niveau de technique, vu qu'il n'y avait pas d'écran, il le découvrait aux rushs ! Donc le chef*

*opérateur pouvait beaucoup plus contrôler l'image. Je pense que, souvent, la raison pour laquelle le chef opérateur veut une focale plus longue est pragmatique, pour placer plus facilement ses sources... Ça n'est pas une raison esthétique, mais ça influe sur l'esthétique du film ! C'est une problématique très importante dans le dialogue entre le chef opérateur et le cadreur. Souvent, il y a un combat pour savoir comment le chef opérateur va pouvoir placer sa lumière, bien plus que le souci de servir la mise en scène, j'en suis persuadé... Le réalisateur vient de demander une contre-plongée, lorsque le chef opérateur découvre qu'une de ses sources est placée de telle manière à ce qu'elle crée du flare<sup>17</sup>, il aura tendance à demander à monter la caméra... Alors que le cadreur va dire au chef opérateur « oui, mais le réalisateur veut une contre-plongée ! » Tout dépend de qui est le plus proche du réalisateur, le chef opérateur ou le cadreur... Lorsque le chef opérateur est cadreur, alors le réalisateur ne peut pas voir ces compromis faits sur son image. L'écran rééquilibre un peu ce rapport de force. Il redonne plus de pouvoir au metteur en scène qui voit ce que l'on fait. Même s'il ne s'y connaît pas techniquement, il peut dire que ce n'est pas ce qu'il voulait. »*

Dans ce rapport de force, il est intéressant de constater que le pointeur, constamment placé à côté du cadreur, et travaillant toujours avec lui, s'appelle pourtant « premier assistant opérateur ». Cette question dépend des sensibilités, mais tout de même, laissons la parole à Maxime Héraud : *« Je me considère comme faisant parti des « vrais » assistants opérateurs, qui ne s'occupent pas seulement du point, mais qui sont vraiment des assistants du chef opérateur. S'il y a un cadreur et un chef opérateur distincts, je suis l'assistant du chef opérateur. Je discute de filtres, d'objectifs, de diaphs... Le dialogue se fait vraiment avec le chef opérateur. Le cadreur, dans ces cas-là, me dit « allez, va faire tes points », mais ce travail ne se limite pas à faire ses points. Ça m'est arrivé d'outrepasser mon rôle, et de proposer au chef opérateur, dans certains cas, de changer de type de pellicule... »*

Dominique Pinto n'est pas indifférent à cette connivence, et m'a même expliqué qu'elle avait tendance à « s'aggraver », à ses yeux, avec le passage au numérique : *« Avec le combo HD, le chef opérateur regarde son propre combo, avec son Log C, son oscillo... Certains deviennent invisibles, on ne les voit jamais à la*

---

<sup>17</sup> Défaut de l'optique face à une forte source de lumière, qui forme un liseré ou un voile sur l'image.

*face ! Et un assistant caméra est à côté du chef opérateur, qui lui souffle dans le creux de l'oreille quel dégradé mettre, et l'information devient confidentielle, presque souterraine. Avant, il y avait peut-être plus de cérémonial, mais tout le monde savait ce qui se passait, alors que maintenant, on a l'impression de vivre dans des mondes parallèles. »*

*Le dialogue, où chacun a sa place, et doit y rester*

Il est difficile de résumer la diversité des relations humaines à quelques schémas types. De plus, il y a à mes yeux une autre dimension contradictoire, qui réside dans le fonctionnement même d'une équipe au service de la mise en scène. Si le travail d'équipe est très important dans la fabrication d'un film, il faut se rappeler du fait que la qualité d'une mise en scène est toujours associée à une question de point de vue affirmé. Ainsi, il est compliqué de faire la différence entre un rapport de coopération, et un rapport de subordination. Où s'arrête le fait d'assister ? Où commence le fait d'obéir ? Tout est question de relations humaines, et donc de ressenti. Le fait même d'accorder plus d'importance à ce dialogue dans le travail de mise en scène, plutôt qu'à la possibilité de contrôler le travail en cours, dépend des personnalités :

Jacques Fansten : *« C'est aussi une question de priorité : autant de cinéastes, autant de priorités différentes... Quelqu'un qui considère que l'essentiel, ou le plus profond de son apport, c'est le travail sur le cadre, je comprends qu'il utilise le combo. Moi, je suis plutôt quelqu'un qui considère que l'essentiel de mon travail se passe avec les acteurs. Et je n'ai pas le désir d'imposer complètement ce que j'avais en tête lorsqu'on est en train de filmer, j'ai plutôt l'envie que dans un dialogue sur ce que j'ai envie d'imposer, et que j'ai imaginé, on obtienne mieux que ce que j'avais imaginé. Donc à ce moment-là, la relation sur le plateau est immensément importante. L'idée est que les choses se font, en passant par les chefs d'équipe, et par une présence directe, pas via un combo. Ce que j'aime, c'est être là, en train de chercher. De chercher avec les acteurs, avec le cadreur, avec tous ceux qui participent à la fabrication du film. Et j'ai l'impression que d'être au plus près de ces gens-là m'aide à obtenir cette relation. Il y a eu un cas d'un film que j'ai fait,*

*dans une crèche. On avait là une vraie nécessité d'utiliser un retour, puisque c'était un décor fermé, avec des vrais bébés, et donc on devait libérer l'espace le plus possible. On tournait à deux caméras, et on utilisait des micros HF, des commandes de point HF, tout l'éclairage était dans des murs translucides, il n'y avait pas un câble qui traînait, et donc il pouvait n'y avoir sur le plateau que les deux cadresurs et les acteurs... Moi, en réalité, j'étais tout le temps sur le plateau, avec les deux cadresurs. Et je demandais à ceux qui étaient devant le combo comment ça s'était passé. »*

Michel Favart apporte un autre point de vue, mais conserve bien le respect qu'il doit aux autres postes : *« Si c'est pas bien, je vais voir le comédien ou le cadreur, et je leur parle à l'oreille. Je ne crie pas ce que je pense à la cantonade. Je lui propose de venir voir sur le combo, au cadreur, s'il en a besoin. Mais quand une séquence est finie, et que c'était très bien, alors je viens le dire personnellement à tout le monde, parce que c'est la moindre des politesses, je trouve. A chaque plan, je dis « merci pour ce plan », à tout le monde. Et évidemment, la mise en place se fait sur le terrain, avec tout le monde. Par rapport au cadreur, avant je faisais une répétition au cadre. Et après je faisais confiance au cadreur, et on voyait le résultat aux rushes. Et si ça ne me plaisait vraiment pas, j'essayais de retourner le plan dans mon plan de travail... Sur le cadre, j'ai pris plus de contrôle qu'avant. »* Par contre, il a une vision très différente de son rôle pendant les prises, qui change beaucoup de choses sur sa manière d'exprimer sa relation aux techniciens de l'image. Du réalisateur « acteur » de Jacques Fansten, on passe au réalisateur « spectateur », mais c'est plutôt exprimé comme une preuve d'humilité et de respect. Dans le même temps, nous avons la chance de découvrir le principe du « à vous ! » : *« Alors, moi, il y a des mots que je refuse... Je ne dis jamais " action ", je trouve ça ridicule. 90% des réalisateurs disent " action ", je ne trouve pas ça bien... J'ai mis beaucoup de temps à trouver ce que je devais dire... Je dis " à vous ! ". J'ai une notion très forte du fait que le réalisateur, au moment où l'on tourne, n'est plus rien, il ne fait plus rien. Il passe le flambeau aux acteurs, au cadreur, au directeur photo, à l'ingé son, au chef machino... Je leur passe le relais, et je leur donne le pouvoir sur le plan qui se fait. C'est d'autant plus important pour moi d'être au combo, parce que je suis alors à la place du premier spectateur, et le fait de voir ce qui est en train de se faire sur le combo est absolument capital. Des réalisateurs disent aussi*

*« partez », c'est ridicule aussi, on dirait qu'on va faire la course, ou qu'on va tous quitter le plateau... Mais dans tous les cas, il s'agit d'un ordre, alors qu'avec le " à vous ", on n'a pas d'ordre, mais un passage de relais. »*

Le dialogue fructueux ne peut exister que si chacun occupe une place bien précise... On laisse toute sa place à quelqu'un s'il n'en déborde pas ! Parmi quelques exemples, j'ai choisi ce commentaire de Michel Favart, sur les premiers assistants opérateurs : *« C'est insupportable, les pointeurs qui bloquent tout pour faire leurs marques... Heureusement, il y en a qui sont d'une discrétion ! Mais avec certains, c'est une cérémonie ! Alors franchement, si je peux me les éviter, les cérémonieux... »*

