

CH: II.7. CONCLUSIONS ET DERNIERS PREPARATIFS

Malgré certains problèmes techniques pressentis ou même déjà révélés au cours des contrôles mécaniques manuels, il est bien rare que les loueurs effectuent des rectifications, voir même des contrôles à ce stade des choses. De réelles interventions n'auront lieu que suite aux essais filmés qui, pour les loueurs, constituent des preuves tangibles de l'état du matériel. Les déficiences techniques seront alors analysées et corrigées, mais l'essai filmé ayant révélé le problème à l'origine devra être recommencé. Tout en permettant à l'assistant de vérifier si les réparations ont été concluantes, ce nouvel essai fournira la preuve de validité du matériel indispensable pour se couvrir auprès des assurances. Même si ces démarches sont indispensables, tout cela peut prendre beaucoup de temps, d'autant plus si le deuxième essai indique que la réparation n'a toujours pas pu remédier à la déficience.

Dès lors, on comprend d'autant mieux l'importance d'organiser les essais afin de travailler avec une plus grande efficacité. Comme nous l'avons vu, le travail préparatoire débutera par la prise en charge du matériel, suivie des contrôles mécaniques manuels et des essais d'impression.

Cependant, l'essentiel de la période préparatoire s'articule autour des essais d'impression dont certains devront être réalisés au plus vite (fixité, correspondance de cadre, calage de dépoli, calage des objectifs), si l'on veut s'allouer le temps nécessaire pour effectuer d'éventuelles réparations et de nouveaux essais.

Aussi, une partie des préparatifs et des contrôles manuels se dérouleront soit le soir, après avoir envoyé la pellicule au laboratoire, soit lors d'un temps mort. Il s'agira alors d'assembler les différents accessoires qui composent le matériel de prise de vues et de passer en revue certaines connexions ou éléments électriques que l'on n'a pas encore eu le temps de tester. Autrement dit, on mettra sous tension certains éléments en vérifiant leur câblage, on placera le pare-soleil en veillant à ce qu'il n'engendre aucun vignettage, on y encastuera des filtres pour s'assurer de leur bonne couverture de champ, on testera le follow-focus, etc...

Une fois la caméra en ordre et les essais terminés, on passera les optiques en revue afin d'en vérifier les gravures avec un dépoli calé. Peut-être faudra-t-il rectifier certaines distances mal graduées, ajouter sur les bagues des repères de distances intermédiaires, ou encore préparer des reports de point sur les optiques et sur les plaquettes du follow-focus.

A ce moment, tout les contrôles auront touchés à leur fin, et il ne restera plus à l'assistant qu'à organiser intelligemment la répartition des accessoires et des éléments dans leurs caisses. Tout sera pensé en fonction des conditions de tournage et de manière à travailler avec un maximum d'efficacité. Chaque caisse sera nettoyée, étiquetée, et son contenu sera identifié. Dans l'idéal on numérottera même les caisses en établissant une liste détaillée du contenu de chacune. Si le matériel est destiné à être transporté par air, chemin de fer ou route, il court le risque d'être manipulé par des personnes ignorantes de sa fragilité. Aussi la préparation des caisses devra prendre en considération les mauvais traitements que risque de se voir infliger le matériel. D'autre part, si un camion de machinerie accompagne le tournage, l'assistant veillera à ce qu'on puisse facilement y ranger les caisses tout en ayant accès à un établi sur lequel on pourra charger les magasins.

CHAPITRE III

LE TRAVAIL DE PLATEAU

CH: III.1.
PREPARATIONS ET MAINTENANCE

Si l'organisation du présent ouvrage propose une distinction entre le travail préparatoire et le travail de plateau, ce n'est en fait que dans le souci de clarifier les choses. Car effectivement, ces deux tâches ne sont que la continuation d'un seul et même travail. De la rigueur et de la précision du premier dépend la qualité du second. Une fois sur le plateau, il est trop tard pour se rendre compte que quelque chose a été oublié, mal contrôlé, mal adapté. Plus rien à ce moment ne doit créer de problèmes ou de doutes; l'assistant devant disposer de tout son potentiel de concentration pour aborder le travail dans les meilleures conditions possibles. Dans la mesure du possible il faut donc que le matériel soit adapté à la méthode de travail de l'assistant et non le contraire.

Bien entendu, travail de plateau et travail préparatoire n'ont pas que des similitudes. Déjà du point de vue des conditions, le travail de plateau se passe avant tout dans un travail d'équipe. Cela fait appel à une certaine discrétion, au respect d'une discipline de plateau, mais cela demande également quelques qualités humaines telles que sociabilité ou facultés d'adaptation. Bien que chacun remplisse une tâche déterminée, il est donc indispensable de travailler dans une certaine ouverture d'esprit, en fonction des autres et en s'adaptant aux autres. Au sein d'une équipe, l'assistant occupe d'ailleurs une place importante puisque non seulement responsable du point et de la maintenance du matériel, il est présent pour venir en aide au cadreur et répondre aux demandes du chef opérateur. En outre, il est constamment en relation avec d'autres membres de l'équipe, que ce soit le second assistant opérateur, les machinos, la scripte, etc... De par sa position, un assistant caméra peut donc fortement influencer l'ambiance qui règne sur un plateau. Par exemple, S'il est nerveux ou stressé, cela peut se communiquer. Par contre s'il est calme et opère avec rigueur cela mettra son entourage d'autant plus à l'aise. L'essentiel consiste dès lors à garder une attitude positive doublée d'une efficacité discrète.