Le combo est souvent associé à une proximité de l'image qui viendrait parasiter le dialogue... Pourtant, parler de quelque chose de plus palpable, de plus présent, devrait rendre les choses plus faciles. Nathalie Durand ne partage pas cet avis : *« Un outil de dialogue ? Je ne pense pas que ça renforce particulièrement le dialogue, on a pas attendu le combo pour dialoguer avec le réalisateur, et heureusement ! Mais ça peut concrétiser certaines choses... On parlait plutôt davantage avant le combo que depuis. Le dialogue dépend énormément du réalisateur, certains n'en n'ont rien à faire de l'image ! Ils ne te diront jamais rien sur la lumière, ni sur l'image. Mais le combo, en tant qu'outil de dialogue, peut devenir une sorte de catalyseur de critique, et là ça devient un peu compliqué, humainement... Sous couvert de perfectionnisme, on se met à vouloir tout refaire tout le temps, et chercher la perfection dans les détails... »*

Cette question du dialogue interpelle particulièrement Yves Angelo. Pour lui, le dialogue sur l'image le plus sincère avec le réalisateur est une des conditions d'un travail bien fait. Il critique beaucoup cette idée de « propriété » sur l'image, que la plupart des autres opérateurs me paraissaient défendre, sans le dire ouvertement. *« Tout le monde n'a pas les mêmes attentes, les mêmes désirs... Moi, la photographie, ça ne m'a jamais intéressé, la technique non plus ne m'a jamais intéressé. Sur un plateau, je fais tout pour essayer de traduire ce que veut le metteur en scène, mais je ne pense jamais à la photo, à l'emplacement des sources. S'il faut faire un 360°, parce que c'est ce qu'il veut, je vais lui dire " très bien, on va le faire ", même si je ne sais pas encore comment... Quand j'étais cadreur, je rencontrais des chefs opérateurs qui me disaient " tu me laisses tout cet espace*

*pour mettre mes projecteurs, c'est à moi ! ". Je n'ai jamais fonctionné comme ça, parce que ça ne m'a jamais passionné... C'est un hasard que je me retrouve chef opérateur, au départ, je voulais faire du son, et on m'a dit qu'il n'y avait aucun débouché pour le son, que l'avenir, c'était l'image ! Alors je me suis inscrit en image... Mais la photographie en tant que telle ne m'a jamais passionné, pas plus que la technique. J'aide le metteur en scène, et j'introduis la photo dans le travail avec le metteur en scène. Les films où la photo a un sens, sont les films où la photo est partie prenante de la mise en scène. Si c'est pour faire une image léchée... On peut le faire, mais ça ne m'a jamais intéressé. Mon rôle est de rendre formellement, et au niveau du style, un film cohérent. En fonction de son scénario, de ses thématiques, avant d'éclairer un plan, je me raconte toujours une petite histoire sur le sens du plan. Bon, quelques fois, le film n'a pas de sens, donc c'est vain d'essayer, mais j'essaie de ne pas faire ces films ; le dialogue est toujours la chose la plus importante pour faire l'image d'un film. » Il m'a aussi parlé de son incompréhension de la peur de partager l'image avec le reste de l'équipe : « L'image numérique est une image partagée. Je ne vois pas en quoi la prérogative du chef opérateur est intéressante. Mais je ne vois pas en quoi cette possibilité de laisser le réalisateur interférer sur le motif peut être une mauvaise chose pour le film. Maintenant qu'on est libéré du risque de se planter complètement, je ne vois pas en quoi la réflexion sur l'image n'appartiendrait qu'au chef opérateur. Un autre point de vue peut être intéressant. Je demande souvent à mes assistants de venir regarder et commenter l'image, de me dire ce qui ne va pas... C'est une façon de former leur œil. »*

Cette approche semble avoir offert de grandes opportunités à Yves Angelo. Comme on l'a mentionné précédemment, il s'est trouvé être un chef opérateur star dès la fin des années 80. Cette situation a déstabilisé son rapport humain avec les membres des équipes, et a provoqué une certaine remise en question : « À un moment de ma carrière, j'avais une telle réputation, que je savais que je pouvais faire n'importe quoi, personne ne me contredirait... Alors, tout d'un coup, j'ai eu peur de cela, je me suis dit " mais, si ça se trouve, je fais de la merde ! " Je me suis dit que j'arrêtais la lumière pour deux ans, et puis, ça a coïncidé avec cette proposition de réaliser *Le Colonel Chabert*, alors je me suis dit que j'allais le

*faire. Rétrospectivement, c'est tout à fait logique avec mon parcours où la photographie ne m'a jamais intéressé. »*

Avec la présence d'un ou de plusieurs écrans, les différentes personnes de l'équipe regardent, chacune de leur côté, « l'image », et passent plus de temps à critiquer le résultat qu'à participer à son élaboration, par le dialogue. Cette idée de travailler en parallèle plutôt qu'ensemble, de vérifier sur un écran, plutôt que de se demander et de se faire confiance, pourrait être rapprochée de la tendance à segmenter le travail dans la durée. Avec la prise de vue numérique, et les possibilités d'étalonnage immense qui nous sont offertes, tout le monde a tendance à « laisser passer » plus de choses, et à se dire que certains problèmes, s'il sont difficile à régler sur le plateau, dans le dialogue avec d'autres personnes, pourront être résolus plus tard. Une tendance que décrit et regrette John Lvoff : *« On se dit qu'on ne fait pas trop de choix au tournage, et qu'on verra en post-prod, cela a pour conséquence que ce n'est plus un travail d'équipe, mais un travail éclaté, ou chacun fait les choses dans son coin. Celui avec son moniteur, l'étalonneur qui est là-bas... Quand une équipe de cinéma fonctionne bien, c'est comme dans une salle d'opération : Tout le monde est en osmose, et ce qui se passe est le centre du monde. Je me demande si le moniteur, le combo, n'est le début de cet éclatement du corps. »*

Cette tendance à maîtriser son travail dans son coin est-elle liée à cet éclatement ? Yves Angelo m'a livré son avis sur un travers de la profession, indépendante de la présence du combo : *« Il y a toujours au cinéma cette volonté de se dédouaner... De dire "c'est pas moi !", ou alors "il y a eu ça, hein ! Je l'ai dit..." C'est enfantin, comme rapport aux autres, mais ça existe chez ces adultes... Au début, quand j'étais cadreur, lorsqu'il y avait une perche, je me faisais engueuler par certains ingénieurs du son parce que je le disais en fin de prise. "Jamais tu ne dis ça, à la face ! Tu dis autre chose !" Et c'est toujours cette notion de faute, très mal acceptée. C'est absurde, on peut faire des fautes ! On n'a pas le droit à la faute, alors on n'a pas le droit de le dire, et du coup, on ment... Ce sont des enfants, qui mentent à la maîtresse pour ne pas se faire attraper. »*

Dans cette question de dialogue, et de place laissée aux techniciens, il s'agit avant tout de confiance mutuelle, qui repose sur le fait que personne ne va

en profiter pour prendre trop de pouvoir, aux dépends de la mise en scène. Nous nous étions intéressés en fin d'une partie précédente aux réalisateurs qui, après avoir dessaisi certaines personnes de leur pouvoir, pouvaient à leur tour faire les frais du combo. De la même manière, il arrive que le dialogue ne dépende pas du bon vouloir du réalisateur, mais d'une personne extérieure, alors on retrouve les mêmes attitudes que celles des techniciens qui se plaignent du manque d'échange avec la mise en scène. J'ai retenu deux cas très significatifs, tout d'abord lors d'un tournage nécessitant la présence d'une équipe VFX :

Jacques Fansten : *« Un bon spécialiste d'effets spéciaux, pour un metteur en scène, c'est quelqu'un qui n'explique pas au réalisateur comment il faut faire, mais qui rentre dans un dialogue, et qui essaie de servir ma mise en scène. Parce qu'il y a une folie avec les effets spéciaux aujourd'hui, c'est que certains viennent t'expliquer comment il faut tourner la scène ! Mais si, justement, on ne veut pas la tourner comme ça ? Dans une perspective d'économie, ça se justifie, mais la règle du jeu, ça doit être de rester en dialogue avec le réalisateur. »*

Cette remarque de Caroline Huppert m'a aussi semblée intéressante, à propos d'un cas où le dialogue était très difficile avec l'équipe technique : *« Je n'aime pas beaucoup tourner avec un steadicam, parce qu'on est souvent avec cet instrument à la même hauteur et à la même distance des comédiens. Je ne veux pas ce résultat, alors il faut que je surveille le steadycamer pour qu'il ne fasse pas ça, et c'est dur car le steadycamer est très autonome par rapport à un metteur en scène. Il fait ce qu'il veut parce qu'il a juste des pieds et la caméra, donc c'est difficile de le forcer à faire autre chose que ce qu'il veut. »*

### *Des visions complémentaires*

L'intérêt d'entretenir ce dialogue avec les différents membres de l'équipe image vient d'un esprit de complémentarité entre différents points de vue. Même si tous ceux qui restaient réservés par rapport au combo partageait largement son point de vue, c'est John Lvoff qui a, à mes yeux, le mieux expliqué cette idée

de complémentarité. L'image de cinéma, captée au moment de la prise, revêt différentes facettes. Si toutes ces facettes ne sont pas très visibles sur l'écran du combo au moment de la prise de vue, la projection sur un grand écran va grossir tous les défauts éventuels. Or un seul défaut, technique ou autre, peut ruiner une prise... De plus, pendant le tournage, chacun est occupé, presque obsédé par sa tâche. Ainsi, il est certain qu'en regardant le même écran au même moment, un réalisateur, un cadreur, un premier assistant opérateur, et une scripte ne verront pas du tout la même chose.