Dans l'exécution de ces différentes tâches, le premier assistant doit être aidé par un second dont la présence s'impose depuis les essais jusqu'à la fin du film. Durant la période de tournage, le deuxième assistant sera responsable du chargement des magasins, du stockage et de la gestion de la pellicule. Aussi, il lui incombera de tenir une comptabilité rigoureuse du stock, de la consommation, des chutes et des déchets de pellicule journaliers. Le deuxième assistant devra s'organiser de sorte que la ou les caméras soient approvisionnées d'une manière constante en pellicule vierge. Pour cela, il établira un roulement des différents magasins, les déchargeant dès que nécessaire pour les recharger aussitôt. Chaque magasin doit présenter des informations relatives au type et au numéro d'émulsion qu'il contient, mais également des informations concernant le métrage, le numéro de bobine et la date du chargement. Sur le plateau, la présence du deuxième assistant sera requise aussi souvent que possible. Il pourra ainsi alléger le travail du premier assistant en le secondant dans une foule de détails: suivre avec les caisses, apporter des accessoires, passer les objectifs, nettoyer les filtres, disposer des marques au sol pour repérer les positions des comédiens, présenter la charte pour la "lili", effectuer des changements de diaph, aider lors des changements de point difficiles, etc... Pour être pleinement efficace, un deuxième assistant doit surtout être en éveil, toujours attentif et conscient de tous les problèmes et préoccupations du premier assistant. Au sein d'une équipe, le deuxième assistant est souvent le moins expérimenté et donc le plus soumis au stress. Or, même si son travail est supervisé par le premier assistant, sur lui reposent d'énormes responsabilités. Comme tout membre d'une équipe, le second assistant a dès lors à se comporter comme un technicien professionnel; non comme un stagiaire.

1.1. PREPARATION DE LA JOURNEE DE TOURNAGE

Généralement, les assistants caméra sont convoqués une heure avant le "prêt à tourner" (tout dépend bien sûr du type de production). Ils disposent donc du laps de temps nécessaire pour effectuer les préparatifs et petits contrôles précédant chaque journée de tournage. Avant de commencer à charger les magasins, le second aidera le premier assistant à sortir le matériel et à s'occuper de la caméra. Celle-ci sera montée sur pied, munie de ses accessoires, et on en fera un bref tour d'horizon: propreté, angulation de l'obturateur, alimentation, huilage si nécessaire, etc...

Si l'assistant a un doute ou si la caméra risque d'avoir subi des chocs (par exemple durant un transport), il sera prudent de profiter de ce début de journée pour faire également un petit contrôle de calage du dépoli. Successivement, le second placera des mires à des distances finies que l'on peut retrouver sur les graduations de la bague. Ces mesures doivent être précises et bien sûr tirées au décimètre. Comme les objectifs et le dépoli sont censés être calés; en faisant le point à l'oeil sur une mire située par exemple à deux mètres, l'assistant devra trouver sa bague de point précisément positionnée sur le repère des deux mètres. Si ce n'est pas le cas, et qu'aux différentes distances on trouve le même décalage, on répétera le test avec d'autres objectifs. Si là encore, le phénomène se présente de la même manière, il y a neuf chances sur dix pour que le dépoli se soit décalé suite à un choc (le dixième restant pouvant provenir d'un problème de décimètre ou de côte caméra qui a bougé). Au contraire, si le phénomène disparaît dès qu'on fait le point au dépoli, mais avec d'autres objectifs, c'est que le premier objectif envisagé présente un réel problème de calage.

Pour conclure toutes ces petites tâches préparatoires, il est toujours conseillé de chauffer un peu le moteur avant de commencer la journée. Il suffit pour cela de faire tourner la caméra à vide; une minute suffit à la dégommer. C'est une petite opération qui ne coûte pas grand chose mais permet de préserver la durée de vie du moteur en évitant sa surchauffe. Après cela, on pourra charger la caméra et amorcer quelques mètres de pellicule en observant si tout tourne convenablement et si la vitesse de défilement reste stable. Le matériel sera alors fin prêt et on apportera caméra, objectifs et caisses d'accessoires sur le plateau. La mise en place du premier plan peut commencer.

1.2. MAINTENANCE SUR LE PLATEAU

En dehors de la mise au point, la maintenance du matériel sur le plateau est déjà tout un travail en soi. Un travail dont l'efficacité dépend, comme nous l'avons déjà dit, des soins accordés à la préparation du tournage. Sur le plateau, la maintenance exige une constante attention à tout ce qui se passe et tout ce qui se dit autour de soi. Aussi, l'assistant doit toujours être en éveil, prêt à réagir et détaché de toute distraction. Le moindre oubli pouvant avoir des conséquences graves, il importe avant tout de faire preuve de concentration et d'organisation.

Les principales tâches de maintenance concernent l'entretien de la caméra, son chargement, les changements d'objectifs et le maintien de leur propreté. Pour travailler sans perte de temps inutile, il est donc essentiel d'avoir un minimum de matériel à portée de la main. Aussi, à chaque déplacement de caméra, suivront quelques caisses dont essentiellement la caisse de face (comprenant du petit matériel et les accessoires indispensables), la caisse des magasins et la caisse des optiques. Cette dernière doit être particulièrement soignée, chaque objectif y possédant sa propre place (ce qui permet de trouver rapidement la focale demandée) et étant muni d'un bouchon arrière comme d'un couvercle pour préserver les lentilles de la poussière. En principe, il ne faut jamais toucher les surfaces de verre d'un objectif (encore moins avec une peau de chamois ou un chiffon doux). Si une optique demande à être nettoyée, soit on la passera au pinceau doux (le poil de martre est idéal), soit on en soufflera simplement la poussière grâce à une poire en caoutchouc (attention ! même du dust-off peut causer des dégâts s'il est mal orienté ou dirigé en direct sur une lentille). Si vraiment une tache ou une particule persiste, on frotera délicatement la lentille à l'aide d'un papier optique humidifié par de l'alcool à 90°.

Couvrir la maintenance sur un plateau ne se limite cependant pas à changer de magasin ou d'objectif. A ces tâches s'ajoutent encore une foule de détails auxquels l'assistant doit constamment prêter attention. Ainsi, il devra veiller à la sécurité de la caméra, l'équilibrer sur sa base, aider à la déplacer lors des changements de plans, remettre les compteurs à zéro dès qu'un nouveau magasin est chargé, ajuster les différents accessoires, mais aussi vérifier la bonne vitesse de défilement, contrôler l'angulation de l'obturateur, positionner correctement le compendium, insérer ou enlever des filtres, protéger l'objectif des "flares", afficher le diaphragme, etc...

Bien sûr, à chaque fin de plan, il ne faudra pas oublier de procéder au contrôle du célèbre "poil caméra". En fait, il s'agit rarement de poils à proprement parler mais plutôt de poussières ou de petits dépôts de pellicule qui en s'agglomérant sur les pourtours de la fenêtre, risquent de compromettre gravement la qualité de l'image (surtout compte tenu du grandissement qu'introduit la projection). Aussi, dès qu'une prise sera considérée comme bonne, on procédera à l'inspection de la fenêtre d'impression puis à un rapide nettoyage du couloir et, si nécessaire, de l'intérieur du corps caméra. On profitera également de ce moment pour vérifier si l'émulsion ne présente pas de rayures. Sur certaines caméras (notamment Panavision, Arri BL, Moviecam) il est préférable d'accéder à la fenêtre par l'avant (donc en retirant l'objectif) et non par l'intérieur du corps caméra. D'abord parce que c'est plus facile (en tous cas avec les optiques fixes); ensuite parce qu'en faisant translater le bloc presseur pour dégager la pellicule, celle-ci risque de s'écarter de la fenêtre en détachant avec elle l'éventuel poil. Lorsqu'un poil est trouvé, il incombera toujours à l'assistant opérateur de le mentionner. Et si rien ne risque d'avoir affecté l'image, l'assistant caméra le fera savoir à l'assistant réalisateur qui pourra alors enchaîner la mise en place du plan suivant.

Malgré toute la concentration que demande le travail de pointeur et toutes les petites tracasseries que peut susciter la maintenance du matériel, le premier assistant ne doit pas oublier qu'il est également là pour aider l'opérateur caméra et veiller à son confort de travail. Cela veut donc dire qu'il faut être constamment attentif et toujours à l'écoute pour pouvoir réagir avant même qu'on ne demande des choses.

1.3. FIN DE JOURNEE

Le travail de fin de journée ainsi que les vérifications et préparations pour le lendemain varient fort selon le type de production. Dans des conditions normales, le premier assistant sera aidé d'un second qui, dès la mise en boîte du dernier plan, pourra déjà aller décharger les magasins et faire la comptabilité pellicule du jour. Pendant ce temps, l'assistant opérateur démontera le matériel (en veillant à ce que rien ne manque), puis le rangera dans les caisses en passant en revue la propreté des divers éléments. Le tout sera alors ramené au camion machinerie où les caisses seront à nouveau rangées dans leur compartiment.

Chaque soir, le second assistant s'occupera de remettre en charge les batteries utilisées au cours de la journée. Il ne faudra surtout pas l'oublier car l'alimentation de la caméra et de ses accessoires est primordiale, et il n'est pas admissible d'arrêter un tournage faute d'alimentation. Afin de préserver les batteries, il y a tout intérêt à les faire alterner en veillant à ne jamais les surcharger ou les laisser déchargées trop longtemps. Notons que par temps froid, des batteries se déchargent beaucoup plus vite. Il y a donc intérêt à en tenir compte et à les protéger autant que possible (par exemple par des boîtiers isotherme).

Lorsque tout sera mis en ordre, le second assistant passera en revue les comptes pellicule puis remettra les boîtes exposées soit à la régie, soit à la production. Peut être faudra-t-il aussi demander une nouvelle réserve de pellicule pour les prochains jours. Si un matériel supplémentaire a été commandé pour le lendemain, le premier assistant veillera à ce que la production et la régie aient bien pris les choses en main pour que le matériel arrive en temps voulu.

1.4. PROBLEMES TECHNIQUES EN COURS DE TOURNAGE

Malgré des essais sans faille et une maintenance rigoureuse, un problème technique peut toujours survenir en cours de tournage; le plus souvent suite à une usure mécanique ou à un choc durant le transport. Dans une telle situation, l'attitude à adopter dépendra principalement de l'ampleur de la panne et des conditions dans lesquelles on se trouve (proximité ou non d'un loueur).