John Lvoff : *« Le savoir d'un cadreur, c'est savoir si une prise est bonne ou pas, par exemple. En cas de mouvement de caméra, ce qui importe le plus, c'est le démarrage et l'arrivée. Et je crois qu'à ce propos, tout cadreur est plus capable que moi de me dire si ce départ et cette arrivée sont bons. Pour moi, le cinéma est vraiment un travail d'équipe, puisque chacun a vraiment ses responsabilités, autant en profiter. Si je suis présent, sans cesse, à me préoccuper de l'arrivée du plan, mon attention est monopolisée par ça, et je vais rater l'interprétation de l'acteur. Ma fonction, au moment du tournage de la prise, est de juger le jeu, alors que le cadreur regarde le cadre. Je rappelle cette expérience de 91, où j'étais tellement préoccupé par plein de choses, que j'en ai oublié le jeu. C'est pourquoi, je n'ai pas une confiance aveugle dans le combo, je pense qu'il est difficile, voire impossible de contrôler tous les aspects d'un plan au moment où il est tourné. Dans le cas d'un plan compliqué, le cadreur fait attention à ne pas accrocher un volet d'un projecteur, et à la perche. Le cadreur ne se préoccupe que de ça ? Faisons-lui confiance ! Et pour beaucoup d'acteurs, il existe des subtilités dans leur jeu, qu'on risque de ne pas voir si on est pas à côté d'eux, plein de choses qu'on ne verrait pas sur un écran de combo. Je trouve que la répartition des rôles est meilleure quand il n'y a pas de combo. »*

De fait, chacun est le fruit de sa carrière, de sa filmographie qui l'a façonné, a affiné sa manière de voir les images de film. Je cite en exemple le cas d'un réalisateur qui m'a raconté une anecdote, à propos du visionnage de rushs sur un écran, pendant le tournage d'un de ses films. Ce réalisateur, accompagné de son assistant, et du chef opérateur, visionnait les rushs sur un écran en fin de journée, en présence du premier assistant opérateur. Un jour, alors qu'il ne le faisait jamais, le réalisateur lui a demandé ce qu'il pensait des rushs. Celui-ci a

répondu : « c'est très bien, tout est très net ! » Cette réponse a franchement affligé le réalisateur en question, mais est-ce si ridicule, pour quelqu'un qui passe son temps, depuis sans doute des années, à garantir le point, de penser à ça en priorité ? Si les acquis de chacun peuvent amener comme conséquence cet aspect négatif, c'est plutôt une bonne chose, de se savoir entouré de gens d'expérience. Voilà un point qui justifie encore de ne pas se passer de dialogue, et de tout mettre en œuvre pour protéger celui-ci :

John Lvoff : *« À la fin des prises, je demande au cadreur son avis pour savoir si, d'un point de vue technique, la prise est bonne ou pas bonne. La mise en scène, c'est avant tout de se demander comment s'effectue le déplacement des comédiens et la direction d'acteur. La définition du cadre est le fruit d'une discussion commune avec l'acteur. Je pars du principe qu'il est dommage de se passer de l'expérience d'un cadreur, ou d'un opérateur. Un cadreur a beaucoup plus d'expérience que moi de cet aspect. Quand un réalisateur très prolifique peut aller jusqu'à faire un film par an, un cadreur en fait souvent trois, voire plus. »*

Yves Angelo apporte ici un point de vue très intéressant, qui approfondit cette notion de complémentarité des points de vue. Il s'agit pour lui de quelque chose de plus profond que simplement une analyse différente de l'image. C'est aussi une question de disponibilité émotionnelle : *« Le cadreur a un rapport émotionnel qui n'est pas le même que le réalisateur, qui a tellement peur que les acteurs ne soient pas bons, que la séquence soit mal écrite, etc... Le réalisateur est quelqu'un de terriblement angoissé. Le cadreur n'a pas cette angoisse, ce qui libère un regard beaucoup plus aigu, neutre et judicieux. J'ai connu les deux, et bien je peux dire que l'état émotionnel du chef opérateur n'est même pas comparable avec celui de réalisateur... Pour moi, maintenant, c'est des vacances d'être chef opérateur ! C'est un métier de tout repos, nerveusement, pour moi, maintenant. La tension n'est pas du tout du même ordre. Un réalisateur est exténué nerveusement à la fin d'une journée, le chef opérateur pas du tout ! Il est fatigué, c'est tout ! »*

### **3/3 Les étapes de la construction d'une image.**

Nous avons, dans la partie précédente, constaté l'intérêt d'un travail fondé sur le dialogue plutôt qu'une organisation pyramidale, ce qui nous a aussi permis de constater les différences de point de vue entre les membres de l'équipe. Dans cette diversité d'avis, il est difficile d'en choisir un qui serait plus déterminant que les autres. Cette multiplicité et complémentarité qui existent dans l'espace du plateau de tournage existent aussi dans le temps de la fabrication d'un film. S'il ne l'a pas expérimenté lui-même, chacun a entendu parler de ces « écritures » successives d'un film, au nombre de trois (écriture, tournage, montage) ou cinq (si l'on ajoute la réécriture, lors de la préparation, et le mixage, ce qui me semble plus pertinent). Chaque technicien s'attache à une qualité précise pour déterminer la qualité d'une prise : la modulation d'un signal vidéo ou sonore, la mise au point, le mouvement de caméra, le jeu du comédien, la correspondance des regards, la proximité du micro... Mais tous s'accordent aussi pour considérer

que cette image captée n'a qu'un seul objectif : servir au mieux le film dans sa globalité. C'est pourquoi, la peur première du technicien est que la prise soit « à jeter » par sa faute, comprenons par là qu'il ne soit pas possible de la monter.

C'est pourquoi je crois qu'il est essentiel de s'intéresser de plus près à ce qui se passe en aval du tournage, et puisque nous parlons d'image, de s'interroger sur le processus de montage. Si le métier de monteur est a priori complètement étranger à la problématique du retour d'image sur un plateau de cinéma, bien comprendre ce qui fait l'intérêt d'un rush, et apprécier le décalage qui peut exister entre cette étape de réécriture et l'étape de tournage me paraît indispensable. Parce qu'il faut bien se demander ce qui fait vraiment la qualité d'une image de film pour évaluer ce qu'apporte le combo, et l'intérêt de sa précision ; mais aussi parce que tous les membres d'une équipe de tournage œuvrent pour qu'au final, le film diffusé en salle soit de meilleure qualité possible, et donc se posent déjà des questions sur la post-production. Nous avons vu que la tendance à se débarrasser d'un problème en le reléguant en post-production, en se disant qu'il sera réglé plus tard, est très critiquée. Exprimé autrement, on pourrait donc dire qu'une bonne manière de travailler est de préparer au mieux l'étape de post-production, ce qui suppose qu'on en comprend les fonctionnements.

### *Les surprises de l'image revisitée*

L'étape du montage, pour un réalisateur, c'est avant tout une surprise... Surprise de voir que des images filmées quelque temps auparavant n'ont pas forcément le même rythme et la même signification que ce à quoi on s'attendait, et surprise aussi de voir un film commencer à naître, à être organisé, structuré, par quelqu'un d'autre : cet étranger au tournage, à ses tracas et ses plaisirs, qui vient agencer le film avec ses idées en tête...

La plus grande qualité dont les réalisateurs me parlent à propos d'un monteur ne vient pas de leur caractère, mais plutôt de leur place dans la chaîne de fabrication du film : c'est leur « virginité » qu'on apprécie surtout, et qui est la première garantie du recul qu'ils possèdent. Les qualités d'un monteur ne se limitent pas à ça, évidemment, et on apprécie aussi sa capacité d'analyse, son

sens du rythme, et son intuition... Caroline Huppert m'a expliqué ce qui, selon elle, caractérise cette virginité du regard : il s'agit d'un manque de rapport émotionnel aux images qui sont tournées. Une fois qu'un réalisateur a une idée en tête, qu'il a chargé des rushes d'une qualité ou d'un défaut, il lui est difficile, voire impossible de se défaire de cette idée. Cela vaut pour un plan, mais aussi pour une séquence. De là, parfois, les bonnes ou mauvaises surprises du réalisateur : il ne s'agit pas tant d'un décalage par rapport à une qualité des images ramenées, mais plutôt par rapport à l'idée qu'on s'en faisait. Lors du tournage de *Pour Djamila*<sup>18</sup>, c'est ce qui s'est passé pour Caroline Huppert, qui nous raconte, après sa déception lors du tournage, sa surprise en début de montage : *« J'étais sortie assez effondrée de cette journée de tournage, tout était mauvais, ça faisait pauvre en moyen. Et au montage, j'ai trouvé la scène excellente ! La monteuse a utilisé trois fois mon seul car de police minable, mais ça ne se voit pas. Du coup, on a l'impression qu'il y a plein de moyens, et ça sauve complètement la scène. C'est là que c'est très important d'avoir un chef monteur, parce que nous, on sort tellement traumatisé de notre journée de tournage, que si on avait pas de chef monteur, on monterait ça de manière minable, parce qu'on est persuadé que c'est minable ce qu'on a fait. »*

À propos de la surprise si souvent constatée à la vision du premier montage, Nathalie Durand nous dit qu'elle ne *« pense pas que le combo amoindrisse la surprise qu'on peut avoir au montage. Combo ou pas, on reste avec la même incertitude. »*

Cela m'a amené à me demander à quel point ce recul était dû à cet œil vierge, et non à une habitude de travail. Cette question est importante à mes yeux, puisqu'elle permet de savoir à quel point il est fondamental qu'il y ait, en effet, une personne non présente sur le tournage qui vienne juger les images. C'est étrange, après avoir passé tant de pages à décrire l'attention qu'on porte aux images tournées, et le très grand contrôle sur celles-ci que le combo peut amener, de se dire qu'au fond, rien ne vaut un point de vue complètement extérieur... Il y a quelque chose de paradoxal entre cette grande proximité qui serait contraire à la pertinence du jugement, un peu comme la blague du critique qui reste parfaitement objectif parce qu'il n'a pas vu le film dont il parle...

---

<sup>18</sup> Film monté par Aurique Delannoy

Jacques Fansten m'a raconté une anecdote qui va nous aider à nous faire notre opinion sur ce point. Il s'agit du téléfilm *Nous te marierons*, réalisé en 1981, dont le chef monteur était André Chaudagne. Ce film a été produit par la SFP, et grâce à cette structure, André avait demandé de faire un stage professionnel auquel il avait droit. Il se trouve qu'il a obtenu un stage de mise en scène, et qu'il lui a été permis de l'effectuer sur le film de Jacques Fansten, dont il était le monteur régulier. Pour l'unique fois de sa carrière, il a donc suivi tout un tournage, juste avant de passer à la table de montage. Voici ce qu'en dit Jacques : « *J'en suis arrivé à la conclusion qu'on avait vraiment perdu quelque chose à cause de ça. Le tournage s'était bien passé, mais je pense qu'il n'avait pas un regard vierge sur les images qu'il voyait. Et c'est très dommageable pour sa qualité de travail. On a donc expérimenté cette perte de virginité. C'était décevant.* »

En temps normal, l'interaction entre le réalisateur et le monteur est très limitée au moment du tournage. Rarement, il arrive qu'on l'appelle pour lui demander ce qu'il pense de l'ensemble des rushes d'une séquence avant de casser un décor. Mais de toute façon, le temps qu'il puisse se faire une idée, il est souvent trop tard. Néanmoins « *ça arrive que le monteur appelle pendant le tournage, pour dire " Pour la séquence X, là, tu n'as que ça comme plans ? " (rire) Alors, là c'est l'angoisse, on n'a pas intérêt à avoir un monteur qui nous pose ce genre de questions...* »

On peut remarquer que les conditions de visionnage des images sont très similaires, entre le visionnage au combo et dans une salle de montage, en terme technique. Il s'agit dans les deux cas d'une image regardée sur un moniteur d'assez petite taille, que l'on regarde assis. Quel rapport établissent les réalisateurs entre l'image vue sur le combo, et celle sur l'écran du monteur ?

Michel Favart est assez catégorique : « *Ça ne m'est jamais arrivé d'être surpris de ce que j'ai au final, par rapport à ce que j'avais au combo.* »

John Lvoff nous fait part de sa mauvaise expérience, à propos d'une publicité : « *Il y avait le combo pour les gens de la production, alors j'ai passé le tournage assis devant l'écran N&B. Au montage, j'étais catastrophé, c'était très mauvais. Il y a plein de choses que l'on voit en projection qu'on ne voit pas sur l'écran du combo. En particulier, c'était le jeu qui était mauvais. J'ai fait plein d'erreurs d'appréciation.* »

Caroline Huppert, enfin, revient sur son habitude de tourner à deux caméras, et de l'intérêt à ses yeux d'avoir le combo, en prévision, déjà, du montage : *« Quand je tourne à deux caméras, j'aime beaucoup voir les deux écrans. Si les écrans sont bien installés, on peut bien voir ce que font les caméras, qui quelques fois effectuent des déplacements complexes qu'on aurait du mal à évaluer sans combo. Je regarde les prises en direct, et j'arrive à projeter ce que je vais pouvoir en faire au montage. »*

*Une belle prise...*

Étant donné la différence de point de vue entre l'étape de tournage, et le montage, à propos des mêmes images, j'ai essayé d'obtenir un avis complémentaire. Comment sont perçus les avis et les commentaires de l'équipe de tournage sur le résultat d'une journée de tournage ? On peut connaître cet avis au moment de la projection des rushes, mais aussi lors de première projection, devant toute l'équipe technique. J'ai été amusé de constater que les réactions d'un monteur de film, à propos des commentaires de quelqu'un présent au tournage, rappellent l'agacement de certains techniciens envers des personnes extérieures critiquant leur travail. Voyez ce qu'en dit André Chaudagne :

*« Je ne compte plus le nombre de fois où un réalisateur m'a dit " Tu prends pas ce plan ? T'es sûr ? Hooooo... Qu'est-ce qu'on s'est emmerdé pour l'avoir ! On a eu une chance inouïe au final... et gnagnagna... " Bon, si on n'en veut pas, on en veut pas, c'est tout ! Et c'est la même chose quand on projette le film fini à l'équipe, tu sais déjà qu'une partie de l'équipe, déçue, va venir te voir pour te dire " Vous n'avez pas pris ça ? Mais c'était le meilleur, c'était génial, ce long plan où on descend, on passe par la fenêtre, etc..." Et l'un de dire : " C'était super net ! " Et l'autre : " L'ambiance sonore était géniale... " Ben oui, c'était très bien, c'était tout ce que vous voulez, mais ça part à la poubelle ! »*

Caroline Huppert exprime un peu le même sentiment, à propos du visionnage des rushes. Elle pense qu'il s'agit en grande partie d'une relation émotionnelle aux images, qui, depuis l'apparition du combo, n'a pas beaucoup d'intérêt d'un point de vue cinématographique : *« Moi, je m'en fiche un peu des*

*rushs. Je ne crois pas que ça serve à grand chose, de toute façon, c'est fait, on ne va pas le refaire. Si c'est mauvais, c'est trop tard, et si c'est bien, c'est de l'autosatisfaction, ça ne sert à rien. Avec un combo, on a vu ce qu'on tourne, à peu près. Il faut être concentré sur ce qu'on tourne, on a un moment pour le tourner, après c'est terminé ! Il faut être concentré pendant le montage... Mais les rushs, à quoi ça sert, c'est tourné, et ça n'est pas monté ! On peut se congratuler en se disant « ouah ! On a fait un magnifique plan ! » Mais que va devenir ce magnifique plan ? Peut-être rien, peut-être qu'on va le couper, s'il ne correspond pas au récit, tout magnifique qu'il est, il ne sera pas dans le film. C'est un moment d'autocongratulation, ou d'auto-flagellation qui ne sert pas à grand-chose. Et puis, ça fait perdre du temps pour préparer la journée du lendemain. » L'intérêt de visionner les rushs dépend donc du moment où on le fait...*

#### *Le temps de faire, de temps de refaire*

Il est dit par mes interlocuteurs qu'il est très important de ne pas mélanger le temps de ces étapes, de bien se consacrer à une manière de faire, au moment où il faut le faire... Pourtant, nous avons vu que le retour vidéo apportait la sensation de pouvoir prévoir son montage, au moyen d'un dispositif qui ressemble à l'écran de la table de montage. S'il est si important qu'un monteur ne soit pas présent sur le tournage avec le reste de l'équipe, pourquoi est-il aussi important que ce travail ne se fasse pas en même temps ? Là encore, une anecdote à propos de conditions de production étonnantes va nous permettre de nous faire une idée de l'expérience vécue au cas où on ne respecte pas ces règles. Jacques Fansten nous explique les raisons de production qui ont amené ce changement dans les manières de faire : « *en 1983, il y a eu cette mini-série de trois épisodes qui s'appelait Dorothee danseuse de corde*<sup>19</sup>. *Parce qu'on tournait en août, et que le film était diffusé en décembre, il fallait accélérer tout le processus.* » Pour des raisons de production, et de réductions de délais, on fait alors le choix de déplacer l'étape de montage, assurée par André Chaudagne, pour qu'elle soit effectuée pendant le tournage. « *À l'époque, on était encore*

---

<sup>19</sup> Fansten, Jacques, *Dorothee, danseuse de corde*, 1983.