- Si la panne est bénigne (et permet en tous cas de tourner sans danger), on fera le nécessaire pour ne pas retarder le tournage. Ce n'est qu'à la fin de la journée qu'on entreprendra alors les réparations, quitte à déjà prendre contact avec le loueur (pour autant que cela s'avère nécessaire).
- Par contre, il en ira tout autrement si la panne est grave et impose un arrêt du tournage. A ce moment, les décisions à prendre dépendront principalement des conditions dans lesquelles on se trouve. Si on est dans le même pays ou à proximité du loueur, on demandera à celui-ci soit d'envoyer au plus vite une caméra de remplacement, soit de faire venir quelqu'un qui puisse réparer la panne. De toute façon, il n'y a aucune raison de paniquer. Si les essais ont été consciencieusement réalisés et le matériel bien entretenu, l'assistant n'y est absolument pour rien et les assurances couvriront les pertes engendrées par l'arrêt de travail.
- Si malheureusement on est à l'étranger et qu'aucun loueur ne peut arriver dans l'urgence, les choses se compliquent. Car même en prévenant d'urgence le loueur, le matériel risque de mettre plusieurs jours pour arriver. La première chose à faire est alors de vérifier s'il n'est pas possible de réparer la panne avec les moyens dont on dispose. Il est vrai que quand on part, pour une certaine période loin du pays d'origine, quelques mesures de sécurité sont de mise : apprendre auprès du loueur comment effectuer les réparations de base, emporter avec soi les principales pièces de rechange; mais aussi se munir d'outils, voire même du matériel nécessaire pour développer des essais sur place. Si aucune intervention n'est possible avec les moyens du bord, il faudra alors attendre soit l'envoi d'une nouvelle caméra, soit l'arrivée des pièces de rechange indispensables à la réparation.

N.B: Qu'on ait effectué une réparation sur place ou qu'on dispose d'une nouvelle caméra, il s'impose de refaire un minimum d'essais qui témoigneront de l'état du matériel.

CH: III.2.
LA MISE AU POINT

2.1. INTRODUCTION

Au départ, l'apparition du métier de premier assistant s'est organisée autour de la nécessité croissante de déléguer les tâches de maintenance du matériel à un personnel qualifié et ce, dans le cadre d'une industrie cinématographique faisant appel à des moyens de plus en plus lourds et à des équipes de plus en plus nombreuses. Depuis lors, le métier a fort évolué et, si actuellement la mise au point constitue une des fonctions essentielles du métier de premier assistant, il semble que cette tâche n'ait pas été associée dès l'origine au rôle que joue l'assistant.

Il est vrai que jusqu'aux environs de 1925, la mise en scène n'a que rarement pris conscience de la richesse que pouvait représenter la profondeur de champ au sein du langage cinématographique. D'abord parce que, très longtemps, la mise en scène resta prisonnière d'une certaine conception théâtrale qui impliquait un cadre fixe et un déroulement de l'action non en profondeur, mais sur un même plan perpendiculaire à l'axe optique. Ensuite parce que jusqu'à cette époque, les conditions techniques furent telles que dans la plupart des situations, les opérateurs jouissaient de ce qu'on pourrait appeler "une profondeur de champ naturelle". Georges Sadoul y fait d'ailleurs allusion dans un article de "la nouvelle critique" (1948) : «un objectif à champ profond est celui qui permet d'obtenir une égale netteté pour les objets lointains comme pour les objets rapprochés. Louis Lumière utilisa déjà un tel objectif pour sa fameuse *entrée en gare de la Ciotat* et pendant trente ans, ces objectifs furent les plus répandus». Durant toute une époque, les problèmes de mise au point furent donc pratiquement inexistantes. Les objectifs ouvraient peu, étaient moins piqués, les pellicules présentaient une plus faible définition et leur manque de sensibilité était compensée par une lumière naturelle ou par des éclairages puissants. De par les conditions techniques, la profondeur de champ était naturellement importante.

Cependant, après 1925, l'usage des pellicules panchromatiques (alors peu sensibles) obligea à abandonner les objectifs "à champ profond" pour des objectifs plus lumineux. «Ceux-ci, lorsqu'ils photographiaient des premiers plans, noyaient les détails un peu plus éloignés dans une brume confuse et on trouva dans ces inconvénients mille avantages techniques qui furent adaptés et même conservés lorsque les pellicules devinrent plus sensibles» (Georges Sadoul, 1948 "la nouvelle critique"). C'est aussi peu après cette époque qu'apparurent les premiers films parlants et avec eux la nécessité de faire tourner toutes les caméras à une vitesse constante. Il fut alors convenu de passer à une vitesse de défilement de 24 images seconde précises (à la place de fluctuations entre 16 et 18 images seconde). Ces modifications permirent à la fois de synchroniser le son et de diminuer le scintillement qui gênait alors toujours durant les projections. Cependant, la réduction du temps d'exposition obligea à ouvrir encore un peu le diaphragme et donc à pousser les effets déjà introduits par les objectifs lumineux.

Suite à ces bouleversements techniques, opérateurs et réalisateurs prirent pleinement conscience du potentiel qui leur était offert. Les mouvements d'appareils devinrent alors plus fréquents et la mise en scène quitta ses influences théâtrales pour jouer sur une réelle profondeur de l'espace mise en exergue soit par une abondance, soit par un manque de profondeur de champ. «plus généralement, la découverte de la profondeur de champ permit une mise en scène longitudinale : les personnages n'entrant plus côté cour ou côté jardin, mais par devant ou par le fond. Ils évoluent plus souvent dans l'axe» (Marcel Martin. "le langage cinématographique"). On comprend dès lors que c'est par la conjugaison de facteurs techniques et esthétiques que la notion de mise au point prit toute son importance. La nécessité d'attacher quelqu'un à cette tâche fut indéniable et, vu la constitution des équipes à l'époque, ce fut tout naturellement à l'assistant opérateur que fut confié ce travail.