*habitué à une manière de faire plus standard, on commençait par regarder ensemble tous les rushs dans l'ordre du scénario. Là, comme il fallait monter pendant le tournage, André est venu au tiers du tournage. Il habitait dans une maison louée spécialement pour le montage. La journée il travaillait, et le soir on voyait ce qu'il avait fait.»* Après réflexion, Jacques m'a déclaré à propos de l'influence de cette méthode sur la qualité du film : *« Au final, je ne suis pas sûr que ça change beaucoup de choses. »* Le monteur, André Chaudagne, relativise pas mal cet avis, avec des arguments très pragmatiques : *« Jacques venait dans la maison où je travaillais, et il regardait des séquences montées. Après la journée de tournage, il allait voir les rushs avec l'équipe, il mangeait, puis il me rejoignait dans la maison pour voir ce que je faisais, à partir de 21h30/22h00, jusque très tard. Quelques fois, après avoir expliqué quelque chose face aux écrans, je me retournais pour lui demander ce qu'il pensait, et je le voyais effondré dans son fauteuil, il s'était endormi... (rire) C'est normal, c'était des journées très lourdes ! Mais ça n'aidait pas pour le dialogue... Mais bon, tout ça pouvait fonctionner parce qu'on se connaissait très bien. Si ça n'est pas le cas, avec le stress et les délais très courts, je pense que la confiance n'a pas le temps de s'installer. Alors le monteur peut s'embarquer dans un montage « verrouillé », et alors il n'y a plus de dialogue... Il faut connaître le réalisateur, savoir comment il conçoit l'articulation de ses séquences, sinon on peut passer à côté de quelque chose. »*

Faire le montage en parallèle du tournage empêche de prendre le temps de monter, et de prendre le temps de tourner.

De la même manière, il est jugé comme insupportable par tous les réalisateurs rencontrés, les commentaires de la production sur un travail qui n'est pas fini. Leurs avis seraient précipités, ne laissant pas le temps de la fabrication, autant qu'ils ne se laissent pas le temps de la réflexion.

Caroline Huppert : *« C'est insupportable d'avoir quelqu'un de la production qui est critique aussitôt, c'est-à-dire dès le tournage, qui ne regarde pas le film monté, qui ne voit que des rushs... Enfin, même pas des rushs, le film en train de se faire, et il critique déjà ! »* Ces critiques, cette attitude, est pour eux symptomatique d'un défaut de réflexion sur l'image. Il s'agirait de se rassurer plutôt que de se demander quelle signification va avoir cette image dans le résultat final. Jacques Fansten développe ce point : *« maintenant, l'obsession des*

*producteurs, c'est de monter pendant le tournage. L'argument, c'est que comme ça : " Le monteur pourra nous dire s'il manque un plan. " Mais, ça ne veut rien dire, c'est un faux problème : il manque toujours des plans, d'un point de vue purement rationnel ! Mais c'est justement le fait qu'il " manque " des plans qui donne un style, un point de vue. Le fait qu'il y ait des choix, c'est ce qui fait le film. Quand on se pose rationnellement, il faut se donner le maximum de sécurité, donc, le moins de choix possible. »*

On en revient à cette idée de choix, de geste effectué lors de la prise de vue, un geste qui doit être réfléchi, et non précipité, s'il ne veut pas perdre tout sens.

Le désir d'immédiateté est cité comme tendance, et il est présenté comme un vilain défaut, par John Lvoff, qui crée un lien entre l'immédiateté de l'image, dans le combo, et la révolution du montage virtuel : *« Avec le montage virtuel, on fait tout dans l'immédiat. La première fois que j'ai monté en numérique, j'étais crevé au bout de la première journée, parce que je voyais trop de coupes... Et la monteuse m'a dit très vite " stop ! Je ne suis pas là pour simplement exécuter ce que tu me dis, et cliquer partout. Il faut qu'on discute, je suis là pour dialoguer ". Certains outils peuvent être pratiques, mais je crois que le temps de la réflexion, et de l'imagination, c'est quelque chose d'utile dans le cinéma. »*

Pour bien faire, il faut prendre le temps, de faire, puis de voir, et d'organiser... C'est pourquoi on peut relativiser l'intérêt, dans la plupart des cas, de relire les prises. On se souvient que cette pratique horripilante Jacques Fansten, il développe son argument, cette fois-ci en prenant en compte cette nécessité de séparer dans le temps les différentes étapes de travail : *« Je n'aime pas cette idée de dire "on fait, et puis on se regarde faire". Ce que je n'aime pas, c'est qu'on se mette, juste après le tournage d'un plan, dans la position du spectateur. Or, regarder un plan, ça n'est jamais regarder un bout du film, parce qu'il est isolé du reste. J'aime l'idée qu'on fait, et qu'on avance, et qu'au bout d'un moment, on arrête tout et on regarde dans la continuité ce qu'on a fait. »*

## *La Continuité*

Le mot a été prononcé, c'est cette continuité qui permet de mettre toute prise en perspective, et donc in fine, de juger efficacement de l'intérêt ou non de celle-ci. C'est cette mise en contexte qui rend l'analyse d'une image intelligente, et il faut tout mettre en œuvre afin de mettre en place les conditions propices pour bien juger de cette continuité, en terme d'espace, de temps, de relation aux autres...

Commençons par une anecdote de Jacques Fansten, à propos du moment où il a pris conscience de l'importance de cette continuité. Une fois n'est pas coutume, c'est parce qu'elle faisait défaut qu'on peut apprécier son importance : *« J'ai un traumatisme originel. Mon traumatisme originel, c'est mon film de fin d'étude à l'IDHEC. Je connaissais des comédiens, donc j'ai des vrais comédiens dans mon film. Le tournage se passe très bien. Au moment des rushs, tout le monde a trouvé ça formidable. J'ai eu au moins quinze jours de grosse tête, et puis, on commence à monter... Et le film n'a jamais été réussi, par qu'il était épatant plan par plan, mais il n'y avait pas de film. Parce que rien n'avait été conçu dans la continuité, mais dans des moments pris isolément. Je crois que la grosse difficulté, c'est de comprendre ce qui est conçu au niveau d'un plan, et ce qui est conçu au niveau d'un film, c'est-à-dire d'une continuité. Et le piège dans lequel on peut tomber très facilement, c'est de faire un plan. De faire ce qui est le mieux possible pour ce plan, mais en oubliant ce qui fait l'ensemble, ce qui fait le film. »*

Pour une fois, tous les réalisateurs tombent d'accord. Caroline Huppert exprime à peu près la même chose dans son cas : *« Le cœur du travail, pour moi, c'est le récit, savoir vraiment ce qu'on raconte. Et chaque scène, chaque plan étant un petit bout de ce récit, il faut tenir cette continuité, cette cohérence. »* Et même avec tous les instruments de contrôle possible, et la meilleure préparation, cette continuité, qui détermine la qualité du travail, reste imprévisible.

Michel Favart : *« Un film n'est pas une suite de séquences réussies, encore moins une suite de plans réussis. Il va y avoir un miracle, lors du montage, on va se rendre compte, que telle scène, qui est superbe, bien rythmée etc... Lorsqu'on la met dans le film, elle ne marche pas. Parce qu'un film n'est pas une suite de séquences bien montées. »*

Jacques Fansten : *« Combien de fois, sur le tournage, on est très content parce que le comédien a fait un truc qui est très séduisant, ou il y a eu un hasard, mais en fait quand on le met dans la continuité, ça ne fonctionne pas, ça casse quelque chose du personnage, ou bien ça n'est pas dans la justesse de la continuité... La difficulté, toujours, et on est jamais sûr d'y arriver, c'est de faire un film, pas de faire des plans. Un plan de trente secondes, très émouvant, ne sera peut-être pas très émouvant quand il viendra après tout ce qui se sera passé avant, ou avec le plan qui précède, simplement. »*

La raison pour laquelle on ne respecte plus cette séparation beaucoup plus propice à obtenir de meilleurs résultats est pour Jacques Fansten imputable à une logique mercantile : *« C'est assez tardif, en cinéma comme en télé, qu'on se soit mis à commencer le montage avant la fin du tournage. C'est venu pour des questions de rationalisation financière : le temps coûte cher, donc gagner du temps est intéressant. Jusque très tard, on commençait le montage par le visionnage de l'intégralité des rushes, en faisant les choix de prises en projection. Ça a presque disparu... Avant, on regardait donc tous les rushes, dans l'ordre du scénario. Et bien je suis convaincu qu'on ne fait pas les mêmes choix de prises. Quand on fait le choix des prises pendant le tournage, on choisit les images en fonction de leur qualité, en soi. Mais quand on les choisit dans l'ordre, on est vraiment plus immergé dans le film. Ce n'est pas évident de continuer à le faire aujourd'hui, parce qu'on retarde le moment où on livre le produit. Or la majeure partie de l'argent que récupère la production, c'est au moment de la diffusion. »*

Si ce désir de continuité est revendiqué par tous les réalisateurs que j'ai rencontrés, il semble qu'ils considèrent qu'ils sont les personnes les plus qualifiées sur le plateau pour en juger. Je dirai même que, dans la plupart des cas, on attribue entièrement au réalisateur cette lourde responsabilité.

Jacques Fansten : *« Cette question de la continuité, c'est la problématique essentielle d'un réalisateur, c'est beaucoup plus difficile à apprécier pour un cadreur ou un chef opérateur. C'est même vraiment pour ça, pour moi, qu'il y a un réalisateur. Ce qui fait le réalisateur, c'est la vision qu'il a d'un film, pas plan par plan. Ça arrive aussi qu'on revoie une prise pour une question de raccord, tout le monde se focalise là-dessus, et ça m'énerve, parce que ce n'est vraiment pas le plus important. »*

Sur ce point, l'avis d'un chef opérateur comme Nathalie Durand diverge fortement. Effectuer un travail de chef opérateur nécessite également un certain recul par rapport à la prise de vue. Il lui faut prendre du recul, et penser sa lumière, son découpage, dans la continuité du film. C'est encore une histoire de visions complémentaires, comme nous l'avons vu dans la partie précédente... Et naturellement, on visualise moins bien la tâche des autres que celle qu'on effectue. Il semble bien que le chef opérateur ait aussi une vision de continuité, complémentaire de la continuité du réalisateur :

Nathalie Durand : « *Bien sûr que le chef opérateur est complètement partie prenante du découpage, de la continuité du film. Le cadreur aussi, bien sûr, est forcément dans un dialogue par rapport à la continuité. Le chef opérateur, par rapport au réalisateur, garde encore une vision plus globale de l'idée de l'image qu'on fait pour le film. Alors que le jugement sur l'image donnée à un moment précis, n'est pas forcément valable pour l'ensemble du film. De la même manière que le réalisateur a une notion de continuité sur l'ensemble de son film, le chef opérateur ne fait pas des plans isolés, et des intentions de lumière pour l'ensemble du film. Il a même déjà des intentions d'étalonnage. On est censé avoir réfléchi à ce qu'on veut faire. On peut quelques fois, dans des discussions avec les réalisateurs, perdre son temps à chipoter pour des conneries, et perdre de vue l'ensemble, et les choses les plus importantes.* »

Pour conclure cette partie consacrée aux différentes étapes de la construction d'une image, il me semble que l'avis d'Yves Angelo est approprié. Il met en relation la continuité d'un film avec l'importance de l'instant de fabrication d'une image, où chaque paramètre dépend des autres, ne pouvant donc pas être effectué indépendamment : « *Une image se vit en la faisant, on ne peut pas vivre une image dans une salle d'étalonnage deux mois plus tard ! On éclaire un comédien à partir de ce qu'il fait, parce qu'il provoque quelque chose, dans l'instant. Je suis pour le minimum d'étalonnage sur le film. Parce que ça permet de respecter ce qu'on a fait, et d'aller au plus court. Quand on a quatre semaines d'étalonnage, tout le monde donne son avis, le metteur en scène veut un peu de rouge, un peu de saturation, de contraste, une patate<sup>20</sup> par-ci, par-là... On finit par se retrouver avec quinze patates ! C'est n'importe quoi... Donc, une*

---

<sup>20</sup> Une « patate » désigne une zone de sélection dans l'image, pour la travailler spécifiquement.

*semaine d'étalonnage, on va droit, avec nos LUTs, et si tout est bien calibré, on va vite. Certains metteurs en scène arrivent en salle d'étalonnage, et disent « et si on faisait ça ? Et ci ? » Et lors là, c'est parti ! Mais une image ne se fait pas là, elle se fait sur un plateau. C'est une question de contexte, le plaisir de cinéma se fait là, avec tout le monde sur le plateau, pas après. » Le son aussi se construit dans un travail commun avec les autres métiers, même à l'étape de post-production dédiée à l'image: « Quelques fois, on étalonne même sans son ! C'est n'importe quoi, comment ressentir les choses sans le son ? Ou alors c'est de la pub, du clip, mais pas du cinéma ! J'exige le son à l'étalonnage, s'il n'y en a pas, je m'en vais. Certains étalonneurs n'aiment pas ça, ils disent qu'on se concentre mieux sur l'image. Mais on se concentre sur une totalité, justement, on ne fait pas que l'image ! On fait un film, pas une image ! »*

Pourtant, nous avons vu qu'à l'étape du montage, il était très important que le monteur soit déconnecté de l'instant de la prise de vue. Ce recul, cet œil vierge sur l'image lui permet de la penser autrement. Pourquoi n'en serait-il pas de même concernant l'étalonnage ? Un étalonneur amènerait un œil nouveau, pour des perspectives de film final différent... Yves Angelo infirme cette idée : « *La réécriture n'a rien à voir, entre le montage et l'étalonnage. On relit différemment les images en montage, mais ça n'est pas du tout du même ordre que pour l'étalonnage. Une image est vivante, entre l'écriture et la réalité, il y a un monde ! Tandis qu'entre l'image vue sur le plateau, et celle de la salle d'étalonnage, il n'y a pas ce décalage. Il n'y a aucune raison d'avoir un écart comparable. On peut transformer quelque chose de l'image d'un film qui a lui-même été transformé, ça oui ! Mais pas changer fondamentalement une image. Toute image est cohérente, donc si tu n'as pas pensé les choses, on va retrouver quelque chose de bancal. Il faut accepter l'idée qu'un film s'est fait à un instant T. C'est bon, ou mauvais, mais c'est fait à un instant T, et pas prolongé artificiellement sur le temps, et modulé avec des outils qui ne sont pas les mêmes. Quand on augmente artificiellement une lumière sur un visage avec une patate, ça n'est pas pareil qu'avec un projecteur. On peut rattraper quelque chose si on s'est trompé sur le plateau, mais pas changer d'avis. On peut changer d'avis sur des détails, mais concernant la cohérence d'ensemble, on ne peut rien faire. En aucune manière on ne peut comparer le montage et l'étalonnage, en terme de réécriture de ce qui a été fait. Le montage est une étape*

*de réécriture fondamentale pour le film. Il n'y a pas de réécriture de la lumière à l'étalonnage. Il faut garder cette spécificité du cinéma, c'est ce qui fait sa beauté, sinon ça devient un truc très chiant, de millions de paramètres pour fabriquer une image. Un instant T, c'est ce jour-là, avec ces acteurs, cette lumière, qu'il fasse soleil, ou pas, etc... Il faut l'accepter, pas lutter bêtement contre. »*

## Conclusion générale

La somme de ces témoignages croisés permet de rendre compte de la manière dont une avancée technique a pu chambouler la hiérarchie des équipes de cinéma, et les relations humaines dans celles-ci. On a pu dégager une idée de cette période historique grâce au croisement de ces différents points de vue, tout comme le film nous semble fabriqué à partir de la somme des conversations entre les membres de l'équipe. Le fait que ce mémoire soit composé de transcriptions de conversations ne doit pas dissimuler les choix que j'ai dû faire pour réaliser ce travail. Si tous les témoignages ont été rapportés le plus fidèlement possible, on se doute que la somme des propos recueillis dépassent largement celle présente dans ce mémoire. J'ai donc du sélectionner, isoler et articuler tous ces propos, pour constituer un discours qui est personnel.

Mais une question reste en suspens, car elle n'est presque pas abordée par les personnes que j'ai interrogées : qu'est-ce que la présence du combo change dans le film projeté en salle ?

Je crois qu'il faut être très prudent lorsqu'on essaie de mettre en évidence l'implication esthétique d'un aspect technique du cinéma. Il serait complètement absurde d'imaginer un spectateur très averti et entraîné, reconnaissant des images filmées avec un combo... C'est sans doute pour cette raison que mes différents interlocuteurs ne m'ont rien affirmé allant dans ce sens. Mais je crois néanmoins qu'on a pu mettre en évidence le fait que le retour vidéo a impliqué une technicisation du travail de mise en scène. Les rushes ramenés du tournage souffrent de moins d'incertitudes techniques, concernant le cadre, le déplacement de la caméra, ou la mise au point. Mais il faut se souvenir que les chefs monteurs ne montent pas un film exclusivement en fonction de critères techniques. Même si certaines prises sont tuées dans l'œuf, et que les rares surprises qu'on pouvait avoir au tirage ont disparu, il est hasardeux de dire que cela ait changé quelque chose dans l'esthétique du cinéma.

Cependant, l'Histoire du cinéma est aussi l'Histoire de ceux qui la font. Il me semble que, dans ce cadre, il est très légitime de se pencher sur la fracture

historique qu'a représentée l'apparition du combo pour les équipes de cinéma. Cette série de conversations m'a donc permis d'avoir un aperçu d'une Histoire à échelle humaine, et non tirée d'une littérature ou de chiffres statistiques divers. Je crois que cela a été l'occasion de se poser un certain nombre de questions rarement abordées. Ces questions ont beau avoir un lien direct avec un aspect très technique du cinéma, elles touchent aussi des problématiques humaines, relationnelles, mais aussi et surtout des questions de cinéma. En effet, la question que tous mes interlocuteurs abordaient à un moment ou à un autre restait : « Mais qu'est-ce qui fait une bonne image de film ? »

Ces conversations ont permis aussi de se poser des questions sur la notion de progrès, de la manière dont celui-ci est vécu par ceux qui en « bénéficient ». Il est intéressant de noter que si pour certains, ce progrès était voulu, pour d'autres, il a été vécu comme quelque chose d'imposé. On a pu aussi noter que si ce progrès offre de nouvelles possibilités, et ouvre de nouvelles portes, il en ferme aussi. Dans le cas du retour d'image, c'est sans doute parce qu'il chamboule en profondeur les relations humaines, et ce, de manière au départ assez imprévisible... Certaines « libertés » acquises par certains constituent des entraves pour d'autres, par exemple le fait qu'on puisse surveiller le travail de quelqu'un d'autre pendant qu'il exécute sa tâche. De la même manière, offrir un moyen de travailler plus vite a souvent pour conséquence inévitable de ne pas prendre le temps de communiquer, de réfléchir et de travailler mieux. Je crois que ces problématiques sont communes à de nombreux milieux professionnels, même s'ils n'ont été traités ici que dans le milieu du cinéma. Donner la possibilité de ne plus se parler, c'est souvent perdre la possibilité de le faire...