Aujourd'hui, il est devenu beaucoup plus difficile de faire le point, car bien que l'on dispose de pellicules de plus en plus sensibles, une foule de choses a rendu la mise au point plus critique : des mouvements de caméras plus complexes, l'apparition d'objectifs de longue focale, l'introduction des "grandes ouvertures", l'utilisation de filtres, mais aussi le fait que les pellicules soient plus définies et les objectifs plus piqués. N'oublions pas non plus qu'avant toute chose, c'est le contexte du travail qui a fort changé. Actuellement, les conditions de production sont telles qu'on demande à un assistant d'être surtout rapide et efficace. En tant que pointeur, il doit donc avoir un système d'organisation et une technique en plus d'une bonne perception des distances. L'assistantat est devenu un vrai métier...

2.2. L'ATTITUDE DU POINTEUR

Faire une mise au point, c'est adapter le tirage optique d'un objectif à la distance séparant le sujet du plan film. En d'autres termes, cela consiste à rentrer ou à sortir le bloc optique d'un objectif, de façon à maintenir sur le plan film la focalisation des rayons incidents issus du sujet. Mais pour réussir une mise au point compliquée, il faut également bien la préparer. Car même un assistant chevronné ne peut pas toujours compter sur son oeil pour évaluer les distances instantanément et avec précision. Aussi, pour les plans difficiles, un assistant se ménagera toujours des garde fous, par exemple en relevant des repères dans le décor ou en disposant des marques au sol. Ces éléments, pris comme référence, lui permettront alors de mieux apprécier les distance et d'éviter ainsi les erreurs d'estimation.

Néanmoins, comme l'intervention d'un assistant doit être principalement rapide et discrète, celui-ci aura tout avantage à développer une technique qui lui permette de préparer ses points de façon efficace. A ce propos, il n'existe d'ailleurs pas de règle précise. D'abord parce qu'il appartient à chaque assistant de trouver son propre système d'organisation et de suivre la méthode de travail qui lui est la plus appropriée. Ensuite, parce que cette méthode de travail doit elle-même faire preuve de souplesse: un assistant opérateur devant s'adapter aux conditions de tournage, tout comme au rythme et à la façon de travailler des autres membres de l'équipe.

Il n'empêche que comme la mise en place et le tournage d'un plan se déroulent à peu près toujours de la même manière, certains réflexes ou certains gestes se répètent quand même au gré des situations. Par exemple, on prend l'habitude de marquer l'emplacement des comédiens dès que le cadre a été mis en place. On met à profit les temps d'éclairage, de répétitions et d'arrêts de jeu pour prendre des références dans le décor; pour faire des marques au sol; ou encore pour se préparer des repères sur la bague de mise au point. On s'informe aussi des tolérances de netteté dont on disposera durant la prise en consultant sa table de profondeur de champ (dès que le diaph a été communiqué). Peut être même vérifiera-t-on une position juste avant de tourner; si toutefois cela ne gêne personne!

Car même si en effectuant ces tâches l'assistant ne fait que faire son travail, il doit veiller à les exécuter sans se faire remarquer. Et ne fut-ce que pour tirer un décimètre, il faut en choisir le moment de manière à ne pas déranger la répétition ou à ne pas déconcentrer les acteurs (par exemple en tirant le décimètre comme si on allait les éborgner!). Pour savoir quand agir, un assistant doit donc sentir les choses. En observant ce qui se passe sur le plateau et en étant à l'écoute, il saura intuitivement quand intervenir sans que cela ne monopolise l'attention.

Cependant, si la fonction de l'assistant fait appel à la discrétion, cela ne veut pas dire pour autant que celui-ci doive s'effacer et qu'il n'ait pas droit à la parole. Parfois, un assistant doit pouvoir affirmer sa position et montrer qu'il est là pour accomplir un travail, dont il faut de temps à autres tenir compte; notamment en accordant le minimum de temps nécessaire à son exécution. Bien sûr, il vaut mieux ne jamais faire attendre un plateau. Mais il peut arriver que des situations de point soient telles, qu'il soit préférable de faire perdre cinq minutes (pour prendre quelques sécurités) plutôt que de ne rien dire et de constater aux rushes qu'aucune prise n'est utilisable.

2.3. REPETITIONS ET PRISES

Au moment où commencent les répétitions, un assistant a tout intérêt à déjà être prêt et à avoir mis en place ses principaux repères (si du moins cela est nécessaire). Ainsi, il pourra pleinement se concentrer sur la mise au point en abordant chaque répétition comme un véritable entraînement. La plupart des assistants préfèrent se positionner du côté cadreur pour effectuer leurs changements de point. D'abord, parce que c'est plus facile (c'est de ce côté que les repères de distance sont gravés sur les bagues). Ensuite parce que cela permet de mieux communiquer avec le cadreur: on peut lui parler plus directement et comprendre par une crispation ou un oeil qui s'ouvre que quelque chose ne va pas. Il est vrai que, lorsqu'un assistant effectue une mise au point, il ne voit pas comment la scène est cadrée. Bien sûr, il en a une idée, mais il ne peut pas imaginer quelles sont les limites exactes du cadre ou quelle sensation de rythme émane de la scène. Aussi, un dialogue avec le cadreur est indispensable pour combler ce manque. L'assistant pourra alors être conseillé, informé des limites du cadre, ou par exemple, du moment le plus opportun pour effectuer un changement de point. Travailler en entente et en coordination avec le cadreur est donc une chose essentielle pour que les tâches du premier assistant soient réalisées dans de bonnes conditions.

A ce propos, la relation qu'entretiennent l'assistant et le machino peut être également déterminante, puisque, lors de travellings, la réussite d'un suivi de point dépendra en partie de la précision du machino. Si ce dernier perd le rythme ou ne s'arrête pas à ses marques, il risque d'induire l'assistant en erreur, en faussant les paramètres sur lesquels celui-ci compte pour évaluer ses distances. Cela dit, pour autant que ce soit possible, un assistant aura toujours intérêt à contrôler la précision du mouvement au cours de la prise. Car même les meilleurs machinos peuvent rater leurs marques et si c'est le cas, ce sera à l'assistant à le remarquer de manière à pallier à l'erreur. Pour les travellings aussi, les répétitions serviront des test et permettront à chacun de s'améliorer.

Dès qu'on sera prêt à tourner, l'assistant devra faire preuve d'un maximum de concentration. Pour la petite histoire, l'assistant réalisateur demandera le moteur. Le son préviendra que "ça tourne" et le clapman (deuxième assistant caméra ou machino) fera l'annonce. Ensuite, l'assistant opérateur lancera le moteur et, une fois la vitesse de défilement stabilisée, demandera le clap. A partir de ce moment, le pointeur portera principalement son attention sur les comédiens. Et, à ce point de vue, tous les assistants sont unanimes: l'essentiel est de ne pas quitter les comédiens des yeux et de sentir avec la main les changements de point qu'on effectue; plutôt que de regarder la bague de l'objectif et risquer de manquer le suivi du point sur un petit mouvement inattendu de l'acteur. Bien sûr, on peut toujours jeter de brefs coups d'oeil sur la distance affichée, mais moins on le fait, plus on pourra se concentrer sur les comédiens. Cette notion est très importante car avec un peu d'expérience, un assistant arrive à véritablement se synchroniser sur un acteur; à capter ses sentiments pour d'autant mieux anticiper ses réactions. Il est vrai que, déjà, pour un simple déplacement, il arrive souvent qu'un comédien manque ses marques. Et c'est normal. Car un comédien a besoin d'un minimum de liberté d'expression, et même si l'action s'est déroulée en dehors des marques, c'est à l'assistant à rattraper le changement de position de manière à sauver une prise qui sera peut être formidable pour le jeu.

Evidemment, la mise au point dépend souvent d'un bref instant, faisant intervenir des éléments simultanés qu'il n'est pas toujours possible de maîtriser à tous les coups. Aussi, si l'assistant estime avoir commis une erreur, il reviendra à lui, et à lui seul, de juger si cette erreur nécessite une nouvelle prise ou si elle reste comprise dans les tolérances de profondeur de champ.

2.4. SITUATIONS DE POINTS DIFFICILES

La première chose qui détermine le degré de difficulté d'une mise au point est la tolérance de profondeur de champ dont on dispose et celle-ci ne dépend que du choix du diaphragme. Car, en ce qui concerne les tolérances, la mise au point n'est pas plus aisée avec une courte ou une longue focale puisque, comme nous en avons déjà parlé, "à cadre égal correspond une profondeur de champ égale". Néanmoins, ce qui change en longue focale c'est que, pour obtenir une même valeur de plan, on est obligé d'éloigner la caméra du sujet. Généralement, le point se fera donc à des distances plus importantes sans pour autant que l'on dispose de plus de profondeur de champ. Or, sur un objectif, la course de bague sur laquelle se répartissent les longues distances est plus restreinte que la course de bague sur laquelle s'étendent les courtes distances. Autrement dit, en travaillant à de longues distances, l'assistant devra être beaucoup plus précis en faisant évoluer le point; le moindre mouvement de bague pouvant entraîner un changement de point important. Ce problème sera également accentué par le fait qu'il est plus difficile d'évaluer les distances si le sujet est fortement éloigné de la caméra.

Cela dit, même si on tourne un plan en longue focale et à toute ouverture, les choses seront encore parfaitement maîtrisables; pour autant que ni la caméra ni le sujet ne bouge. Par contre, si on ajoute à cela une caméra et des personnages en mouvement, la mise au point commencera à réellement poser problème, et ce, d'autant plus si l'assistant se trouve dans l'impossibilité de prendre des repères: soit parce que les repères risquent d'être dans le champ, soit parce que l'on filme en caméra portée, ou encore sur grue.

Pour se retrouver dans des conditions de point difficiles, il ne faut cependant pas toujours en arriver à ces extrémités. Les situations les plus dangereuses sont souvent celles où l'assistant ne sait pas avec précision ce que l'on filme et que l'on se met à tourner dans des conditions analogues à celles du reportage. Or, le principal problème d'un assistant est de savoir ce que l'on fait et de comprendre le plan pour savoir où mettre le point, comment effectuer les changements de points et comment les préparer. D'autres situations, également extrêmement dangereuses sont justement celles où l'assistant sent qu'il a besoin de prendre encore des mesures, d'avoir des repères supplémentaires ou de faire appel à des systèmes: mais qu'on l'en empêche (faute de temps ou d'organisation).

Dans de telles circonstances, un assistant n'aura que deux solutions: soit s'adapter aux conditions de tournage en optant pour une autre méthode de travail, soit pouvoir s'imposer et faire admettre sa façon de travailler (par exemple en prévenant l'assistant réalisateur que pour tel plan, il lui sera nécessaire de prendre des repères ou de faire une mise en place).