## **Liste des personnes rencontrées pour la rédaction de ce mémoire**

### *Yves Angelo* \_ **Chef opérateur**

Yves Angelo a occupé les postes d'assistant caméra, de cadreur, de chef opérateur et de réalisateur.

Il est diplômé de l'école Louis Lumière, promotion 1975, et a suivi un parcours d'assistant caméra, avant de passer cadreur dans le milieu des années 80, et de participer à ce poste à une dizaine de long-métrage de cinéma. À la fin des années 80, Yves passe au poste de chef opérateur, et devient à ce poste très réputé. Il a réalisé la photographie de nombreux long-métrage à succès, on peut citer notamment *Tous les matins du monde*, *Germinal*, *Un cœur en hiver*, ou plus récemment *Stupeur et tremblements*. Yves réalise son premier long-métrage en 1993 : *Le Colonel Chabert*. Il a réalisé depuis une dizaine de films de cinéma et de téléfilms. Il assure un enseignement à l'école Louis Lumière, et est membre de l'AFC.

### *Jérôme Boivin* \_ **Réalisateur**

Jérôme Boivin a occupé les postes d'assistant réalisateur, et d'auteur réalisateur pour le cinéma et la télévision.

Jérôme a réalisé deux films pour le cinéma, le très remarqué *Baxter*, sorti en 1989, et *Confession d'un barjo*. Il a également réalisé plusieurs téléfilms depuis. Il enseigne le découpage et la mise en scène à l'école Louis Lumière.

### *André Chaudagne* \_ **Chef Monteur**

André Chaudagne a occupé les postes d'ingénieur du son radio, de monteur son radio, d'assistant monteur image, et de chef monteur pour le cinéma (2 films) et la télévision.

André rejoint la RDF en 1963, en tant que technicien radio. La RDF devient rapidement l'ORTF, et André passe du côté de l'image, en tant qu'assistant pour de nombreux types de programmes : téléfilms, dramatiques, actualités, émissions, reportages... À partir de la fin des années 60, il occupe le poste de chef monteur. À partir du début des années 80, il monte un téléfilm de Jacques Fansten, et reste par la suite son monteur attitré. Il monte notamment les films pour le cinéma *Roulez jeunesse !* (1993) et *Sur quel pied danser* (1997).

### *Nathalie Durand* \_ **Chef opératrice**

Nathalie Durand a occupé les postes d'assistante caméra, et de chef opératrice.

Nathalie est diplômée de l'école Louis Lumière, promotion 1981, et a été assistant pendant quinze ans. Elle est ensuite devenue chef opératrice pour des documentaires et des fictions cinéma. Elle a notamment éclairé *La faute à Fidel*, *Pieds nus sur les limaces*, et *Late Bloomers*. Nathalie est membre de l'AFC.

### *Jacques Fansten* \_ **Réalisateur**

Jacques Fansten a occupé les postes d'assistants réalisateurs, d'auteur réalisateur de cinéma (3 films) et de téléfilm, ainsi que de producteur. Il occupe aujourd'hui le poste de directeur de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques).

Jacques est diplômé de l'IDHEC en 1967, et travaille dans les années qui suivent en tant qu'assistant, notamment de Claude Chabrol. Il réalise dans les années 70 un premier long métrage, *Le petit Marcel*, et travaille en parallèle pour la télévision. À partir de 79, il réalise de nombreux téléfilms. En 1990, son téléfilm *La fracture du myocarde*, qu'il écrit et réalise, est très remarqué, et dans les années qui suivent, il réalise pour le cinéma deux long-métrages, *Roulez jeunesse !* (1993), et *C'est pour la bonne cause* (1997). Depuis, il continue de

réaliser des téléfilms, le dernier en date étant *Pourquoi personne me croit ?*, 2013, production France 3.

#### *Michel Favart* \_ **Réalisateur**

Michel Favart a occupé les postes d'assistant réalisateur et de réalisateur de téléfilm.

Michel est diplômé de l'IDHEC en 1964, et commence sa carrière de réalisateur de téléfilm en 1978. Il a réalisé depuis plus de trente films pour la télévision. On peut citer notamment *Aurélien*, *Les Alsaciens*, ou la série *Louis La Brocante*.

#### *Maxime Héraud* \_ **Cadreur**

Maxime Héraud a occupé les postes d'assistant caméra et de cadreur.

Il est diplômé de La Femis, promotion 1995, et a été assistant caméra sur de très nombreux long-métrages de cinéma, dont on peut citer *Le peuple migrateur*, *le transporteur*, ou bien *Le Cactus*. Il a été chef opérateur d'un long-métrage de cinéma en 2009.

#### *Caroline Huppert* \_ **Réalisatrice**

Caroline Huppert a occupé les postes d'assistantes réalisatrice et réalisatrice de téléfilm. Elle a réalisé un film pour le cinéma.

Caroline commence sa carrière d'assistante réalisatrice à partir de 1973. À partir de 1977, elle passe au poste de réalisatrice de téléfilm, pour des épisodes de séries de télévision également. Elle réalise pour le cinéma *Signé Charlotte*, en 1985. Dernièrement, elle a réalisé *Pour Djamila*, 2011, production France 3.

### *John Lvoff* \_ **Réalisateur**

John Lvoff a occupé les postes d'assistant réalisateur et d'auteur réalisateur pour le cinéma et la télévision (un téléfilm).

John commence sa carrière d'assistant réalisateur à la fin des années 70. Il travaille sur de nombreux long-métrages de cinéma, et assiste notamment des réalisateurs comme Alain Resnais, Jean-Paul Rappeneau, ou Roman Polanski. En 1989, il réalise pour le cinéma *La Salle de bain*, avec Tom Novembre, puis *Couples et amants*, en 1993. Il réalise un téléfilm en 1998, et a depuis réalisé trois autres long-métrages pour le cinéma. Il enseigne l'écriture et la réalisation à l'école Louis Lumière.

### *Dominique Pinto* \_ **Cadreur**

Dominique Pinto a occupé les postes d'assistant caméra et de cadreur.

Dominique est diplômé de l'école Louis Lumière, promotion 1980, et a été assistant caméra pendant une dizaine d'années. Il a ensuite souhaité se consacrer au cadre, et non devenir chef opérateur. Dominique a été cadreur de nombreux films de cinéma, téléfilms, et série télévisées (pour TF1, notamment). On peut citer les films *Je vous trouve très beau*, et *Largo Winch*, ou bien les séries *PJ*, *Alice Nevers*, ou *Camping paradis*. Il a enseigné le cadre à l'école Louis Lumière.

**Bibliographie d'ouvrages qui m'ont été utile à la rédaction de ce mémoire :**

- **COUCHOT, Edmond**, *La technologie dans l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- **COUCHOT, Edmond**, *Des images, du temps et des machines*, Arles, Jacqueline Chambon, 2007.
- **SALT, Barry**, *Film Style and Technology : History and Analysis*, Starword, 2009.
- **LEWIS, Jerry**, *Docteur Jerry et mister Lewis*, L'avant-scène cinéma, 1983, traduit de l'anglais par Françoise Mayneris.
- **BENAYOUN, Robert**, *Bonjour monsieur Lewis*, E. Losfeld, 1972.
- **DELORME, Stéphane**, *Francis Ford Coppola*, Paris, Cahiers du cinéma Collection Grands Cinéastes, 2007.
- A propos de l'histoire technique du retour vidéo :  
**GLASKOWSKY, Peter**, « video assist predates Jerry Lewis "Patent" », CENT news, July 2009. URL [http://news.cnet.com/8301-13512\\_3-10290456-23.html](http://news.cnet.com/8301-13512_3-10290456-23.html)
- Pour les brevets américains, le site de l'United States Patent and Trademark Office :  
<http://www.uspto.gov/>

**ENS Louis Lumière**

**La Cité du Cinéma**

**20, rue Ampère - BP 12**

**93 213 La Plaine Saint-Denis Cedex**

**Tel : + 33 (0) 1 84 67 00 01**

**Dossier PPM**

**Benjamin Chaudagne**

**Le Retour d'image, contrôle et illusions**

**Directeur  
Tony Gautier**

Benjamin  
Chaudagne  
20 rue des Amiraux  
75018 Paris

06 65 12 97 21

[benja.chaudagne@voila.fr](mailto:benja.chaudagne@voila.fr)

# Benjamin Chaudagne

20 rue des Amiraux  
75018 Paris  
06 65 12 97 21  
[benja.chaudagne@voila.fr](mailto:benja.chaudagne@voila.fr)  
N° SS : 2 82 10 25 056 217 66

Titulaire du permis B Depuis 2001

Lieu géographique :  
Paris, Île-de-France.