2.5. LES PETITS TRUCS DU POINTEUR

Sur Barry Lindon de Stanley Kubrick, certaines scènes furent éclairées uniquement par la lumière naturelle de bougies. Pour la circonstance, des optiques grande ouvertures furent spécialement construites et, durant le tournage, elles furent souvent utilisées au maximum de leurs possibilités. On imagine donc bien les problèmes de point qui durent se poser; John Alcott (le directeur photo) a d'ailleurs parlé dans une interview accordée au magazine POSITIF en 1986 : *“pour les scènes de faible lumière, mon pointeur, Doug Milson, a eu recours à un système de caméra vidéo disposée de manière à faire un angle de 90° avec l'axe optique de notre caméra de tournage. Les images vidéo étaient reçues sur un écran télé placé au dessus de l'échelle de mise au point de notre caméra. On avait placé une grille sur cet écran et, en notant les positions des différents acteurs, on pouvait transférer les distances sur la grille de la télé. Ce qui donnait aux comédiens une certaine liberté de mouvement tout en gardant une image nette”*.

On se doute que de telles situations sont extrêmes et qu'il est rarement nécessaire d'en arriver là. Néanmoins, des stratagèmes de moindre envergure permettront souvent à un assistant de se sortir de situations difficiles sans pour autant lui faire perdre un temps précieux. Un des systèmes les plus élémentaires pour estimer les distances consiste bien entendu à répartir des marques au sol sur la distance séparant la caméra du sujet.

Mais déjà ici, le respect d'une petite règle peut faciliter les choses : celle ci consiste à éviter de placer des repères à des distances inexistantes sur la bague de point. Autrement dit, les marques ne seront disposées qu'à des distances correspondant à des repères gravés sur l'objectif. Puis, à partir de ces marques, on évaluera les différences par rapport à l'endroit où se trouve le sujet. Cela permettra d'effectuer les choses avec plus de précision, tout en donnant une vision plus immédiate de la corrélation entre les repères de bague et les repères pris dans l'espace. Evidemment, si le comédien doit respecter une position précise ne correspondant pas à un repère de bague, on marquera quand même sa position quitte à placer un petit repère intermédiaire sur la bague de l'objectif.

En dehors de cela, une foule de petits trucs peuvent aider à mieux évaluer les distances :

- mesurer en pieds plutôt qu'en mètres (si toutefois l'objectif le permet). Souvent, cela permettra d'être plus pointu puisque la mesure est plus petite donc plus précise (un pied = 30,48 cm ; approximativement une largeur de tête). D'autre part, on remarque aussi qu'une démarche normale évolue d'environ trois pieds à chaque pas.
- Se positionner toujours à hauteur du plan film (pour estimer les distances à partir du même endroit).
- Prendre des repères de distance sur son propre corps (par exemple connaître la distance entre l'extrémité de ses mains quand les bras sont tendus à l'horizontale, ou connaître la distance d'un de ses propres pas).
- Mesurer la distance séparant le plan film de l'extrémité du pare-soleil (ce qui peut constituer une référence utile).
- connaître les longueurs de rails de travelling (2 M- 1,75 M- 1 M- 50 cm- largeur standard 67 cm).
- Mais aussi, mesurer un décor lorsque l'on pénètre dedans pour la première fois. Cela donne une première idée de l'espace et permet de savoir au delà de quoi il ne faut déjà pas aller. S'il y en a, on peut même mesurer les dimensions des dalles ou des carrelages du sol.

- Un des classiques consiste aussi à prendre des éléments du décor comme repères (par exemple la chaise se trouve à 3 M, la porte à 5,50 M, etc...). Ce procédé est surtout utile quand aucune marque ne peut être vue au sol ou quand, dans des situations de point pas trop critiques, on préfère ne pas perdre de temps à disposer des marques.

Lors de mouvements de caméra ne laissant pas la possibilité de placer des repères, un assistant devra souvent estimer les distances sur base d'une position de départ et d'une position de fin. Cependant, le respect des distances dépendra aussi bien de la précision du machino que de l'exigence du cadreur à garder la même coupe sur les personnages. Aussi, l'assistant aura tout intérêt à prévoir un petit système de repères qui lui permettra d'évaluer les écarts de distance pouvant survenir au cours de la prise. Par exemple, il pourra placer en déport une tige solidaire de la caméra qui puisse servir de référence. Ou encore laisser traîner une corde au sol dont on connaît précisément la longueur. Parfois, certains assistants en arrivent même à fixer une canne à pêche à la caméra de manière à obtenir des repères de distance qui passent au dessus de la tête des comédiens. Ce n'est pas très discret et ça peut poser des problèmes d'ombres.

D'autres encore, emploient des petits lasers qui, attachés au pied de la caméra ou à sa base, permettent d'envoyer au sol un minuscule point rouge qui donnera la référence d'une distance constante choisie. C'est un procédé facile et rapide mais dont il faut se méfier car, si le sol n'est pas uniformément plat, le point lumineux risque de ne pas toujours rester à la même distance.

Malgré toutes ces petites astuces, si on se retrouve dans une situation de point critique, c'est souvent en faisant appel au deuxième assistant qu'on s'en sortira le mieux. D'abord parce que la préparation de la mise au point ira plus vite en travaillant à deux (le deuxième assistant aidant à prendre des repères, à mettre des marques, etc...). Ensuite parce que, pendant les prises, le deuxième assistant peut toujours faciliter l'évaluation des distances, par exemple en faisant des signes pour indiquer les écarts qu'un comédien prend par rapport à ses marques ou encore, en soufflant à l'oreille de l'assistant les différentes distances par lesquelles passe le comédien en se déplaçant. Il arrive d'ailleurs à certains assistants d'utiliser des micros émetteurs HF pour pouvoir communiquer silencieusement avec leur deuxième.