## Études

**ENS Louis Lumière : Promotion 2013 (section cinéma)**

Licence 2 Lettre & Art, option cinéma 2010  
Licence 2 Science & technologie 2004

Niveau d'anglais : courant à l'oral, confirmé à l'écrit

## Expériences professionnelles

***La vie c'est pourri, épisodes 4,5,6.*** Octobre 2013. Web série autoproduite, réalisée par Alice Voisin. Chef opérateur. Canon 5D.

***Les insoucients.*** Abelina Production. Septembre 2013. Court-métrage réalisée par Louis de Prémonville. Stagiaire vidéo. Red Epic.

***La vie c'est pourri, épisodes 2 & 3.*** Septembre 2013. Web série autoproduite, réalisée par Alice Voisin. Cadreur caméra B. Canon 5D.

***Poème sur Annie Lebrun.*** Atopic Production. Août 2013. Long-métrage. Assistant caméra. Aaton XTR.

***Rêves de lion***, Production La Femis .Août 2012. Court-métrage.. Électricien. (tourné en Arri Alexa)

***The viewers.*** Production Louis Lumière. Juillet 2012. Court-métrage. Cadreur/assistant caméra. Arri Alexa.

***La Promise.*** Production Louis Lumière. Juin 2012. Court-métrage. Second assistant réalisateur. Moviemcam 35mm.

***Lola***, Mars 2012. **Court-métrage. Film auto-produit.** Assistant caméra. Sony F3.

***En Duo.*** Production Louis Lumière. Avril 2011. Court-métrage documentaire. Co-réalisé avec Arthur Jeanroy. Sony DSR 570.

***In between Pictures.*** Production Louis Lumière. Février 2011. Court-métrage. Chef opérateur. Aaton XTR.

***Même pour perdre il faut savoir se battre.*** Production Louis Lumière. Février 2011. Court-métrage. Réalisateur. Aaton XTR.

Chauffeur-livreur/manutentionnaire de 2006 à 2008.

### Matériel utilisé

- Arri Alexa / Studio
- Phantom
- Moviemcam Superamerica
- Arri 35-3
- Aaton XTR
- Canon 5D

### Compétences informatiques

*Maîtrise des logiciels suivants :*

- Microsoft Word
- Avid Media Composer
- Apple Final Cut Pro
- Adobe After Effects

## **Présentation**

Mon mémoire s'intéresse à une problématique qui se situe entre la technique et la sociologie. Il prendra la forme d'un court film composé d'une série d'entretiens avec des techniciens et réalisateurs qui ont connus cette période de transition, ou qui s'intéressent à la question du retour d'image.

Les lieux de ces interviews dépendra de la préférence des personnes interrogées.

Le film devant durer au final moins de 10 minutes, il est inutile qu'il rassemble de manière exhaustive toutes les entretiens réalisés, il s'agit de sélectionner des propos ou anecdotes illustrant de manière convaincante les arguments défendus dans mon mémoire.

Les trois personnes retenues pour illustrer ma problématique sont trois réalisateurs : Michel Favart, Jacques Fansten et Yves Angelo.

## **Note d'intention**

### *Partie pratique de mémoire sur le retour d'image*

Mon mémoire traite de la question du retour d'image video, ou combo, sur un plateau de cinéma. Si bien sûr je m'intéresse à la naissance et à l'historique du combo, mais ce sont les questions qui ont été impliquées par sa présence, dans l'histoire du cinéma, à une échelle humaine, que je veux traiter. J'entends par là, ce que la présence d'un instrument qui permet de voir (à quel point?) ce que l'on filme a pu avoir comme répercussion dans l'exercice de la prise de vue, d'une part, et dans les relations humaines entre toutes les personnes faisant partie d'une équipe de tournage, d'autre part. Ces deux questions sont bien sûr inséparables l'une de l'autre, mais je dois bien me résoudre, dans le cadre de mon mémoire, à segmenter la problématique pour pouvoir l'organiser et la traiter. Ce ne sera pas le cas dans mon film de PPM, où les personnes interrogées livreront des expériences vécues. Mais le montage du film me permettra de retrouver ces différentes problématiques, pour proposer une PPM divisée en plusieurs partie, ce qui permettra de discuter séparément des thèmes abordés lors des entretiens.

### **Plans d'inserts rajoutés**

Suite au tournage des différents entretiens, je me suis rendu compte qu'il risquait de me manquer un certain nombre de plans de coupes pour le montage. J'ai donc décidé de tourner des plans muets illustrant ma problématique de manière fictionnelle, ou plutôt mise en scène.

L'idée de cette partie est de filmer un faux tournage, et de montrer un retour vidéo, afin de pouvoir illustrer les situations décrites dans les interviews. J'ai eu pour cela besoin d'une caméra 35mm de jeu, d'une caméra numérique, de jeu également, et d'une caméra pour la prise de vue. Cette partie a nécessité un jour de tournage, réalisé sur le plateau 2 de l'école Louis Lumière, et a réuni des amis qui se sont prêtés au jeu.

### Notes sur les moyens techniques employés :

#### **Caméra :**

- Sony PMW 100
- Cartes SD

J'ai juste besoin d'un matériel sommaire de prise de vue de type reportage/interview. J'opte donc pour une caméra maniable, qui ne dispose pas forcément d'une grande dynamique ni d'une définition très précise. Cela me permettra d'être mobile, et de mettre en place rapidement et simplement le dispositif pour réaliser mes entretiens.

#### **Lumière :**

Par confort, je me réserve la possibilité d'emprunter jusqu'à deux pince bol 500 W, ainsi qu'une triplette et 2 prolongateurs de 16A.

#### **Planning :**

Les dates de réalisation des entretiens vont beaucoup dépendre des disponibilités des personnes rencontrées, qui seront de toute évidence très occupées. Cependant les moyens de lumière et de captation mis en œuvre sont légers, et donc j'espère qu'il sera possible d'y accéder simplement.

Je compte tourner durant le mois d'**avril** et la première **semaine** de **mai**, ces dates vont également dépendre de l'amélioration d'un problème de santé (tendinite au talon d'Achille sévère), qui pourrait m'empêcher de me déplacer et de filmer quelqu'un simplement.

Je pense monter le film durant le mois de mai, n'ayant pas de contrainte particulière, je m'adapterai à ce qui arrangera les autres étudiants.

*Liste matériel définitive :*

**Partie interviews**

3 jours de tournages en fonction de la disponibilité des intéressés

- Sony PMW 100
- Carte SD
- Un pied caméra Cartoni
- 3 mandarines 800w, avec pieds plats reportage.
- Une blonde 2Kw
- Un panneau de LED Lite Panel 30X30

**Partie plans inserts réalisé sur le plateau 2**

1 jour de tournage

- Caméra Arri 35-3
- Caméra Sony F3
- Sony PMW 100
- Série Zeiss grande ouverture
- Tête Sachter
- Grandes branches. Petites branches
- Pied vidéo Cartoni
- Ecran vidéo 24'
- Tout matériel lumière présent sur le plateau 2

### Synthèse des résultats de la partie pratique de mémoire

J'ai souffert d'une tendinite importante au talon d'Achille, qui m'a immobilisé (béquilles) pendant trois mois et demi. Ce contretemps de santé ne m'a pas permis de réaliser ma PPM dans les temps. Ce cas de figure n'étant pas prévu, j'ai dû réaliser ma PPM pendant l'été, alors que l'école était fermée, et en dehors des périodes normalement prévues à cet effet. Heureusement, l'équipe pédagogique de l'école a tout fait pour me faciliter la tâche.

De plus, ma partie pratique de mémoire a été rendue difficile par la disponibilité relative des trois personnes interviewées. Jacques Fansten est très occupé en tant que président de la SACD, et prépare des commissions pour monter un téléfilm. Michel Favart préparait un film, et était constamment entre Paris et Marseille. Yves Angelo a réalisé un film, et était en post-production jusqu'à mi-août. Finalement, ces trois réalisateurs ont pu m'accorder tout le temps nécessaire aux entretiens.

Mon mémoire traitant principalement d'évolutions techniques sans incidence sur l'image, et de relations humaines, il m'a été très difficile de trouver un projet de tournage convaincant. Même si on peut relativiser l'intérêt cinématographique et esthétique de cette PPM, je pense qu'elle peut être utile à un certain public. En effet, grâce aux explications claires des personnes interrogées, et au caractère ludique de certaines anecdotes racontées, je pense qu'un public très large, normalement exclu de ce genre de conversation, pourra accéder à la problématique développée dans mon mémoire, et y réfléchir à son tour.