Quoiqu'il en soit, la qualité d'une mise au point ne dépend pas uniquement de l'estimation des distances, car encore faut-il faire évoluer la bague en fonction de ces estimations. A cet égard, l'emploi d'un follow-focus peut déjà sérieusement faciliter la tâche. Car avec un peu d'habitude, celui-ci permet de travailler avec plus de précision sans gêner en aucune façon les mouvements de la caméra. Comme les follow-focus sont toujours livrés avec un jeu de plaquettes, certains assistants profitent de la période des essais pour y préparer des reports de point. A chaque objectif correspondra alors une plaquette, graduée suivant la course de bague de l'objectif envisagé. D'autres assistants préfèrent ne pas préparer leurs plaquettes, pour n'y marquer que les repères correspondant à chaque prise en particulier.

Un des inconvénients du follow-focus est qu'il peut toujours glisser à un moment inopportun (suite à une mauvaise fixation ou à un raté du système d'engrenage). Il vaut donc mieux le contrôler de temps à autre, que ce soit en début, en fin ou même en cours de prise.

Par contre, des tas de petits trucs peuvent être associés à son utilisation. Admettons par exemple qu'une prise nécessite trois repères particuliers. En utilisant un follow-focus, il sera possible de positionner ses doigts de manière à ce que chaque doigt recouvre un repère de distance : le pouce sera, disons sur 2 M, l'index sur 1 M et le majeur sur 50 cm.

Et, comme le repère de point d'un follow-focus présente toujours une petite butée, on pourra alors facilement sentir avec ses doigts quand on atteint 2 M, 1 M ou 50 cm, sans pour autant regarder la bague. On pourra donc mieux se concentrer sur les comédiens et être plus attentif à leurs déplacements.

Evidemment, il serait impossible de donner une liste exhaustive de tous les stratagèmes qui existent. Mais de toute façon, ce ne sont pas les "systèmes D" qui font la valeur d'un assistant. Bien sûr, ils peuvent être d'un grand secours; mais les assistants les plus expérimentés préfèrent souvent ne pas prendre trop de repères inutiles et ressentir le rythme des déplacements, de la scène ou du mouvement d'appareil, plutôt que de prendre de trop nombreuses mesures dans lesquelles ils risquent de se perdre. Il est vrai que quand on tourne, tout se passe parfois tellement vite, que sur le moment même, les marques et les repères qu'on avait pris ne servent plus que de vagues références. Et là, on ne peut plus compter que sur deux choses: son oeil et sa concentration ...

2.6. OBJECTIFS ET PROFONDEUR DE CHAMP

En dehors du décimètre, les tables de profondeur de champ constituent un des principaux outils du pointeur. Elles se présentent soit sous la forme de *règles à calcul* établies suivant un cercle de confusion standard (approximativement valable pour tous les types d'objectifs). Soit sous la forme de *tableaux* accompagnant les optiques et présentant des répartitions de profondeur de champ calculées en fonction d'un cercle de confusion spécifique à la série d'optiques envisagées. Même si c'est un rien moins pratique, l'usage de tableaux s'avère souvent préférable puisque ceux-ci sont plus précis et présentent des valeurs tenant compte des caractéristiques propres de l'objectif. Il est vrai que d'une marque, d'un type et même d'une série à l'autre, les optiques présentent des qualités et des rendus différents, dont il faut notamment tenir compte dans la façon d'aborder la mise au point.

- Ainsi les ZEISS sont reconnus comme étant des objectifs presque "chirurgicaux". Ils sont très piqués (exemple: les high-speed T 13) durs, contrastés (standard T 2.1) et présentent des transitions de profondeur de champ qui varient fort brusquement. On passe donc du net au flou de façon très tranchée ("razor sharp" comme disent les Anglais). Pour cette raison un assistant qui tourne avec ZEISS devra être d'autant plus rigoureux. Et si, durant une prise, il estime avoir placé le point un rien à côté, il devra prendre en considération les caractéristiques de son optique et probablement demander une nouvelle prise.

- mais ce qui est vrai pour une série ZEISS ne le sera pas forcément pour une série COOKE. Ceux-ci sont en effet des objectifs plus doux (que ce soit en contraste ou en définition) et ils proposent des transitions de profondeur de champ qui glissent beaucoup plus progressivement vers le flou. De ces optiques se dégage donc une sensation de profondeur de champ plus étendue, même si du point de vue théorique, ce n'est pas forcément vrai.

- Bien sûr, les loueurs disposent encore d'une foule d'objectifs différents ; que ce soient les MOVIELENS, (très mous, quoique cela puisse dépendre d'une série à l'autre), les NIKON (assez doux), les CANONS (qui se situent entre un ZEISS et un COOKE), mais aussi les ANGENIEUX (de qualités variables), les LEITZ, etc...

Néanmoins, il serait absurde d'affirmer que telle série est supérieure à telle autre. Le choix d'un type d'objectif dépend essentiellement du rendu photographique et du style d'images que désire obtenir le directeur de la photographie. Loin d'être un inconvénient, les différentes qualités d'optiques sont à considérer comme une richesse; comme un éventail d'outils dans lesquels il est possible de faire des choix qui contribuent à la démarche esthétique d'un film.